Le pronom personnel *one* dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. Engagement ou désengagement ?

Élise Mignot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/779>
DOI : 10.4000/esa.779
ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2015
Pagination : 9-29
ISBN : 978-2-36442-069-4
ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Élise Mignot, « Le pronom personnel *one* dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. Engagement ou désengagement ? », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 9 | 2015, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/779> ; DOI : 10.4000/esa.779

Le pronom personnel *one* dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf. Engagement ou désengagement ?

Élise MIGNOT
Université Paris-Sorbonne (paris 4)
EA 7332 CeLiSo

Introduction

Pourquoi cette question ?

Cette recherche s'inscrit dans un cadre plus général : la référence aux animés humains. *One* fait partie des pronoms personnels qui réfèrent aux animés humains, même s'il est certes plus rare que d'autres.

Nous nous interrogerons sur la spécificité de *one*, en général et dans ce texte. Comment est conceptualisé un animé humain quand il est dit par *one* ? Quels sont les éléments qui favorisent l'apparition de ce pronom ? En quoi contribue-t-il au style et au projet esthétique de Woolf ?

Pourquoi cette œuvre ?

Cet article succède à un autre, également consacré à *one* (Mignot à paraître), mais écrit dans une perspective différente, c'est-à-dire se fondant non pas sur un seul texte mais sur un corpus varié, dont un grand nombre d'occurrences était tiré du *British National Corpus*. Au cours de cette étude nous avons évoqué *A Room of One's Own*, tout d'abord à cause du titre, dans lequel apparaît le pronom personnel *one* sous sa forme génitive. Nous avons ensuite eu l'intuition que l'occurrence du titre était loin d'être la seule, intuition vérifiée puisque dans ce texte nous avons au total 228 occurrences de *one* pronom personnel. Ce nombre d'occurrences est

comparativement important. Il représente 0,06% des mots du texte. Or on peut estimer que dans le *BNC* le pronom personnel *one* représente environ 0,02% des mots,¹ ce qui signifie que *one* est trois fois plus fréquent dans *A Room of One's Own* que dans le *BNC*.²

Inscription de one dans le paradigme des pronoms personnels

Nous n'évoquons ici que le *one* pronom personnel. Rappelons donc tout d'abord que tous les *one* ne sont pas des pronoms personnels. Payne et Huddleston (2002, 386) distinguent trois emplois de *one* en anglais, dont un seulement est pronom personnel. Ces auteurs (2002, 426) expliquent que les pronoms personnels sont ainsi nommés car ils sont classés sur le critère de la catégorie de la personne. Plus spécifiquement, il s'agit de la catégorie qui contient les première et deuxième personnes, associées à l'énonciateur et au co-énonciateur dans l'acte d'énonciation. Les pronoms personnels ont par ailleurs des formes flexionnelles. Ces mêmes auteurs mentionnent huit membres centraux de la catégorie : *I, you* (singulier), *he, she, it we, you* (pluriel), *they*, mais estiment que *one* peut être inclus dans la liste des pronoms personnels pour trois raisons :

- 1) il apparaît au génitif (*a room of one's own*);
- 2) il a une forme réfléchie (*oneself*);
- 3) il peut être le sujet d'un *tag* (comme dans *One can't be too careful in these matters, can one?*).

Il s'agit là de critères syntagmatiques, également adoptés par Wales (1996, §7.1).

¹ Le calcul a été fait de la façon suivante. Nous avons effectué dans le *BNC* une recherche simple de *one* (sans spécifier la partie du discours), avons retenu 5000 extraits, et avons trié manuellement ceux qui étaient pronoms personnels et les autres. Nous avons ainsi obtenu une proportion des *one* pronoms personnels par rapport à tous les *one* de nos extraits sélectionnés. Comme le *BNC* nous indique le nombre total d'occurrences de *one*, nous avons pu par extrapolation calculer le nombre (nécessairement approximatif) de *one* pronoms personnels dans le *BNC*. Nous avons ensuite rapporté cette proportion au nombre total de mots du *BNC*, obtenant un résultat de 0,02%.

² Il est fort possible par ailleurs, mais nous ne l'avons pas vérifié, que *one* soit sur-représenté dans le *BNC*, puisque ce dernier compte bon nombre d'écrits universitaires, dont le pronom personnel *one* est une caractéristique. Un exemple en est :

However, if **one** turns to the report's tables, based on a growth in energy demand of between 1 and 2 per cent a year, it makes little difference whether gas or coal is the main fuel used to produce electricity. (*BNC*, AB6 844)

Le décalage entre *A Room of One's Own* et la « norme » (nous n'ignorons pas les difficultés posées par ce terme) du point de vue de l'emploi de *one* serait alors encore plus important que nos chiffres ne l'indiquent.

Halliday et Hasan (1976, 43-57) incluent également *one* parmi les pronoms personnels. *One* appartient au paradigme des pronoms personnels car il réfère à des humains ; en ce sens il implique la catégorie de la personne, c'est-à-dire ici l'opposition humain / non humain. Par ailleurs il est possible de le décrire en termes de pertinence par rapport à la situation d'énonciation. Contrairement à *I*, *you* et *we*, *one* ne dit pas un participant de l'acte d'interlocution mais un autre rôle (toute autre entité que l'énonciateur ou le co-énonciateur).

