

Virginia Woolf

Essais choisis

Traduction nouvelle et édition de Catherine Bernard



folio
classique

OceanofPDF.com

COLLECTION
FOLIO CLASSIQUE

OceanofPDF.com

Virginia Woolf

Essais choisis

*Textes présentés, traduits et annotés
par Catherine Bernard*

Professeur à l'Université Paris Diderot-Paris 7

TRADUCTION NOUVELLE

Gallimard

OceanofPDF.com

PRÉFACE

Virginia Woolf : une essayiste
au cœur de son temps

Romancière, nouvelliste, critique littéraire, essayiste, pamphlétaire, éditrice, épistolière, Virginia Woolf aura exploré toutes les facettes du métier d'écrivain. On sait quelle part considérable a été la sienne dans la révolution esthétique qu'a connue la littérature – et en particulier la fiction – au début du xx^e siècle. Avec James Joyce, Katherine Mansfield ou William Faulkner, elle réinventa la représentation de la conscience. Avec Marcel Proust – dont elle fut une fervente admiratrice ¹ – elle reconfigura le temps de la fiction ². Avec James Joyce, elle sut plonger dans la matière même de l'expérience, renouvelant ainsi la phénoménologie de l'écriture. Ce travail passionné, fait d'audace et d'introspection esthétique, occupe une large part des cinq volumes de son abondant journal, mais aussi de sa correspondance. Il fut de même au cœur de son activité d'éditrice, menée aux côtés de son mari, le journaliste et homme de lettres Leonard Woolf. Tous deux fondèrent la Hogarth Press en 1917, afin d'offrir à Virginia Woolf l'exutoire d'une activité manuelle, les Woolf mettant en pages eux-mêmes les ouvrages publiés sur une presse installée dans leur maison de Richmond. De confidentielle, la Hogarth Press devint un lieu stratégique de la création littéraire anglaise, publiant certains des écrivains et intellectuels majeurs de l'époque : T. S. Eliot, Maxime Gorki, Katherine Mansfield, mais aussi Sigmund Freud ou l'économiste John Maynard Keynes.

Enfin, l'activité de Virginia Woolf en qualité de critique littéraire et d'essayiste fut essentielle à la cohérence de ces activités si fécondes, et ce

dès 1904. Son premier essai était le modeste compte-rendu d'un ouvrage du romancier américain W. D. Howells pour le Guardian. Il inaugurerait une série de plus de cinq cents recensions, critiques et essais, un corpus considérable auquel il convient encore d'ajouter les textes inédits publiés par Leonard Woolf à titre posthume, dont certains sont parmi les plus novateurs qu'elle ait écrits, notamment « Une nuit dans le Sussex : réflexions en route ».

Ces centaines de textes témoignent de l'engagement obstiné de Woolf dans et pour la littérature. Critiques, essais esthétiques, pièces plus immédiatement expérimentales, voire intimes, ils nous dévoilent le dialogue ininterrompu de Woolf avec la littérature de ses contemporains et, au-delà, avec la littérature anglaise et européenne – des dramaturges grecs de l'antiquité aux écrivains russes. Écrits pour nombre d'entre eux à l'invitation des revues ou journaux auxquels elle collaborait de manière régulière – le Guardian, le Times Literary Supplement, Nation & Athenaeum –, ils pourraient être considérés comme des productions de circonstance, soumises à des contraintes éditoriales peu compatibles avec une exploration esthétique au long cours. C'est cependant bien une forme d'art poétique que dessinent ces milliers de pages ; un art poétique qui se ferait aussi art de l'expérimentation quand l'écriture critique devient pionnière et joue des contraintes mêmes du genre pour réinventer son propre rapport à la littérature.

Cette sélection d'essais ne peut donner qu'un aperçu du spectre stylistique des essais de Virginia Woolf. Ce riche corpus n'a pas été entièrement négligé par l'édition française³, mais les recueils disponibles à ce jour en France ont souvent fait le choix de se concentrer sur une de ses facettes : les essais théoriques et la critique littéraire, et ce afin de mieux saisir l'ambition esthétique de Woolf. Le travail de théorisation et la réflexion sur la littérature de son temps et du passé ne sauraient toutefois parfaitement se comprendre si on ne les met pas en regard avec d'autres fonctions, ou d'autres modalités de l'essai. Fidèle à l'exemple de Montaigne, l'essai peut aussi se faire méditatif, plongée intimiste dans un imaginaire en prise avec l'instant, avec le monde. Plus encore, comme c'est le cas dans « De la maladie », l'introspection paradoxalement universaliste peut se doubler finalement d'une réflexion littéraire sur la mémoire et l'entrelacement du moi, du corps et de la culture. C'est donc un continuum qui se dessine, de la

critique littéraire aux essais plus libres – « Par les rues » – et aux textes politiques, dont « Souvenirs d’une coopérative d’ouvrières ».

L’essai occupe ainsi dans la pratique littéraire de Woolf une place stratégique. C’est là qu’elle tente de sonder les possibilités de la forme littéraire, une forme souvent hybride, à la frontière de la confidence et de la réflexion générique, de l’autofiction et de l’histoire littéraire. Seule la veine ouvertement autobiographique ⁴ est ici laissée de côté, car elle aurait imposé de décaler encore la perception, la voix qui s’y fait entendre différant nécessairement de celle éminemment polyphonique des essais. Ces textes autobiographiques constituent pourtant une autre ligne d’horizon, non pas tant pour ce qu’ils nous livreraient de la vérité de l’écriture, mais simplement parce que l’écriture de Woolf, de sa fiction la plus expérimentale à ses réminiscences autobiographiques, en passant par ses essais critiques ou poétiques, se déploie en un trajet qui se referme sur lui-même en une boucle infinie : ruban de Möbius au fil duquel il serait vain de vouloir s’en remettre à une distribution immuable des voix, des genres et des catégories littéraires.

Sans doute est-ce dans les essais que se cristallise, dans sa forme la plus radicale, la dialectique audacieuse de la contrainte et de la liberté qui sous-tend toute l’œuvre de Woolf. C’est là que nous voyons l’œuvre à l’œuvre, dans ce dialogue que Woolf entretient avec elle-même et avec la littérature. La critique littéraire qui en elle précéda la romancière s’y dévoile au travail, infatigable lectrice de ses contemporains et relectrice de ses auteurs fétiches : Montaigne, Sophocle, Mme de Sévigné, Jane Austen... Elle s’y révèle aussi très vite une femme de lettres parfaitement au fait des codes du genre, se taillant, en ces premières années du xx^e siècle, une place privilégiée dans le monde pourtant très concurrentiel de l’essai.

Le contexte dans lequel elle se fraie un chemin dès 1904 a été de longue date jalonné par les grands essayistes du xix^e siècle – William Hazlitt, Thomas Carlyle, Thomas De Quincey –, mais plus encore par les maîtres du genre de la Renaissance au xviii^e siècle – Francis Bacon, Charles Lamb ou Joseph Addison –, qui firent de l’essai cet espace ouvert, instable et pourtant maîtrisé. À ces pères, elle emprunte la forme de la méditation. « On Being Ill » (« De la maladie »), « On Not Knowing Greek » (« De l’ignorance du grec ») déclinent une formule déjà exploitée par Hazlitt : « On Going a Journey » (« Partir en voyage ⁵ ») (1822), « On the Fear of

Death » (« De la crainte de la mort ⁶ ») (1821) et, plus près de Woolf, par Max Beerbohm dans « On Speaking French » (« De l'art de parler français »), publié en 1920, formule qui elle-même n'est qu'une variation sur celle des essais de 1601 de Francis Bacon dont les titres ont pour amorce « Of » : « Of Truth », « Of Travel », « Of Death »... Les références se croisent et s'épousent, le titre « On Not Knowing Greek » devant aussi être lu comme une citation détournée du poème de John Keats, « On First looking Into Chapman's Homer » (« En ouvrant pour la première fois l'Homère de Chapman ⁷ »), de 1816. À la tradition de ces pères s'ajoute celle de son père, sir Leslie Stephen, homme de lettres, philosophe et surtout rédacteur en chef, de 1882 à 1889, de ce grand œuvre du victorianisme que fut le Dictionary of National Biography, dictionnaire recensant les gloires de l'histoire britannique. Ajoutons qu'au début de sa carrière de critique et d'essayiste elle enseigne en parallèle la littérature, l'histoire et la composition écrite à Morley College, une institution londonienne hors normes, financée par l'industriel philanthrope Samuel Morley, visant à promouvoir l'éducation de la classe ouvrière et ouverte aux femmes comme aux hommes.

Tout au long de sa carrière, l'essai est donc pour Woolf un espace de dialogue et de confrontation feutrée avec la tradition littéraire et la culture. Elle y affûte ses arguments ; elle y peaufine son écriture ; elle y travaille sa voix. Elle s'y mesure parfois indirectement, souvent à visage découvert, à ses contemporains et prend ainsi sa part à l'entreprise collective de définition de la culture moderne. L'époque est propice à une telle entreprise. On sait combien le modernisme se sera nourri de la pratique souvent polémique de l'essai esthétique. Il n'est pas un mouvement, dans les années 1910 et 1920, qui ne s'appuie sur un manifeste ou qui ne soit relayé par l'un des nombreux magazines littéraires ⁸ qui promeuvent les dernières tendances : The Egoist, The New Age, Blast, New Criterion... Le développement ininterrompu du lectorat depuis le XVIII^e siècle, l'ouverture – timide – de l'enseignement supérieur et du monde du travail aux femmes, la transformation profonde du corps politique, sous l'effet du suffrage universel (la loi de 1918 étend le droit de vote aux femmes de plus de trente ans), l'essor de la production littéraire, sont autant de facteurs qui expliquent la guerre du goût qui se joue, en Grande Bretagne, au début du siècle. Il s'agit en effet de définir ce que sera la littérature, voire la culture

de cette modernité qui vient ⁹.

Virginia Woolf prend une part active dans ces joutes littéraires. Ses liens avec le monde littéraire la placent au cœur d'un réseau d'influences qui marque son temps. Leonard Woolf fut responsable des pages littéraires de la revue *Nation & Athenaeum* de 1923 à 1930 ; T. S. Eliot, un intime des Woolf, lança *The Criterion* en 1922. Son activité assidue de lectrice nourrit sa critique littéraire et sa vision en devenir d'une littérature qui pourrait relever le défi d'un présent changeant, multiple, qui irrigue la conscience d'un jour nouveau et impose d'inventer un verbe inédit. « La fiction moderne » et « *Mr. Bennett et Mrs. Brown* » constituent des textes essentiels pour comprendre la révolution moderniste. Woolf y énonce, dans son dialogue polémique avec les trois figures clés de la fiction édouardienne ¹⁰, Arnold Bennett, John Galsworthy et H. G. Wells, les principes qui sous-tendent ses propres expérimentations littéraires : le roman doit se défaire de sa fascination pour le détail matériel et l'illustration, mais aussi des codes régissant l'intrigue, les genres, les personnages. Il doit être à l'écoute de ce qui fait la vie intime de la conscience, nous laisser percevoir cette « pluie continue d'atomes innombrables » qui font nos impressions. La fiction doit se libérer du carcan de la représentation illustrative pour « nous faire percevoir cet étrange esprit, changeant et diffus » qu'est l'esprit de la vie. Ainsi Woolf fera-t-elle, dans ses romans et ses nouvelles, le pari de la « vie » contre celui de la réalité : bouleversement capital, qui dépasse la simple sémantique.

Repenser l'histoire littéraire

L'émergence de cette fiction nouvelle et sa définition sont indissociables, elle le sait très tôt, de la réflexion qu'elle mène sur la littérature, dans le cadre de sa critique littéraire et de ses essais. Dès le printemps 1921, alors qu'elle travaille à ce qui sera *La Chambre de Jacob*, elle réfléchit à un ouvrage sur la lecture. Il donnera le premier volume du *Commun des lecteurs*, publié en 1925 et dans lequel se retrouvent certains de ses essais les plus éclairants : « Montaigne », « Defoe », « Jane Austen », « Le point de vue russe », mais aussi « La fiction moderne ». Cette période constitue une charnière dans le développement de sa réflexion littéraire et de sa pratique. L'entrée de son journal du 23 mai 1921 témoigne de l'entrelacement fécond de l'écriture de fiction et de ses essais. Alors qu'elle

vient d'envoyer au Times Literary Supplement sa recension d'une édition des essais critiques de Coventry Patmore ¹¹ – le poète et essayiste victorien dont elle dénoncera l'imaginaire patriarcal dans « Des professions pour les femmes » –, elle dit ressentir le besoin de se concentrer sur cet essai dont elle commence à percevoir les contours, un volume consacré à la lecture et qui serait l'expression d'une lecture experte dont elle éprouve la nécessité :

J'ai l'idée de ne lire que des chefs-d'œuvre ; car je lis de la littérature au kilomètre depuis si longtemps. Le temps est venu pour moi de lire en experte. Je me demande du coup quelle forme donner à mon livre sur la lecture ; plus je lis la critique des autres et plus je deviens indécise ; hésite ; mais rien ne presse. Mais comme j'aime exercer mon esprit sur la littérature – la prendre comme de la littérature. Et il me semble que ceci me vient plus facilement du fait d'avoir lu tant de mémoires, de critique, toutes sortes de choses ¹².

C'est dans ce dialogue ininterrompu avec la littérature et la culture que se déploie sa fiction. Les essais ne visent pas uniquement à expliciter la vision qu'elle a de sa propre poétique. Ils participent à l'entreprise de renégociation, de redéfinition de la littérarité que Woolf mène tout au long de sa carrière. Imaginer cette nouvelle prose du monde va de pair avec ce qui s'apparente à une archéologie de la littérature. Fidèle et rebelle à la fois, l'essai est une façon pour elle de légitimer son propre propos, en revendiquant une place dans la longue et auguste tradition de l'essai ; mais cette tradition est revendiquée pour être finalement remise en question, sondée dans ses présupposés idéologiques et culturels. Sa lecture est, comme déjà celle du poète romantique Samuel Taylor Coleridge dans Biographia Literaria, personnelle, voire intime, mais elle a aussi une visée politique dont son premier grand essai féministe Une chambre à soi (1929) dévoilera la radicalité.

Une contre-histoire littéraire se dessine au fil des pages. Si les figures canoniques de la fiction anglaise dominant – Defoe, Austen, Hardy, Conrad, James –, Woolf en offre une lecture impertinente, presque dissidente. Ainsi Jane Austen reste-t-elle bien une figure éminente, mais c'est pour la manière dont elle est parvenue à faire de son humour frondeur un instrument de dissection sociale, et plus encore peut-être pour la manière dont elle a dû avancer masquée, dissimuler son génie pour le rendre acceptable à une société où l'anonymat conditionnait la renommée des femmes écrivains. Woolf relit l'histoire littéraire en femme. Non qu'elle revendique une quelconque écriture féminine, ou un génie féminin. Si génie féminin il y a, selon elle, il doit nécessairement se mélanger au génie

masculin, pour produire cet imaginaire androgyne qu'elle revendique, à la suite de Samuel Taylor Coleridge, à la fin d'Une chambre à soi.