Nous reviendrons sur la question de la relation entre *one* et l'expression des participants à la situation d'interlocution, et nous contentons pour l'instant de conclure qu'il semble raisonnable d'inclure *one* dans la catégorie des pronoms personnels, même s'il en constitue une addition récente. Wales (1996, §3.7) note que le *one* tel qu'employé actuellement ne s'est développé qu'à la fin du 15^e siècle, en remplacement du Vieil-Anglais *man*, qui voulait dire 'à certain person', 'someone'.

Hypothèse de travail

Nous posons que *one* permet à l'énonciatrice de *A Room of One's Own* de jouer sur l'engagement et le désengagement par rapport à des contenus de pensées. En d'autres termes, avec *one* il est difficile de dire si c'est l'énonciatrice qui pense, ou bien quelqu'un d'autre, ou bien encore l'énonciatrice *et* quelqu'un d'autre (qui penserait la même chose dans la même situation).

En terme grammaticaux : le pronom personnel *one*, par opposition à *I*, dont il est un concurrent sérieux, en tout cas dans ce texte, a la particularité de ne pas dire *uniquement* un participant de la situation d'énonciation, comme le ferait typiquement *I*.

Le fait de ne pouvoir attribuer la pensée à une personne en particulier permet de la présenter comme détachée de sa source et de lui prêter ainsi (fictivement) une certaine autonomie ; la pensée semble perdre son ancrage subjectif et acquérir une existence indépendante. Elle acquiert également une certaine observabilité. Les pensées se font *phénomènes*.

Structure de l'article

Nous décrivons tout d’abord certaines des caractéristiques grammaticales de *one* qui apparaissent dans notre œuvre. Nous observerons ensuite dans le texte les glissements de *I* à *one*, et d’autres personnes (deuxième ou troisième) à *one*. Nous conclurons en nous attardant sur le processus de phénoménalisation des pensées.

Les particularités du pronom personnel *one*

Plusieurs emplois de *one*

On notera d’abord l’existence de plusieurs emplois de *one*. Nous adoptons la classification de Wales (1980, 95 et 1996) qui distingue

- one*1 (*‘everybody’*)
- one*2 (*‘everybody including myself’*)
- one*3 (*‘I’*), généralement associé à la famille royale ou la « haute société » (Wales (1994, 5), Payne et Huddleston (2002, 427))

Avant d’entrer dans le détail de ces emplois, nous en préciserons les fréquences absolues et relatives dans *A Room of One’s Own*, ainsi que dans notre corpus de référence.³

Dans *A Room of my Own*

<i>One</i> 1 (<i>‘everybody’</i>)	28	12%
<i>One</i> 2 (<i>‘everybody including myself’</i>)	188	83% ⁴
<i>One</i> 3 (<i>‘I’</i>)	12	5%

Dans notre corpus de comparaison

<i>One</i> 1 (<i>‘everybody’</i>)	249	41%
<i>One</i> 2 (<i>‘everybody including myself’</i>)	338	56%
<i>One</i> 3 (<i>‘I’</i>)	17	3%

³ Ce « corpus de référence » est celui tiré de notre précédent article sur *one*.

⁴ Nous inscrivons en gras les chiffres pertinents pour notre analyse.

Nous observons donc dans *A Room of One's Own* :

- une sur-représentation de *one3*, qui est très rare. Dans notre corpus de référence il représente 3% des occurrences, mais notre corpus de référence n'inclut pas uniquement des exemples tirés du *BNC* ; il inclut des œuvres choisies parce que nous nous attendions à trouver des *one3*. Parmi les occurrences relevées dans le *BNC* aucune ne relève de *one3*. En outre, le *one3* de notre texte n'est pas le « upper-class » *one* souvent associé à *one3*.
- une *sur-représentation des one2* ; cet aspect est le plus frappant, et nous touchons-là à une spécificité de notre texte. Nous devons donc nous attarder tout particulièrement sur ces *one2*.

Nous ne nous attarderons en revanche pas sur *one1*, qui signifie « tout le monde » et a une référence générique (Wales 1980, 95) car ce n'est finalement pas lui qui caractérise ce texte. Nous nous contenterons d'en donner un exemple.

For there is a spot the size of a shilling at the back of the head which **one** can never see for **oneself**. (Woolf 1928, 105)⁵

One2, rappelons-le, signifie 'everybody including myself'. Observons que d'un point de vue strictement logique il en va de même pour *one1*, puisque « tout le monde » inclut nécessairement l'énonciateur, mais dans le cas de *one2* le *I* est plus saillant, dans la mesure où la généralisation exprimée par *one* provient clairement, dans le contexte, d'une situation particulière. La différence entre les emplois de *one1* et *one2* est donc plus discursive que référentielle.

Dans notre texte les *one2*, paraphrasables par 'everybody including myself', sont donc très nombreux. Pour l'instant nous nous contenterons d'en donner quelques exemples, pour ensuite revenir sur ce point.

But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what has that got to do with a room of one's own? I will try to explain. When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant. They might mean simply

⁵ Dans nos exemples nous inscrivons en gras les occurrences de *one* (seulement celles qui sont pertinentes pour notre propos s'il y en a plusieurs). Par ailleurs nous soulignons les éléments de la citation pertinents pour notre analyse.

a few remarks about Fanny Burney; a few remarks about Jane Austen; a tribute to the Brontës and a sketch of Haworth Parsonage under snow; some witticisms if possible about Miss Mitford; a respectful allusion to George Elliot; a reference to Mrs Gaskell and **one** would have done. (Woolf 1928, 3)

Ce *one*₂ inclut un '*I* – "*I-who-am-generalizing*", comme le formule Wales (1994, 5).

Notons dès à présent que dans certains cas la personne particulière incluse dans *one*₂ n'est pas *I* mais *you* ou même *he* / *she*, une troisième personne. Le processus de généralisation provient malgré tout d'une situation particulière, mais l'individu impliqué dans la situation peut ne pas être l'énonciateur. Pour cette raison ce que nous entendrons par *one*₂ n'est en fait pas seulement '*everybody including myself*', mais '*everybody including a particular person*'. Reste cependant que le cas le plus fréquent est celui où *one*₂ signifie '*everybody including myself*'.

Dans son troisième emploi *one* veut dire '*I*'. Ainsi dans l'exemple suivant l'énonciatrice vient de se voir refuser l'entrée d'une bibliothèque au motif qu'elle est une femme. Il est clair dans le contexte qu'elle parle d'*elle-même*, de *sa* colère, de ce qu'*elle* va faire en attendant de manger, comme en témoignent les *I* de l'extrait.

Never will I wake these echoes, never will I ask for that hospitality again, I vowed as I descended the steps in anger. Still an hour remained before luncheon, and what was **one** to do? Stroll on the meadows? Sit by the river? Certainly it was a lovely autumn morning; the leaves were fluttering red to the ground; there was no great hardship in doing either. But the sound of music reached my ear. (Woolf 1928, 9)

De même dans l'exemple suivant il est clair que c'est l'énonciatrice qui va manger.

It was impossible not to reflect – the reflection whatever it may have been was cut short. The clock struck. It was time to find **one's** way to luncheon. (Woolf 1928, 11)

Nous envisagerons maintenant les problèmes théoriques soulevés par ce pronom personnel, problèmes de description et classification qui permettront finalement de comprendre les possibilités ouvertes par *one*, dont se saisit l'auteur de notre texte. Nous verrons que *one* échappe en

partie aux catégories descriptives habituelles, et que ceci le rend apte à être employé dans des contextes particuliers.

La difficile caractérisation de one⁶

Nous verrons que *one* échappe en partie aux oppositions suivantes : générique - spécifique, défini - indéfini, déixis - anaphore, troisième personne - première personne.

One échappe en partie à l'opposition générique - spécifique, et cela est exploité dans notre texte. Si l'on peut dire en effet que *one*₃ ('I') a une référence spécifique, ce n'est pas le cas de *one*₂ ('everybody including myself') et *one*₁ ('everybody'), qui ont une référence générique. Mais, comme nous l'avons fait observer précédemment, l'énonciateur est nécessairement inclus dans « *everybody* », et *a fortiori* dans « *everybody including myself* ». Lorsque *one* a une référence générique, cette dernière inclut donc une référence spécifique (l'énonciateur, ou quelqu'un d'autre).

Il peut également paraître difficile de situer *one* entre indéfini et défini. Les linguistes, comme par exemple Lyons (1999, 26), considèrent généralement les pronoms personnels comme intrinsèquement définis. Nous considérerons cependant que *one* est dans tous les cas un pronom indéfini. En effet *one* ne reprend pas un référent déjà mentionné, il n'a pas de valeur « cohésive », pour reprendre les termes de Halliday et Hasan (1976, 48) : il ne reprend pas anaphoriquement un élément du co-texte avant. Il arrive bien sûr que l'on ait plusieurs *one* de suite, cela est même fréquent, mais alors c'est que l'indéfini persiste. Ceci est une propriété des pronoms notée par Bhat (2004, §2.3), qui fait de ce point de vue là une différence entre l'indéfini des pronoms et l'indéfini des autres types de syntagmes nominaux. De fait on trouve souvent plusieurs occurrences de *one* dans un même passage (dix de suite dans l'extrait suivant, où l'énonciatrice vient de se remémorer quelques vers d'Alfred Tennyson et Christina Rossetti).

What poets, I cried alone, as **one** does in the dusk, what poets they were!

⁶ Nous reprenons partiellement et plus brièvement la description des particularités grammaticales de *one* abordées dans notre article précédemment mentionné (Mignot à paraître). Nous n'évoquons ici que ce qui est pertinent pour *A Room of One's Own*.

In a sort of jealousy, I suppose, for our own age, silly and absurd though these comparisons are, I went on to wonder if honestly **one** could name two living poets now as great as Tennyson and Christina Rossetti were then. Obviously it was impossible, I thought, looking into those foaming waters, to compare them. The very reason why that poetry excites **one** to such abandonment, such rapture, is that it celebrates some feeling that **one** used to have (at luncheon parties before the war perhaps), so that **one** responds easily, familiarly, without troubling to check the feeling, or to compare it with any that **one** has now. But the living poets express a feeling that is actually being made and torn out of us at the moment. **One** does not recognize it in the first place; **one** watches it with keenness and compares it jealously and suspiciously with the old feeling that **one** knew. Hence the difficulty of modern poetry; and it is because of this difficulty that **one** cannot remember more than two consecutive lines of any good modern poet. For this reason – that my memory failed me – the argument flagged for want of material. (Woolf 1928, 16)

Même s'il y a certainement quelque chose de notable dans la répétition de *one*, qui contribue à l'unité du texte, il serait faux de voir le second *one* comme une anaphore du premier, le troisième comme une anaphore du second, etc. En effet on ne peut pas dire que le référent est identifiable de façon univoque de par sa mention précédente dans le co-texte avant. Ce que nous avons ici est bien un cas de persistance de l'indéfini (Bhat 2004, §2.3). Les occurrences de *one* qui suivent la première sont interprétées par elles-mêmes et non pas par le biais d'une autre expression. Elles ne possèdent pas les propriétés du défini décrites par Cotte (1996, 38-42) : le référent repoussé à l'arrière plan, l'intégration syntaxique, la synthèse, l'enchaînement textuel. Le référent de *one* est au contraire à chaque fois remis au « premier plan énonciatif » (Cotte 1996, 32). Ces occurrences de *one* sont donc bien indéfinies.