Cette contre-histoire au féminin ¹³ est peut-être plus stratégiquement encore une contre-histoire de la puissance anonyme de l'imaginaire, au-delà du moi et du genre. L'idée n'est pas sans lien immédiat avec les circonstances de la publication de nombre de ses articles. En effet, les recensions et critiques littéraires qu'elle livra au Times Literary Supplement de 1905 à 1937 étaient, comme il se devait dans cette publication, anonymes, quand bien même ils constituaient parfois – ce fut le cas de sa dernière participation au TLS, consacrée aux comédies de William Congreve ¹⁴ –, la pièce maîtresse du numéro. De cette contrainte éditoriale, Woolf fera peu à peu l'un des concepts clés de son imaginaire littéraire. Ainsi, durant de nombreuses années, Woolf méditera aussi ce qui aurait dû être un essai définitif sur le génie anonyme de la littérature. Au moment où elle met fin à ses jours, en 1941, elle travaille à l'ébauche d'un ouvrage provisoirement intitulé Lectures au hasard (Reading at Random) et dont ne subsistent que deux fragments inachevés : « Anon » et « Le lecteur » (« The Reader ¹⁵ »). Cette poétique de l'anonyme infléchit le concept d'impersonnalité si central à la poétique moderniste, que son ami T. S. Eliot contribua à préciser dans son essai « La tradition et le talent individuel » (« Tradition and Individual Talent »), publié en 1919 ¹⁶, la même année que l'essai de Woolf « La fiction moderne ». Le génie ne doit pas uniquement s'arracher à la personnalité et au moi. Sa voix doit retrouver celle, ancienne et anonyme, de la foule, du peuple, la langue de rien qui dit tout, celle-là même qu'elle entend dans le chœur des tragédies antiques dont elle loue la puissance visionnaire dans « De l'ignorance du grec », ou chez les paysans de Thomas Hardy quand leur verbe épouse finalement le génie de la nature.

« Écrire un livre de découverte, lire comme on tire un fil ¹⁷ », tel devrait être l'esprit de ce livre, se dit-elle en février 1939. Le fil de la mémoire littéraire la relie, sans la lier, aux figures du passé qui ne cessent de l'inspirer, à ses contemporains et à sa propre écriture de fiction. Le fil est librement remonté, renoué, dénoué, mais nullement rompu. Il la relie librement aussi à cette vaste communauté de lecteurs ordinaires, pour qui elle compose ses deux volumes du Commun des lecteurs, de 1925 et 1933. Fil banal et pourtant vital, ténu et solide à la fois. Fil complexe d'une

activité multiple et qui la ramène à sa réflexion au long cours sur les liens de la vie et de la littérature. Virginia Woolf ne manque pas de se plaindre de la manière dont la critique lui vole un temps précieux, qu'elle souhaiterait consacrer à ce qu'elle dit être son objet principal : l'écriture de ses romans et de ses nouvelles. « Le pire dans le journalisme est qu'il distrait. Comme une ondée sur la mer ¹⁸ », s'agace-t-elle en 1939. Mais c'est son activité de critique et d'essayiste autant que son œuvre romanesque qui la légitime sur l'échiquier littéraire et en fait une voix majeure du monde littéraire de l'époque.

Sa plume d'essayiste est recherchée des deux côtés de l'Atlantique et elle collabore, nous l'avons dit, aux principales revues de son temps. En 1935, elle est même sollicitée pour succéder – insigne ironie – à H. G. Wells qu'elle brocarde dans plusieurs de ses essais, à la présidence du PEN club anglais ¹⁹. Elle refuse l'honneur, comme en 1932 elle refuse l'invitation à donner la série annuelle des prestigieuses Clark lectures à l'université de Cambridge. Cette invitation indique quel statut elle a désormais dans le monde des lettres et combien ses vues sur la littérature sont respectées. Si elle décline l'invitation, c'est qu'elle refuse le processus de canonisation qu'elle implique, préférant tisser le fil de sa mémoire littéraire librement, quand bien même l'institution l'a adoubée en la plaçant dans une lignée qui est aussi celle de son père, puisque c'est Leslie Stephen qui avait inauguré l'histoire de ce cycle prestigieux en 1883.

Liberté de l'essai

Aux dynasties et aux histoires consacrées, Woolf préfère des généalogies aux libres associations, l'espace fluide d'expériences de lectures passionnées et vagabondes. En cela Montaigne lui montre la voie, une voie musarde et pourtant implacable dans sa puissance introspective et il reste une présence bienveillante pour les Woolf, dont la Hogarth Press publie la traduction du Journal de voyage en Italie, en 1929. L'essai qu'elle consacre au maître français de l'essai en 1924 et qu'elle retravaille pour le tome I du Commun des lecteurs résume sa poétique de l'essai et plus largement encore sans doute sa poétique de l'écriture. Elle partage avec Georg Lukács une conception paradoxale de l'essai, portée à sa perfection par Montaigne, qui veut qu'il « se conforme ironiquement [...] à l'éternelle petitesse du travail le plus profond de la pensée en regard de la vie ²⁰ ».

Insigne et pourtant insignifiant, l'essai est un espace de spéculation librement ouvert aux vents des possibles. Il est, pour Woolf, un laboratoire littéraire dans lequel elle ose toutes les associations, peut librement imaginer les agencements les plus inédits. Alors qu'elle réfléchit au tome I du *Communion* des lecteurs, elle se dit séduite par l'idée de les relier par le biais d'une libre conversation et ainsi de briser le moule « inartistique » du recueil ²¹. Dix ans plus tard, elle se donne pour défi « d'inventer une nouvelle méthode », libérée des codes de l'essai critique ²². En 1939, alors qu'elle réfléchit à son livre sur la lecture, elle dit une fois encore vouloir « faire fi de toutes les théories préconçues ²³ ». L'essai lui offre donc un espace de liberté unique. Il se prête à toutes les extravagances, parvient à trouver sa cohérence dans la pluralité, résiste aux correspondances les plus curieuses. Theodore Adorno sait aussi la puissance associative de l'essai et la manière dont « ses transitions [...] désavouent la déduction stricte au profit de chemins de traverse reliant les éléments, qui n'ont guère de place dans la logique discursive ²⁴ ». « Par les rues » ou « Trois tableaux » témoignent de cette plasticité qui permet toutes les expérimentations. Les saynètes s'enchaînent, reliées par le plus ténu des fils narratifs. L'imagination vagabonde, rebondissant d'une sensation à l'autre, au gré des sollicitations du présent et de l'expérience.

Avec Charles Baudelaire, Woolf sait que l'essai peut capturer l'essence fugace et changeante de la modernité. C'est cette modernité qui donnera à Mrs. Dalloway ou aux *Années* leur vibration si singulière. C'est cette modernité, urbaine, technologique, celle des voyages en chemin de fer, de la lumière électrique, du cinéma, des automobiles, des avions, qui sollicite la capacité d'expérimentation de Woolf, qui change la matière même de la sensation et induit des chocs phénoménologiques inédits. « Une nuit dans le Sussex : réflexions en route » nous dit cette vibration nouvelle de la vision, de la sensation, du moi, sous l'effet de la vitesse qui fait chavirer la perception et la propulse sans ménagement dans une réalité encore étrange et qui résiste aux mots. Certes, dans ce texte, le moi se rassemble finalement et s'achemine benoîtement vers la tiédeur d'un univers domestique rassurant et presque enfantin, mais ce moi a fait l'expérience de la dispersion, a été projeté aux quatre coins d'une conscience soumise à une force centrifuge jusqu'alors inconnue, celle du choc de la modernité.

Et que dire de ces images vacillantes que nous livre le cinéma ? Elles

affolent le temps, dérèglent son continuum, et nous forcent pourtant à explorer les nouvelles modalités du visible qui sont celles de l'image en mouvement. Walter Benjamin comprendra, comme elle, que l'image mécanique – statique ou mouvante – bouleverse à jamais les modes du voir ²⁵. Woolf est, comme Benjamin, inquiète de ces sensations que cette image d'un genre nouveau suscite en nous, sensations confusément primitives, obscures et puissantes. Mais elle sait aussi que l'écriture doit faire la traversée de cette nouveauté, pour parvenir à explorer ses propres ressources imaginaires enfouies et exhausser encore la conscience, en repousser les limites.

« La fiction moderne » comme « Mr. Bennett et Mrs. Brown » l'affirment dans la modernité même de leur dramaturgie ; la sensation s'invente et se réinvente selon les époques et les circonstances. La conscience, le moi, l'être même se métamorphosent au gré d'un présent en constante mutation. Mrs. Brown, toute modeste qu'elle soit, est aussi un être moderne : elle finit par se fondre dans la foule d'une gare londonienne, pleine de bruit et de lumière. La modernité est aussi politique. C'est celle de la guerre (« Considérations sur la paix en temps de guerre »), des mouvements sociaux (« Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières », « Des professions pour les femmes ») qui imposent des changements de perspective même à la compagne de route du parti travailliste et des suffragettes que fut Virginia Woolf. Cette modernité est enfin celle de la fin des empires, balayés telle une vaste allégorie grandiloquente par le rire tempétueux de la subversion, comme l'est l'Exposition coloniale de 1924 dans « Orage sur Wembley ».

L'essai est pour Woolf un genre tout à la fois intime et universel. La plupart de ses textes trouvent leur amorce dans une impression qui devient littéralement le prétexte à une réflexion générique sur le moi, le monde, la nature, l'écriture, l'imagination, le sens, voire la vérité de l'expérience. Certains sont entièrement structurés autour du jeu subtil des sensations visuelles, auditives ou tactiles : « Impressions de Bayreuth », « Promenade nocturne ». Mais ce jeu n'est pas une fin en soi. Woolf ne se satisfait pas du reflet moiré des choses à la surface de sa conscience. La sensation porte en elle l'injonction d'une mise en forme. En elle, le sens se matérialise, se déploie, sans pourtant jamais se stabiliser. Exemple de cet empirisme est « Le soleil et le poisson », qui fut inspiré par le voyage que firent les Woolf, en compagnie de Vita Sackville-West et de Harold Nicolson, ainsi que de

leur neveu Quentin Bell, dans le nord du Yorkshire, pour observer une éclipse totale du soleil, le 29 juin 1927. L'observation des nuages, que n'aurait pas reniée le peintre John Constable, combine en une séquence visionnaire la minutie du regard à la force heuristique de la métaphore, le ciel dans sa soudaine étrangeté se prêtant ainsi aux méditations métaphysiques les plus audacieuses sur le temps et la catastrophe.

Finalement, seul le récit, même le plus ténu et le plus singulier qui soit, peut mettre en ordre la sensation. Il est le garant de la « forme signifiante » que Clive Bell, le critique d'art et époux de la sœur de Virginia Woolf, la peintre Vanessa Bell, défend aussi dans le domaine des arts plastiques. Si l'essai est, pour Woolf, un laboratoire, c'est qu'il joue aussi de tout l'éventail du récit, tente d'improbables basculements d'échelle, introduit d'imprévues mises en abyme, joue, en un mot, de tous les possibles de la fiction. « Par les rues » suit une narratrice au fil des rues, de micro-histoire en mini-récit, tout comme « De la maladie » bascule sans ambages de la méditation introspective à l'histoire littéraire, puis au récit biographique à visée allégorique. Woolf dénonce dans « La fiction moderne » ceux qu'elle appelle les « matérialistes » – John Galsworthy, Arnold Bennett et H. G. Wells –, mais c'est pour rendre à la fiction toute sa puissance, la libérer de son assujettissement à la notation, au détail vain, à l'illustration. Loin d'être dénoncé, le récit est exhaussé, décuplé, déployé. Il se love dans l'instant, en dévoile la profondeur de champ, en révèle le potentiel phénoménologique. « La fiction moderne » fait de cet empirisme le principe même de l'écriture et l'essai permet à Woolf tout à la fois de s'immerger dans le présent et d'opérer un retour réflexif et critique sur cette immersion. « Celui qui pense ne pense pas, il fait de lui-même le théâtre de l'expérience intellectuelle, sans l'effiloche » explique Adorno ²⁶. De même Woolf parvient-elle tout à la fois à se tenir au plus près de la sensation première et à observer le travail même de la sensation à l'œuvre, dans l'écriture. « Observez ! » nous dit-elle encore et encore. Observez le monde qui va, la ville qui bruisse, les nuages qui s'obscurcissent, les mendiants aux pieds des immeubles, les lumières dans les vallées... Observez la vision qui se transforme et s'infléchit, comme changent le ciel et le paysage que l'on contemple par la fenêtre d'un train.

Sensuelle, visionnaire, cette capacité d'observation est tout à la fois intime et universelle, personnelle et impersonnelle. Chez Woolf se nouent

l'individu et la communauté. Le titre de ses deux volumes d'essais réunis par elle, Le Commun des lecteurs, résume ce paradoxe, tout comme les essais de Montaigne ou de Francis Bacon touchent à l'universel dans leur singularité. La voix de Woolf essayiste est une voix unique, inimitable, faite d'une fausse timidité et d'une ironie acerbe héritée de Jane Austen. C'est aussi une voix plurielle. En elle résonne la voix de Hazlitt et de Max Beerbohm. En elle se dit le plaisir quotidien d'une promenade en voiture ou d'heures passées à lire. Cet appel à la communauté des lecteurs peut se lire comme un stratagème commode, une forme de fausse modestie, alors même que Woolf prend toute sa part à l'entreprise de hiérarchisation de l'histoire littéraire et revendique une fonction prescriptive. Mais Woolf écrit aussi pour le commun des lecteurs, convaincue que la lecture est émancipatrice. « Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières » est sans doute l'un des essais les plus politiques de Woolf, qui décrit des femmes de la classe ouvrière harassées par l'humiliation et le labeur, mais avides aussi de connaissance, qui lisent à leurs rares moments perdus, font fi des hiérarchies esthétiques et s'ouvrent les portes de la littérature comme on force les portes de son destin. L'essai, selon Woolf, se doit d'être démocratique. Il se doit de puiser sa légitimité dans la communauté même qu'il contribue à inventer au fil des pages. Il s'autorise de cette famille aux mille visages qui bouscule les frontières de classes, comme l'illustre « Le point de vue russe ». Il sait se délecter de l'humour de Mme de Sévigné, comme de la puissance visionnaire de Conrad et des sœurs Brontë, il dit la beauté de la lande en hiver (« Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières ») et la vigueur de mots échangés autour de l'âtre (« Les romans de Thomas Hardy »).