Rappelons toutefois que dans '*people in general*' nous incluons '*one person in particular*' (le plus souvent l'énonciateur), qui est préalablement identifié. Ceci est particulièrement vrai de *one*₂. Si nous considérons que les pronoms de première et deuxième personne ainsi que *he* et *she* sont définis, comme le font Lyons (1968, 276) ou Bhat (2004, §2.3), alors nous devons conclure qu'il y a un élément de définitude dans un pronom par ailleurs indéfini.

Le problème se pose de façon encore plus aiguë avec *one*₃. Si ce pronom est utilisé pour dire l'énonciateur, '*I*', doit-on dire qu'il est défini ? Nous répondrons par la négative, même si cela peut paraître paradoxal. En effet, *one*₃ diffère de *I* en ce que *one* ne s'interprète pas, ou du moins

pas seulement, par rapport à la situation d'interlocution. Wales (1980, 107) note d'ailleurs que contrairement à *I*, *one* n'est pas utilisé dans des énoncés performatifs. Considérons à nouveau ces deux exemples déjà cités.

Never will I wake these echoes, never will I ask for that hospitality again, I vowed as I descended the steps in anger. Still an hour remained before luncheon, and what was **one** to do? Stroll on the meadows? Sit by the river? Certainly it was a lovely autumn morning; the leaves were fluttering red to the ground; there was no great hardship in doing either. But the sound of music reached my ear. (Woolf 1928, 9)
The clock struck. It was time to find **one's** way to luncheon. (Woolf 1928, 11)

One ne dit pas seulement un rôle de la situation d'énonciation mais aussi une personne en tant qu'elle est emblématique d'une situation ; cette personne est mise au premier plan énonciatif, comme si elle n'avait pas été préalablement identifiée. Ceci est bien sûr un pur jeu linguistique.

Nous concluons que *one* est toujours indéfini, même lorsqu'il inclut un élément de définitude. Encore une fois ce pronom est difficile à insérer dans les catégories habituelles. Il en va de même pour l'opposition déixis - anaphore.

Nous venons de voir que *one* n'est pas anaphorique. Nous ne pouvons cependant pas dire que *one* est déictique ; du moins il n'est pas exclusivement déictique, lorsqu'il signifie '*people in general*' (*one*₁ et *one*₂). Dans ces deux emplois on peut cependant soutenir qu'il est *partiellement* déictique, puisqu'encore une fois '*I*' est inclus dans '*people in general*', surtout lorsque *one* dit le résultat d'une généralisation subjective.

Lorsque *one* veut dire '*I*' (*one*₃), nous devons admettre qu'il a une composante déictique – puisque *I* est indubitablement déictique. Mais même dans cet emploi on ne peut dire qu'il est complètement déictique, c'est-à-dire identifiable uniquement par la situation d'énonciation (Benveniste 1956, 256). Nous l'avons dit plus haut : *one*₃ ne dit pas seulement un rôle dans l'acte d'interlocution, comme le ferait *I*, mais aussi une personne dans une situation particulière (autre que la situation d'énonciation). L'opposition déixis – anaphore ne semble donc tout simplement pas bien fonctionner dans le cas de *one*. Mis à part le

composant 'I' de *one*, ce pronom ne peut être assigné ni à l'anaphore, ni à la déixis.

La dernière difficulté de classification que nous aborderons concerne la personne. *One* est-il un pronom de première ou de troisième personne ? Il semble que nous ayons encore une fois un peu des deux. Il s'agit fondamentalement d'un pronom de troisième personne, l'accord syntaxique en témoigne ; mais du point de vue sémantique *one*, dans tous ses emplois, inclut une référence à l'énonciateur. Cela permet de dire que la première personne est incorporée à la troisième personne.

Nous verrons maintenant comment ces caractéristiques grammaticales sont exploitées dans *A Room of One's Own*. L'intérêt d'utiliser *one* plutôt qu'un autre pronom est qu'il permet des glissements, glissements d'un sujet (grammatical) à un autre, d'une personne à une autre.

Les glissements illustrés par *one*

Ces glissements se produisent tout particulièrement dans des contextes de réflexion.

Glissement de I à one

Dans ce texte l'énonciatrice réfléchit à un sujet particulier, qu'elle mentionne au début de l'ouvrage.

But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what has that got to do with a room of one's own? (Woolf 1928, 3)

Dans ce contexte de réflexion on passe régulièrement de *I* à *one*, avec un effet de vagabondage de la pensée au fur et à mesure des événements. Souvent *one* arrive après *I*, mais dans certains cas *one* précède *I* ; souvent on a des va-et-vient entre les deux pronoms.

Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter of any importance) sitting on the banks of a river a week or two ago in fine October weather, lost in thought. That collar I have spoken of, woman and fiction, the need of coming to some conclusion on a subject that raises all sorts of prejudices and passions, bowed my head to the ground. To the right and left bushes of some sort, golden and crimson, glowed with the colour, even it seemed burnt with the heat, of fire. On the further bank the willows wept in perpetual lamentation,

their hair about their shoulders. The river reflected whatever it chose of sky and bridge and burning tree, and when the undergraduate had oared his boat through the reflections they closed again, completely, as if he had never been. There **one** might have sat the clock round lost in thought. (Woolf 1928, 5)

Dans la dernière phrase l'énonciatrice prédique les procès /être assise/ et /être perdu dans ses pensées/ de *one* mais c'est bien *elle* qui est assise (cf. *Here then was I... sitting on the banks of the river*) et qui pense (cf. *lost in thought*), procès prédiqué de *I* puis de *one* – nous notons que cette expression apparaît deux fois dans l'extrait. Nous avons donc un glissement de *I* à *one* (un *one*₂, qui inclut *I*).

De façon similaire dans les deux extraits suivants, c'est bien l'énonciatrice qui cherche une réponse au problème posé au départ, et pourtant nous n'avons pas *I*.

What **one** wants, I thought – and why does not some brilliant student at Newnham or Girton supply it? – is a mass of information; at what age did she marry; how many children had she as a rule; what was her house like; had she a room to herself; did she do the cooking; would she be likely to have a servant? (Woolf 1928, 52)

But **one** could perhaps go a little deeper into the question of novel-writing and the effect of sex upon the novelist. If **one** shuts **one**'s eyes and thinks of the novel as a whole, it would seem to be a creation owning a certain looking-glass likeness to life, though of course with simplifications and distortions innumerable. (Woolf 1928, 82)

Au delà de son sujet particulier, *women and fiction*, l'énonciatrice réfléchit sur la littérature en général. Là aussi on observe des glissements de *I* à *one*, même s'il reste clair que c'est bien elle qui réfléchit sur ce sujet.

Now the writer, as I think, has the chance to live more than other people in the presence of this reality. It is his business to find it and collect it and communicate it to the rest of us. So at least I infer from reading *Lear* or *Emma* or *La Recherche du temps perdu*. For the readings of these books seems to perform a curious couching operation on the senses; **one** sees more intensely afterwards; the world seems bared of its covering and given an intenser life. (Woolf 1928, 126-127)

This led me to remember what I could of *Lycidas* and to amuse myself with guessing which word it could have been that Milton had altered, and why. It then occurred to me that the very manuscript itself which Lamb had looked at was only a few hundreds yards away, so that **one** could follow Lamb's footsteps across the quadrangle to that famous library where the treasure is kept. Moreover, I recollected, as I put this plan into execution, it is in this famous library that the manuscript of Thackeray's *Esmond* is also

preserved. The critics often say that *Esmond* is Thackeray's most perfect novel. But the affectation of the style, with its imitation of the eighteenth century, hampers **one**, so far as I remember; unless indeed the eighteenth century style was natural to Thackeray – a fact that **one** might prove by looking at the manuscript and seeing whether the alterations were for the benefit of the style or of the sense. But then **one** would have to decide what is style and what is meaning, a question which – but here I was actually at the door which leads into the library itself. (Woolf 1928, 7-8)

Dans ce dernier exemple le contexte de réflexion est clair (*it then occurred to me (...); so that*). On note un glissement de *I*, ou plus précisément de *me*, à *one*. *Could follow Lamb's footsteps* est prédiqué de *one* mais c'est en fait *elle* qui y va (cf. *but here I was actually at the door which leads into the library itself*). Par ailleurs, dans la partie finale de cette citation (à partir de *But the affectation of the style*), on perçoit encore le *I* derrière le *one* (*hampers one*); c'est en effet *elle* qui est gênée par l'affectation du style (cf. *I remember*), à tel point que cela la distingue de la plupart des critiques de Thackeray (*The critics often say that Esmond is Thackeray's most perfect novel. But...*). On notera enfin dans cet extrait les deux dernières occurrences de *one*, au travers desquelles le lecteur saisit bien que c'est en réalité l'énonciatrice qui se pose ce genre de questions (la distinction entre le style et le sens).

Nous observons également des glissements de *I* à *one* dans les contextes où l'énonciatrice dit rechercher la « vérité ».

But when I began to consider the subject in this last way, which seemed the most interesting, I soon saw that it had one fatal drawback. I should never be able to come to a conclusion. I should never be able to fulfill what is, I understand, the first duty of a lecturer – to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on the mantelpiece for ever. (Woolf 1928, 3-4)

At any rate, when a subject is highly controversial – and any question about sex is that – **one** cannot hope to tell the truth. **One** can only show how **one** came to hold whatever opinion **one** does hold. **One** can only give **one's** audience the chance of drawing their own conclusions as they observe the limitations, the prejudices, the idiosyncrasies of the speaker. (Woolf 1928, 14)

Depuis le début, nous savons qu'elle (*I*) cherche *a nugget of pure truth*, comme en témoigne l'avant-dernier extrait. On a donc un processus de généralisation à partir d'une personne particulière, qui est l'énonciatrice.

On observe un processus de généralisation similaire lorsque l'énonciatrice est au British Museum pour cette même recherche (*women and fiction*).

The inevitable sequel to lunching and dining at Oxbridge seemed, unfortunately, to be a visit to the British Museum. **One** must strain off what was personal and accidental in all these impressions and so reach the pure fluid, the essential oil of truth. For that visit to Oxbridge and the luncheon and the dinner had started a swarm of questions. Why was one sex so prosperous and the other so poor? What effect has poverty on fiction? What conditions are necessary for the creation of works of art? – a thousand questions at once suggested themselves. But one needed answers, not questions (...). (Woolf 1928, 29)

Ecrire sur le sujet *women and fiction* est encore une fois le projet de l'énonciatrice, et non pas celui de n'importe qui.