Une fois encore, il convient d'insister sur le fait que l'économie éditoriale des essais de Woolf explique pour partie cette poétique de l'anonymat. L'anonymat imposé par le Times Literary Supplement donna aussi accès à l'auteure à un lectorat bien plus vaste que celui des revues modernistes plus confidentielles qui ne touchaient qu'un public restreint ²⁷. À ce lectorat s'ajoutait celui de la presse grand public, de Good Housekeeping à Vogue. L'un de ses derniers articles, consacré à Lewis Carroll, parut ainsi dans le supplément de Noël de la revue New Statesman & Nation. Woolf s'adressait à un lectorat aux contours changeants, à ce commun des lecteurs, avec qui elle entretient une conversation au long cours, exigeante mais aussi empathique, soucieuse de couvrir un vaste territoire littéraire, celui-là

même des bibliothèques pour tous ²⁸ qu'elle affectionne.

L'essai lui permet de dialoguer avec ce lectorat multiple et alors qu'elle revient à son projet de livre sur la fiction qu'elle a depuis 1926, elle pense avoir trouvé une nouvelle façon de délier l'écriture, de la rendre plus informelle encore, en imaginant pour son livre une structure pour partie dialoguée, dans laquelle l'histoire du roman serait mise en situation, fictionnalisée, en lien étroit avec la conscience du lecteur ²⁹. Le projet n'aboutit pas, mais on y lit ce souci de ne pas déconnecter l'expérimentation formelle de l'expérience simple, presque quotidienne et banale, de la lecture. Si nombre de ses essais font si librement s'unir fiction et pensée, c'est que cette forme hybride de critique lui permet de se tenir, comme en empathie, au plus près de l'élément même de la littérature, et au plus près de l'expérience de la lecture de tout un chacun.

La parole de Woolf, quand bien même elle a une fonction nécessairement prescriptive, cherche encore et toujours à se défaire des arguments d'autorité, à déstabiliser le moi savant, à le frotter à l'incertitude et aux hasards de l'expérience concrète. C'est ainsi que, dans « Par les rues », l'écrivain vagabonde dans la ville, en quête d'inspiration, autant que d'un instrument – un crayon – tout à la fois essentiel et humble. Sous ce prétexte, elle glane images et rencontres pour rentrer finalement riche d'expériences menues et profondes à mettre en mots. C'est ainsi que dans « Une nuit dans le Sussex » le moi se démultiplie, entre en dialogue cacophonique avec lui-même pour mieux déployer sa multiplicité. Si l'essai est un laboratoire, c'est bien pour sa plasticité formelle, pour la manière dont il autorise tous les mélanges, toutes les audaces. Les essais littéraires de Woolf, dans lesquels elle énonce ce que doit être une littérature en prise avec la modernité du monde, doivent de ce fait être mis en regard des essais poétiques, qui se situent aux confins du genre, là où la méditation critique se perd dans la rêverie. De même cette critique ne saurait-elle se comprendre si l'on oublie qu'elle ouvre souvent sur une réflexion profondément politique sur la place de l'individu dans la culture, centrale à « Des professions pour les femmes » et « Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières » ou même « Mr. Bennett et Mrs. Brown ».

« Considérations sur la paix en temps de guerre », qui clôt ce choix de textes, est en cela plus qu'un texte testament : dans ces pages, se dit explicitement le lien puissant et impensé entre la culture, l'instinct et la

violence collective. C'est aussi un essai qui fait le pari de la puissance de cette même culture – Bayreuth, la Campanie, la poésie – quand elle défait nos liens et ouvre librement à l'inventivité bruissante de l'esprit. La distribution des essais en quatre catégories ne doit pas induire de cloisonnements. On doit, au contraire pouvoir vagabonder d'un texte à l'autre, car il n'est pas pour Woolf de solution de continuité entre les différentes facettes de l'essai. Tous forment un continuum par lequel lire Montaigne, Defoe ou Conrad peut nous aider à combattre l'instinct de mort, et dans lequel le souvenir d'une promenade nocturne ou les divagations induites par la fièvre nous livrent de précieuses intuitions sur le sens des choses.

*

En 1940, quand Woolf écrit « Considérations sur la paix en temps de guerre », le monde qui est le sien est « plongé dans le noir » (voir p. 434). Mais le souvenir de la lumière de l'Espagne ou de la Grèce inonde encore sa mémoire. Le monde n'est que vociférations et vrombissements, mais elle sait aussi quelle est la puissance du cri d'Électre et la force vitale de son verbe, en prise immédiate avec le monde. Elle doit se terrer en attendant que passent les bombardiers, mais elle sait la saveur d'une promenade dans les rues et d'heures passées à lire. Ces pages témoignent d'une passion infinie : pour les mots, l'intelligence de la nature, le rire de Jane Austen, la fulgurance de la sensation, l'austérité de Conrad, la beauté violente du ciel, la pitié de Tchekhov. L'audace de *La Chambre de Jacob*, de *Mrs. Dalloway* ou des *Vagues* s'éclaire encore à la lecture de ces essais dans lesquels inlassablement Woolf réinvente les possibles de l'écriture, en bouscule les codes, fait le pari d'un dialogue anonyme et pourtant intime avec la littérature et le monde et, à travers lui, avec la communauté des lecteurs.

Cette communauté est tout à la fois concrète et utopique. Elle est ancestrale et regarde vers demain. Elle plonge ses racines dans un passé multiple, celui de l'Europe, de Sophocle à Montaigne, de Defoe à Tolstoï, mais elle s'abandonne aussi à l'impression du moment. C'est cette capacité à embrasser l'expérience dans sa diversité qui fait l'actualité de ces textes. C'est cette profondeur de champ qui fait de Woolf une observatrice visionnaire de la modernité, une modernité immémoriale et toujours en

devenir.

CATHERINE BERNARD

1. Son journal revient à maintes reprises sur l'influence qu'elle reconnaît à Proust sur son inspiration et ses recherches formelles. Voir par exemple l'entrée de son journal du 18 novembre 1924, dans laquelle elle décrit sa quête d'une forme qui combinerait en un tout harmonieux les impressions diverses qui nourrissent sa vision. Proust lui montre la voie, mais – reconnaît-elle aussi – l'influence peut-être plus qu'elle ne voudrait : « Nul doute que Proust saurait dire ce que je cherche à exprimer – cet écrivain incomparable que je ne peux pas lire quand j'en viens aux révisions, tant il m'influence. Avec lui, écrire semble facile ; ce qui signifie que l'on se glisse dans ses traces », *The Diary of Virginia Woolf*, t. II, 1920-1924, Londres, The Hogarth Press, 1978 ; rééd., Londres, Penguin, 1981, p. 322. Sauf indication contraire, les extraits du *Journal* sont donnés dans ma traduction.

2. Sur ce sujet, voir les analyses de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, t. II, *La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1984, p. 189-212.

3. Voir la Notice, p. 449.

4. Les essais autobiographiques de Virginia Woolf ont été réunis et publiés à titre posthume en 1976, sous le titre *Moments of Being*, Londres, Chatto & Windus, 1976 ; trad. Colette-Marie Huet, Paris, Stock, 1977.

5. William Hazlitt, *La solitude est sainte*, trad. Lucien d'Azay, Paris, Quai Voltaire, 2014.

6. Hazlitt, *De l'amour de la vie. De la crainte de la mort*, trad. Yvette Hilaire, Paris, Lettres Modernes, 1966.

7. John Keats, *Poèmes et poésies*, trad. Paul Gallimard (1910), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1996. – Sur cette référence à Keats, voir Rachel Bowlby (dir.), *A Woman's Essays*, Londres, Penguin, 1992, p. xx.

8. Sur l'essor de ces revues littéraires, voir le collectif *Revue modernistes anglo-américaines. Lieux d'échange. Lieux d'exil*, Benoît Tadié (dir.), Paris, Ent'revues, 2006.

9. Sur le contexte, voir l'étude de Melba Cuddy-Keane, *Virginia Woolf, the Intellectual, & the Public Sphere*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, chap. I.

10. Cette fiction reste encore très proche du réalisme et s'attache à décrire minutieusement les liens de l'individu et de la société, souvent dans des sagas qui héritent des fresques sociales du XIXe siècle.

11. L'article, « Patmore's Criticism », portant sur le volume *Courage in Politics and Other Essays – 1885-1896*, paraît le 26 mai 1921.

12. *The Diary of Virginia Woolf*, t. II, *op. cit.*, p. 120.

13. Voir Juliet Dusinberre, *Virginia Woolf's Renaissance : Woman Reader or Common Reader ?*, Londres, Macmillan, 1997. Voir aussi Hermione Lee, « Virginia Woolf's Essays », Sue Roe et Susan Sellers (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 95.

14. « Les comédies de Congreve : le sens, le calme et la brillance » (« Congreve's Comedies : Speed, Stillness and Meaning »), *Times Literary Supplement*, article non signé, 25 septembre 1937.

15. Voir Brenda R. Silver, « "Anon" and "The Reader" : Virginia Woolf's Last Essays », *Twentieth Century Literature*, 25 : 3/4, 1979, p. 356-441.

16. Cet essai est republié en 1920 dans le recueil *Le Bois sacré* (*The Sacred Wood*) et plusieurs entrées du journal de Woolf en novembre et décembre 1920 font référence à son impact sur la scène littéraire de l'époque. Leonard Woolf en avait publié une recension dans le numéro de l'*Athenaeum* du 17 décembre 1920. Voir T. S. Eliot, *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère (1950) ; rééd. Paris, le Seuil, 1999.
17. 17 février 1939, *The Diary of Virginia Woolf*, t. V, 1936-1941, Londres, The Hogarth Press, 1984 ; rééd. Londres, Penguin, 1985, p. 205.
18. 9 novembre 1939, *ibid.*, p. 245.
19. Les « Poets Essayists Novelists clubs » constituaient un réseau international de clubs qui visaient à promouvoir les contacts entre écrivains. H. G. Wells avait succédé à John Galsworthy. C'est finalement le romancier et dramaturge J. B. Priestley qui lui succédera en 1937.
20. Georg Lukács, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai », *L'Âme et les formes*, trad. Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1971, p. 23. L'essai inaugural de Lukács est paru initialement en 1911.
21. 17 août 1923, *The Diary of Virginia Woolf*, t. II, *op. cit.*, p. 261.
22. 21 décembre 1933, *The Diary of Virginia Woolf*, t. IV, 1931-1935, Londres, The Hogarth Press, 1982 ; rééd. Londres, Penguin, 1983, p. 194.
23. 11 avril 1939, *The Diary of Virginia Woolf*, t. V, *op. cit.*, p. 214.
24. Theodore Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1984, p. 27.
25. Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008. Une première version de ce texte avait été publiée en 1936.
26. Adorno, « L'essai comme forme », *op. cit.*, p. 17.
27. Sur cette position particulière de Woolf, voir Beth Carole Rosenberg et Jeanne Dubino (dir.), « Introduction », *Virginia Woolf and the Essay*, New York, St. Martin's Press, 1997, p. 16.
28. Les bibliothèques publiques furent créées officiellement par une loi de 1850, « The Public Libraries Act ». Cette loi conféra aux comtés la mission de créer des bibliothèques publiques. Dès les années 1840, les bibliothèques de prêt créées par Charles Edward Mudie connurent aussi un essor considérable et donnèrent naissance à des bibliothèques ambulantes, « Mudie's Circulating Library ».
29. Voir l'entrée du 10 octobre 1934 de son journal, *The Diary of Virginia Woolf*, t. IV, *op. cit.*, p. 250.

Note sur la traduction

Virginia Woolf a une pratique toute personnelle de la ponctuation : elle prend des libertés avec les conventions typographiques et les règles de ponctuation. Elle fait notamment un grand usage du tiret. Elle insère par exemple un tiret à la fin d'une phrase là où l'on attendrait un point ou des points de suspension. Nous nous sommes efforcés de respecter ces particularités dans la traduction, pour conserver le rythme de sa phrase.

C. B.

OceanofPDF.com

I. La lectrice

OceanofPDF.com

MONTAIGNE ¹

En visite à Bar-le-Duc, Montaigne vit un portrait de René de Sicile par lui-même et il en vint à se demander : « Pourquoi n'est-il loisible de même, à un chacun de se peindre de la plume, comme il se peignait d'un crayon ² ? » À brûle-pourpoint, nous serions tentés de répondre, C'est non seulement loisible, mais rien ne saurait être plus aisé. Les autres êtres peuvent bien nous échapper, nos propres traits nous sont on ne peut plus familiers. Commençons sans attendre ! Mais dès que nous nous attelons à la tâche, le crayon nous glisse des mains ; la chose nous submerge par son infinie et mystérieuse difficulté.

Mais après tout, combien d'auteurs, dans toute l'histoire de la littérature, ont réussi à se dessiner par leur plume ? Seuls peut-être Montaigne, Pepys et Rousseau. *Religio Medici* ³ est comme un verre teinté à travers lequel on devine confusément la course des étoiles et une âme étrange et tourmentée. Un miroir soigneusement poli nous renvoie, dans la célèbre biographie, le visage de Boswell qui se glisse entre deux paires d'épaules. Mais cette manière de parler de soi-même, au gré de son inspiration, en donnant les méandres, le poids, la couleur et la mesure de son âme dans toute sa confusion, sa bigarrure, son imperfection – cet art revient à un homme, un seul : Montaigne. Au fil des siècles, la même foule se masse devant ce portrait, y contemplant le reflet de son propre visage, y faisant toujours de nouvelles découvertes tout en se révélant impuissante à dire précisément ce qu'elle y découvre. De nouvelles éditions témoignent de cette longue fascination. En Angleterre, c'est aujourd'hui la Navarre Society qui

republie en cinq élégants volumes la traduction de Cotton ; en France, la maison Louis Conard sort les œuvres complètes de Montaigne incluant les multiples variantes, dans une édition critique à laquelle Arthur Armaingaud a consacré des recherches toute sa vie.

Dire la vérité sur soi-même, se découvrir dans toute sa familiarité, n'est guère chose aisée.

Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui aient battu ce chemin, nous dit Montaigne. Nul depuis ne s'est jeté sur leur trace. C'est une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble : de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit : De pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes : De choisir et arrêter tant de menus airs de ses agitations. Et un amusement nouveau et extraordinaire qui nous retire des occupations communes du monde ⁴.

Il est tout d'abord difficile de trouver les mots. Nous nous abandonnons tous avec bonheur à cet agréable quoiqu'étrange processus appelé « la pensée », mais lorsqu'il s'agit de dire ce que nous pensons, quand bien même la personne se tient en face de nous, nous disons alors bien peu ! Une apparition traverse notre esprit et s'enfuit par la fenêtre avant même que nous ne puissions mettre quelques grains de sel sur sa queue, ou se laisse lentement couler pour retourner aux profondeurs obscures qu'elle avait un temps éclairées d'une lueur hésitante. Dans la parole, le visage, la voix, l'accent cisèlent les faibles mots que nous prononçons et y impriment un caractère. Mais la plume est un instrument qui manque de souplesse ; elle en dit peu ; elle a toutes sortes d'habitudes et de rituels. Elle est, de plus, tyrannique : elle transforme les hommes ordinaires en prophètes ; de la marche naturellement hésitante de la parole humaine, elle fait un solennel et majestueux défilé de littérateurs. C'est pour cela que Montaigne se détache des rangs des disparus avec une vivacité si irrésistible. Nous ne saurions un instant douter qu'il était son livre. Il se refusait à faire la leçon ; il se refusait à faire des sermons ; il insistait pour dire qu'il était comme les autres gens. Il avait pour seul but de coucher sur le papier ce qu'il était, de communiquer, de dire la vérité, et c'est là « une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble ».