On retrouve l'expression de cette quête de la vérité plus loin dans le texte, lorsque l'énonciatrice entre dans le British Museum.

Thus provided, thus confident and inquiring, I set out out in the pursuit of truth (...) The swing doors swung open; and there **one** stood under the vast dome, as if **one** were a thought in the huge bald forehead which is so splendidly encircled by a band of famous names. **One** went to the counter; **one** took a slip of paper; **one** opened a volume of the catalogue, and.....the five dots here indicate five separate minutes of stupefaction, wonder and bewilderment. Have you any notion of how many books are written about women in the course of one year? (Woolf 1928, 30)

A propos de cet exemple, notons également que même si *one* apparaît c'est bien sûr l'énonciatrice qui effectue toutes les démarches nécessaires pour obtenir des livres dans la bibliothèque où elle se trouve. Il s'agit en fait d'une situation particulière (cf. *I set out..*). Le pronom *one* est d'ailleurs suivi de verbes au prétérit, dans la continuité de ceux qui précèdent, *set out* (dont *I* est le sujet) et *swung*.

A l'occasion de sa recherche sur les femmes et la littérature l'énonciatrice évoque une condition pour qu'une femme soit écrivain : avoir assez d'argent.

Or watch in the spring sunshine the stockbroker and the great barrister going indoors to make money and more money and more money when it is a fact that five hundred pounds a year will keep **one** alive in the sunshine. (Woolf 1928, 45)

Cet exemple illustre également un glissement de *I* à *one* car l'énonciatrice a expliqué auparavant dans le texte qu'elle avait reçu 500 livres sterling par an (la somme exacte mentionnée dans l'extrait précédent) lors du décès de sa tante, ce qui lui a permis de se consacrer à la littérature.

Nous évoquerons enfin dans cette rubrique des glissements de *I* à *one* concernant d'autres pensées que celles directement liées à la recherche de l'énonciatrice sur les femmes, la fiction, la littérature.

So I went back to my inn, and as I walked through the dark streets I pondered this and that, as **one** does at the end of the day's work. (Woolf 1928, 27)

Dans l'exemple suivant le sujet des verbes *knocked* et *see* est *one*, mais par la suite l'énonciatrice dit *I*.

If by good luck there had been an ash-tray handy, if **one** had not knocked the ash out of the window in default, if things had been a little different from what they were, **one** would not have seen, presumably, a cat without a tail. The sight of that abrupt and truncated animal padding softly across the quadrangle changed by some fluke of the subconscious intelligence the emotional light for me. It was as if someone had let fall a shade. Perhaps the excellent hock was relinquishing its hold. Certainly, as I watched the Manx cat pause in the middle of the lawn as if it too questioned the universe, something seemed lacking, something seemed different. (Woolf 1928, 12-13)

Surtout, il devient clair dans la suite du texte que c'est bien elle et elle seule qui a vu le chat, puisque pour justifier un fou rire en réalité dû à ses pensées elle montre du doigt le chat aux autres personnes présentes.

There was something so ludicrous in thinking of people humming such things even under their breath at luncheon parties before the war that I burst out laughing, and had to explain my laughter by pointing at the Manx cat, who did look a little absurd, poor beast, without a tail, in the middle of the lawn. (Woolf 1928, 14-15)

Elle fait donc comme si son rire avait été provoqué par la vue du chat, preuve que les autres personnes présentes ne l'avaient pas vu avant, et que lorsqu'elle disait *one* ce pronom était un équivalent de *I*. On comprend ainsi, rétroactivement, que le *one* précédent (*if one had not knocked the ash out of the window*) était également un équivalent de *I*.

Nous avons donc observé les glissements de *I* à *one*. Il s'agit là des plus fréquents, mais on note également des transitions de *you* à *one*, ainsi que de *he/she* à *one*.

Glissements de you ou he/she à one

Dans l'exemple suivant, *one* est construit à partir de *you* (cf. *you know the little tug*) – mais ceci n'exclut pas la généralisation à partir de *I* : c'est aussi l'esprit de l'énonciatrice qui est en train de vagabonder, de former une pensée.

Thought – to call it by a prouder name than it deserved – had led its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it, until – you know the little tug – the sudden conglomeration of an idea at the end of **one's** line: and then the cautious hauling of it, and the careful laying of it out? (Woolf 1928, 5)

Le pronom *one* peut également procéder d'une généralisation faite à partir d'une troisième personne.

What one wants, I thought – and why does not **some brilliant student at Newnham or Girton** supply it? – is a mass of information; at what age did she marry; how many children had she as a rule; what was her house like; had she a room to herself; did she do the cooking; would she be likely to have a servant? All these facts lie somewhere, presumably, in parish registers and account books; the life of the average Elizabethan woman must be scattered about somewhere, **could one** collect it and make a book of it. (Woolf 1928, 52)

Nous avons déjà cité cet exemple mais ce qui nous intéresse ici est le deuxième *one*, qui construit une généralisation à partir de la mention précédente d'une étudiante de Newnham ou Girton (non identifiée), qui pourrait conduire une recherche sur la question de la condition des femmes à l'époque élisabéthaine.

On constate donc que le *one*₂, résultat d'une généralisation construite à partir d'une situation particulière, n'est pas forcément dû à une généralisation à partir de *I*. Dans cet extrait on a en fait les deux (à partir de *I* pour la première occurrence de *one*, et à partir d'une troisième personne pour la seconde occurrence).

Dans l'extrait suivant l'énonciatrice parle de l'auteur d'un ouvrage qui évoque l'infériorité des femmes. Elle s'interroge sur les raisons pour

lesquelles le professeur a un tel sentiment de supériorité. On observe une transition de *he* à *one*.

Possibly when the professor insisted a little too emphatically upon the inferiority of women, he was concerned not with their inferiority, but with his own superiority. That was what he was protecting rather hot-headedly and with too much emphasis, because it was a jewel to him of the rarest price. Life for both sexes – and I looked at them, shouldering their way along the pavement – is arduous, difficult, a perpetual struggle. It calls for gigantic courage and strength. More than anything, perhaps, creatures of illusion as we are, it calls for confidence in **oneself**. Without self-confidence we are as babes in the cradle. And how can we generate this imponderable quality, which is yet so invaluable, most quickly? By thinking that other people are inferior to **oneself**. By feeling that **one** has some innate superiority – it may be wealth, or rank, a straight nose, or the portrait of a grandfather by Romney – for there is no end to the pathetic devices of the human imagination – over other people. (Woolf 1928, 52)

On notera enfin que la généralisation se fait parfois à partir de plusieurs situations particulières (plusieurs personnes) ; c'est le cas du *one* de l'expression récurrente du texte : *a room of one's own*. En effet l'énonciatrice a parlé de Jane Austen (une troisième personne), qui écrivait dans le salon car elle n'avait pas de pièce à elle. Mais elle a également parlé d'elle-même : elle a eu la chance d'hériter de 500 livres par mois et de pouvoir ainsi posséder une pièce à elle. Ce *one* est donc le résultat d'une généralisation opérée à partir de *I*, mais aussi à partir d'une troisième personne, et même de plusieurs troisièmes personnes : les différentes femmes évoquées par l'énonciatrice (par exemple la sœur fictive de Shakespeare).

Conclusion : une phénoménologie de la pensée

Rappelons que nous avons commencé par observer que *one* est un pronom personnel limite, intermédiaire entre générique et spécifique, défini et indéfini, première et troisième personne.

Nous avons tenté de montrer que dans *A Room of One's Own* l'usage fréquent de *one* (au lieu de *I* ou *we* par exemple) est à mettre en relation avec des « glissements » ; d'abord il y a référence à l'énonciatrice (ou quelqu'un d'autre – un *you*, ou parfois une troisième personne), puis par un processus de généralisation se crée l'implication que tout le monde, ou d'autres personnes, indéterminées, pourraient dire ou penser la même chose si elles étaient dans la même situation.

Ceci est à mettre en relation avec le brouillage de l'identité caractéristique de l'écriture woolfienne.

Brouillage de l'identité / du self

Ce brouillage de l'identité est de fait un parti pris de l'auteur exprimé littéralement dans notre texte.

'I' is only a convenient term for somebody who has no real being. Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek out the truth and to decide whether any part of it is worth keeping. If not, you will of course throw the whole of it into the waste-paper basket and forget all about it. (Woolf 1928, 4-5)
Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please – it is not a matter of any importance. (Woolf 1928, 5)

Il s'agit par ailleurs d'un aspect régulièrement noté dans les études woolfiennes, par exemple dans Banfield (2007, 108 *sq* et 294 *sq*), dont les titres de chapitres sont évocateurs : « *the world seen without a self: Woolf's analysis of matter* » (2007, 108) et « *How describe the world seen without a self?* » (2007, 294). Sotirova quant à elle parle de « transparent selves » et explique que la technique stylistique de Woolf inter-connecte le soi et l'autre (2013, 133). Les études sur le discours indirect libre typique des romans de Woolf abordent également cet aspect de dilution de la source énonciative (De Mattia-Viviès 2001 et 2006).

Une approche phénoménologique

Cette dilution du moi est liée à l'appréhension phénoménologique, au sens initié par Husserl (1953), de la réalité. Pour Woolf la réalité est ce qui apparaît, de quelque façon que ce soit ; elle peut être saisie de façon fragmentée, pour elle-même, indépendamment parfois d'une conscience percevante. Ce parti pris est lui aussi exprimé dans *A Room of One's Own*.

What is meant by 'reality'? It would seem to be something very erratic, very undependable – now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun. It lights up a group in a room and stamps some casual saying. It overwhelms **one** walking home beneath the stars and makes the silent world more real than the world of speech – and then there it is again in an omnibus in the uproar of Picadilly. Sometimes too, it seems to dwell in shapes too far away for us to discern what their nature is. But whatever it touches, it fixes and makes permanent. This is what remains when the skin of the day has been cast into the hedge;

that is left of past time and of our loves and hates. Now the writer, as I think, has the chance to live more than other people in the presence of this reality. It is his business to find it and collect it and communicate it to the rest of us. So at least I infer from reading *Lear* or *Emma* or *La Recherche du temps perdu*. For the readings of these books seems to perform a curious couching operation on the senses; **one** sees more intensely afterwards; the world seems bared of its covering and given and intenser life. (Woolf 1928, 127)

La pensée-phénomène

Il est crucial pour notre propos que pour Woolf, les *pensées* aussi sont des phénomènes, au même titre que les autres, un phénomène étant défini comme ce qui apparaît, ce qui se manifeste aux sens ou à la conscience, et peut être saisi par l'observation. L'auteur s'attache à décrire les pensées, elle leur prête une observabilité, et même parfois, métaphoriquement, une matérialité.