Car au-delà de la difficulté à se dire soi-même, il y a la difficulté plus grande encore à être soi-même. Cette âme, ou notre vie intérieure, ne coïncide en rien avec la vie extérieure. À ceux qui ont le courage de lui demander ce qu'elle pense, elle répond toujours l'inverse de ce que les autres gens rapportent. Ceux-ci sont ainsi de longue date convaincus que les

vieux messieurs affaiblis devraient rester chez eux et nous montrer l'exemple grâce au spectacle édifiant de leur bonheur conjugal. L'âme de Montaigne disait au contraire que c'est durant sa vieillesse que l'on doit voyager et que le mariage qui, en vérité, est très rarement fondé sur l'amour tend, à l'issue de la vie, à n'être plus qu'un lien formel que l'on ferait bien de rompre. Il en est de même de la politique, les hommes d'État ne cessant de louer la grandeur de l'Empire et défendant le devoir moral qu'il y a à civiliser les sauvages. Mais voyez les Espagnols au Mexique, s'écrit Montaigne pris de colère : « Tant de villes rasées, tant de nations exterminées... et la plus riche et belle partie du monde bouleversée, pour la négociation des perles et du poivre : mécaniques victoires⁵. » Et lorsque les paysans vinrent l'informer qu'ils avaient trouvé un homme gravement blessé et qu'ils l'avaient abandonné de peur d'être considérés coupables par la justice, Montaigne s'interroge :

Que leur eussé-je dit. Il est certain, que cet office d'humanité, les eût mis en peine... Il n'est rien si lourdement et largement fautier que les lois, ni si ordinairement⁶.

Ici l'âme, tout agitée, ferraille contre les normes et les convenances, incarnations les plus tangibles des principales obsessions de Montaigne. Mais observez-la réfléchissant au coin du feu, dans cette pièce de la tour qui, quoique séparée du bâtiment principal, a une si belle vue sur le domaine. Elle est décidément la plus curieuse des créatures, tout sauf héroïque, aussi changeante qu'une girouette, « honteuse insolente, chaste luxurieuse, bavard taciturne, laborieuse délicate, ingénieuse hébétée, chagrine débonnaire, menteuse véritable, savante ignorante et libérale et avare et prodigue⁷ » – en d'autres termes, si complexe, si imprécise, si éloignée de la version qui lui rend justice aux yeux de tous, que l'on pourrait passer sa vie à la traquer en vain. Le plaisir que donne une telle entreprise compense amplement les torts qu'elle peut causer à nos ambitions plus mondaines. Celui qui se connaît lui-même n'en est que plus libre ; il n'est jamais lassé, la vie n'étant que trop courte ; et il est envahi d'un paisible et profond bonheur. Lui seul est vivant, tandis que les autres, esclaves des convenances, laissent la vie leur échapper comme en un songe. Il suffit de se soumettre une fois au conformisme, de faire comme les autres au prétexte que c'est là ce qu'ils font et une torpeur envahit toutes les fibres délicates et les facultés de l'âme. Elle n'est plus qu'apparence et vide intérieur ; terne, insensible, indifférente.

Nul doute donc que si nous demandons à cet immense maître de l'art de la vie de nous livrer son secret, il nous conseillera de nous retirer dans une pièce tranquille de notre tour et là de nous consacrer à la lecture, de nous laisser porter par la course folle de nos rêveries qui s'enfuient par la cheminée et de laisser le gouvernement du monde aux autres. Le retrait du monde et la contemplation – c'est là, sans nul doute, ce qu'il nous prescrirait. Mais il n'en est rien ; Montaigne n'est en rien aussi explicite. Il est impossible d'obtenir une réponse simple de cet homme subtil, souriant et mélancolique à la fois, qui, l'air interrogateur, nous regarde de ses yeux aux lourdes paupières. À vrai dire, la vie à la campagne, parmi les livres, les légumes et les fleurs, est souvent du plus grand ennui. Il ne voyait pas en quoi ses petits pois étaient meilleurs que ceux des autres. Paris était le lieu qu'il préférerait entre tous – « jusques à ses verrues et à ses taches⁸ ». Pour ce qui était de la lecture, il pouvait rarement lire un livre plus d'une heure et sa mémoire était si mauvaise qu'il oubliait ce qu'il avait en tête en passant d'une pièce à une autre. On ne saurait tirer quelconque gloire du savoir livresque et quant aux réussites de la science, à quoi sont-elles profitables ? Il avait toujours fréquenté des hommes à l'intelligence supérieure et son père avait pour eux une réelle vénération, mais il avait aussi constaté que, quand bien même ils ont leurs moments de génie, leurs envolées, leurs visions, les plus intelligents d'entre eux vacillent au bord de la folie. Observez-vous : un moment vous êtes au comble de la joie ; le suivant un bris de verre suffit à vous exaspérer. Tous les extrêmes sont périlleux. Il est préférable de se tenir au milieu de la route, dans le sillon commun, tout boueux qu'il puisse être. Dans l'écriture, préférez les mots communs ; évitez les envolées et l'éloquence – et pourtant, c'est indéniable, la poésie est délectable ; la plus belle des proses est celle à laquelle se mêle le plus de poésie.

Il semble donc que nous devions viser une sobriété toute démocratique. Nous pouvons bien aimer notre pièce nichée dans la tour, ses fresques et ses vastes bibliothèques, mais en bas dans le jardin un homme travaille la terre qui a enterré son père ce matin et c'est lui et ses semblables qui vivent la vraie vie et parlent un langage authentique. On ne saurait nier qu'il y a là une part de vérité. Les choses sont bien dites au bas bout de la table. Les qualités les plus précieuses se trouvent peut-être plus chez les ignorants que chez les lettrés. Mais en même temps, que la plèbe est exécration ! « Mère

d'ignorance, d'injustice, et d'inconstance. Est-ce raison dépendre la vie d'un sage du jugement des fols⁹ ? » Leurs esprits sont faibles, influençables, et dénués de toute capacité d'opposition. On doit leur dire ce qu'il est utile qu'ils sachent. Il ne leur appartient pas de se confronter à la vérité des choses. Seule « l'âme bien née¹⁰ » peut connaître la vérité. Mais qui sont ces âmes bien nées, que nous pourrions copier si seulement Montaigne voulait bien nous éclairer plus précisément ?