I am going to develop in your presence as fully and freely as I can the train of thought which led me to think this. (Woolf 1928, 4)
Thought – to call it by a prouder name than it deserved – had led its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it, until – you know the little tug – the sudden conglomeration of an idea at the end of one's line: and then the cautious hauling of it, and the careful laying of it out? (Woolf 1928, 5)

Mais le projet esthétique de Woolf va plus loin. Elle observe et décrit les pensées, mais comme les identités sont brouillées, les pensées finissent par être perçues comme non rattachées à *une* conscience particulière ; elles paraissent déconnectées de leur source. En effet, si l'on ne sait pas, ou si l'on ne sait plus, à qui attribuer telle ou telle pensée, cette dernière en acquiert une existence autonome, indépendante de son origine.

Il existe d'ailleurs d'autres marqueurs de ce parti pris de l'auteur de détachement des pensées de leur origine particulière, comme, dans l'extrait suivant, l'utilisation de *to mind* plutôt que *to my mind*, qui a pour effet de ne pas rattacher explicitement l'esprit (*mind*), et donc la pensée dont il est question, à une personne particulière.

As chance would have it, some stray memory of some old essay about revisiting Oxbridge in the long vacation brought Charles Lamb to mind – Saint Charles, said Thackeray, putting a letter of Lamb's to his forehead.

Indeed, among the dead (I give you my thoughts as they came to me), Lamb is one of the most congenial. (Woolf 1928, 7)

Dans l'écriture de Woolf les pensées-phénomènes s'affranchissent donc du moi qui les produit et les perçoit ; elles semblent acquérir une indépendance. Non seulement les pensées sont observables, mais elles sont autonomes. Ceci fait partie intégrante de la fiction,⁷ du projet esthétique de Woolf. Les neurosciences nous disent en effet que ceci n'est qu'utopie, c'est-à-dire d'une part que les pensées ne sont pas observables par autrui, d'autre part qu'elles sont nécessairement produites par une (et une seule) conscience (Damasio, 2010).

Cet effet produit par Woolf est rendu possible par ses emplois de *one* qui, en brouillant et diluant l'origine de la pensée, donne une certaine autonomie à cette dernière, et la déconnecte de son ancrage expérientiel. Ce procédé n'est très certainement pas le seul à servir l'écriture woolfienne, mais il y contribue.

Nous espérons avoir montré en quoi le pronom personnel *one*, rare dans la langue, fréquent dans *A Room of One's Own*, contribue à la réalisation du projet de Woolf, ou du moins d'une partie de son projet (esthétique et stylistique) : envisager les pensées comme des phénomènes, phénomènes particuliers en ce qu'on leur prête une certaine autonomie par rapport à l'instance qui les produit.

⁷ Nous remercions M. de Mattia-Vivès d'avoir attiré notre attention sur ce point.

BIBLIOGRAPHIE

- BANFIELD, Ann. 2007. *The Phantom Table. Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press.
- BENVENISTE, Emile. 1966 [1956]. « La nature des pronoms », *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, Gallimard. (251-257).
- BHAT, Darbhe Narayana Shankara. 2004. *Pronouns*. Oxford, Oxford University Press.
- COTTE, Pierre. 1996. *L'explication grammaticale de textes anglais*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DAMASIO, Antonio. 2010. *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. New-York, Random House.
- DE MATTIA-VIVIES, Monique. 2001. « Mrs. Dalloway de Virginia Woolf ou l'instabilité du discours rapporté », *De la syntaxe à la narratologie énonciative. Mélanges offerts à René Rivara*. Monique De Mattia et André Joly (dirs.). Paris, Ophrys. (227-264).
- DE MATTIA-VIVIES, Monique. 2006. *Le discours indirect libre au risque de la grammaire : le cas de l'anglais*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- HALLIDAY, Michael Alexander Kirkwood & HASAN, Ruqaiya. 1976. *Cohesion in English*. Londres, Longman.
- HUSSERL, Edmund. 1953. *Méditations cartésiennes. Une introduction à la phénoménologie*. 1953. Paris, Vrin.

- LYONS, Christopher. 1999. *Definiteness*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LYONS, John. 1968. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MIGNOT, Elise. A paraître en 2015. « Pragmatic and Stylistic Uses of Personal Pronoun *One* », *The Pragmatics of Personal Pronouns*. Laure Gardelle et Sandrine Sorlin (dirs.). Amsterdam, John Benjamins. (275-310).
- PAYNE, John & HUDDLESTON, Rodney. 2002. « Nouns and noun phrases », *The Cambridge Grammar of the English Language*, Rodney Huddleston & Geoffrey Pullum (eds), 323-523. Cambridge, Cambridge University Press. (323-595).
- SOTIROVA, Violeta. 2013. *Consciousness in Modernist Fiction. A Stylistic Study*. London, Palgrave Macmillan.
- WALES, Katie. 1980. « ‘Personal’ and ‘Indefinite’ Reference: the Uses of the Pronoun *One* in Present-Day English », *Nottingham Linguistic Circular* 9. (93-117).
- WALES, Katie. 1994. « Royalese: The Rise and Fall of ‘The Queen’s English’. A Report on the Distinctive ‘Dialect’ of the British Royal Family. », *English Today* 39 vol.10, n°3. (3-10).
- WALES, Katie. 1996. *Personal Pronouns in Present-Day English*. Cambridge, Cambridge University Press.

CORPUS

- The British National Corpus*, version 3 (BNC XML Edition). 2007. Distributed by Oxford University Computing Services on behalf of the BNC Consortium. URL: <http://www.natcorp.ox.ac.uk/>
- WOOLF, Virginia. 2004 [1928]. *A Room of One’s Own*. Londres, Penguin Books.