Mais non. « Je n'enseigne point ; je raconte¹¹. » Après tout, comment pouvait-il expliquer l'âme des autres alors qu'il ne pouvait rien dire « entièrement, simplement et solidement, sans confusion et sans mélange, ni en un mot¹² » de la sienne, alors qu'elle lui devenait même de jour en jour plus obscure. Il est peut-être un principe, un trait – que l'on ne doit pas édicter de normes. Les âmes auxquelles on souhaiterait le plus ressembler, ainsi Étienne de La Boétie, sont toujours les plus déliées. « C'est être, mais ce n'est pas vivre que se tenir attaché et obligé par nécessité à un seul train¹³. » Les lois sont pures conventions, impuissantes à rester en lien avec l'infinie variété et l'agitation des désirs humains ; les us et coutumes sont une commodité visant à conforter les natures timorées qui n'osent pas laisser leur âme partir à l'aventure. Mais nous qui avons une vie intérieure et qui la tenons pour la chose la plus précieuse qui soit, avons la plus grande défiance envers toute opinion ancrée. Le moment où nous commençons à nous insurger, à émettre une opinion, à édicter des lois, signifie notre fin. Nous vivons pour les autres et non pour nous-mêmes. Nous nous devons de respecter ceux qui se sacrifient au nom du bien public, les combler d'honneurs et compatir de voir à quels inévitables compromis ils sont contraints, quant à nous, fuyons le renom, les honneurs et toutes les charges qui font de nous des obligés. Restons en alerte et penchons-nous sur notre chaudron frémissant, notre trouble si fascinant, nos désirs si mélangés, le miracle que nous sommes – car de l'âme, à tout instant, jaillissent des merveilles. Le mouvement et le changement sont l'essence de notre être ; la rigidité est la mort ; le conformisme est la mort : exprimons ce qui nous passe par l'esprit, n'ayons crainte ni de nous répéter, ni de nous contredire, lançons à la ronde les absurdités les plus farfelues, et laissons-nous guider par les rêveries les plus extravagantes sans nous préoccuper de ce que le monde fait, pense ou dit. Car rien ne compte, si ce n'est la vie ; et bien sûr l'ordre.

Cette liberté, qui est l'essence de notre être, a donc besoin d'être maîtrisée. Mais il est difficile de déterminer vers quelle puissance se tourner pour trouver du secours, puisque l'opinion individuelle, pas plus que les lois, ne saurait nous entraver, et que Montaigne n'a de cesse de déverser son mépris sur la faiblesse et la vanité de notre pathétique nature humaine. Peut-être dès lors serait-il bon de nous tourner vers la religion pour nous guider ? « Peut-être » est l'une de ses expressions préférées ; « peut-être » et « je pense » et tous ces mots qui nuancent les suppositions hâtives si caractéristiques de l'ignorance humaine. De tels mots nous aident à assourdir les opinions qu'il serait politiquement déplacé d'exprimer librement. On ne peut en effet tout dire ; il est aujourd'hui des choses qu'il vaut mieux ne faire que suggérer. On n'écrit que pour un cercle restreint, à même de comprendre. Recherchez l'aide divine autant qu'il vous semble requis, mais il est aussi, pour ceux qui ont une vie intérieure, un autre guide, un discret censeur intime, « un patron au dedans¹⁴ », dont on doit, plus que de tout autre, redouter le reproche car il connaît la vérité ; il n'est de même rien de plus doux que le tintement de son approbation. C'est le juge auquel nous devons nous soumettre ; c'est le censeur qui va nous appuyer dans notre quête d'un ordre qui est la bénédiction d'une âme bien-née. Car « c'est une vie exquise, celle qui se maintient en ordre jusques en son privé¹⁵ ». Mais il sera guidé par sa propre lumière ; sous l'effet d'une intime pondération, il parviendra à cet équilibre précaire et changeant, qui, quoique régulateur, n'entrave en rien la liberté qu'a l'âme d'explorer et d'expérimenter. Sans autre guide, et sans autre référent, il est indéniablement plus difficile de vivre avec bonheur sa vie privée que sa vie publique. C'est là un art que nous devons chacun acquérir par nous-mêmes, quand bien même il se trouve peut-être deux ou trois hommes, tels que, parmi les anciens, Homère, Alexandre le Grand, et Epaminondas et, parmi les modernes, Étienne de La Boétie, dont l'exemple peut nous éclairer. Mais cela reste un art ; et le matériau qu'il travaille est divers, complexe, et infiniment mystérieux – puisque c'est la nature humaine. Nous devons rester proches de la nature humaine. « [...] Il faut vivre entre les vivants¹⁶. » Nous devons nous défier de toute excentricité ou sophistication qui nous couperait de nos semblables. Bénis sont ceux qui devisent aisément avec leurs voisins de leurs passions, de leurs demeures ou de leurs querelles et qui prennent un plaisir sincère à la conversation des

charpentiers et des jardiniers. Communiquer est notre principale affaire ; la société et l'amitié nos principaux plaisirs ; et nous ne nous adonnons à la lecture ni pour nous instruire, ni pour gagner notre vie, mais pour élargir notre horizon au-delà du temps et du domaine qui sont les nôtres. Le monde est riche de merveilles ; des alcyons et des terres inconnues, des hommes à tête de chien avec des yeux sur la poitrine, des us et des coutumes, vraisemblablement bien supérieures aux nôtres. Nous sommeillons peut-être en ce monde ; et peut-être en existe-t-il un autre que seuls peuvent percevoir des êtres doués d'un sens dont nous sommes privés.

Et c'est là qu'en dépit de toutes ces contradictions et de ces nuances se perçoit quelque chose de tangible. Ces essais visent à nous communiquer une âme. Sur ce point, tout du moins, il est explicite. Il ne cherche pas la gloire ; il n'espère pas être passé à la postérité ; il ne s'érige nul monument en place publique ; il ne veut que communiquer son âme. La communication est la santé ; elle est la vérité ; elle est le bonheur. Notre devoir est de partager ; de plonger pour ramener à la lumière nos pensées cachées les plus étranges ; de ne rien dissimuler ; de ne feindre en rien ; si nous sommes ignorants, de l'avouer ; si nous aimons nos amis, de le leur faire savoir.

[...] car, comme je sais par une trop certaine expérience, il n'est aucune si douce consolation en la perte de nos amis, que celle que nous apporte la science de n'avoir rien oublié à leur dire, et d'avoir eu avec eux une parfaite et entière communication ¹⁷.

Il est des gens qui, quand ils voyagent se couvrent soigneusement, « se défendant de la contagion d'un air inconnu ¹⁸ » par le silence et le soupçon. Ils veulent qu'on leur serve à dîner la même nourriture que chez eux. Ils trouvent à redire à tout ce qu'ils voient, à toutes les façons de faire, à moins que cela ne ressemble à ce qu'ils trouvent dans leur propre village. Ils ne voyagent que pour pouvoir s'en retourner. Mais ce n'est en rien comme cela qu'il convient de procéder. Nous devrions prendre la route sans idée définie de l'endroit où nous allons passer la nuit, ni de la date de notre retour ; seul importe le chemin. Plus essentiel encore, quoique ce soit un bonheur des plus rares, nous devrions, avant de nous mettre en route, tenter de trouver un compagnon de voyage qui nous ressemble et à qui nous pourrions dire tout ce qui nous vient à l'esprit. Car nous ne saurions goûter notre plaisir sauf à le partager. Quant aux risques – attraper un rhume ou avoir des maux de tête – le plaisir que nous éprouverons vaut bien de prendre quelques

risques. « Le plaisir est des principales espèces du profit¹⁹. » Qui plus est, nous faisons toujours ce qui est bon pour nous, quand nous faisons ce que nous aimons. Les hommes de science et les sages peuvent bien nous contredire, laissons les hommes de science et les sages à leur triste philosophie. Quant à nous, qui sommes des hommes et des femmes ordinaires, rendons grâce à la nature pour sa générosité en faisant bon usage de tous les sens dont elle nous a dotés ; sachons faire varier notre humeur ; tournons-nous de ce côté, puis de celui-là vers la chaleur et sachons profiter pleinement, avant que le soleil ne se couche, des baisers de la jeunesse et du son d'une voix mélodieuse qui chante Catulle. Chaque saison est aimable, tout comme les jours pluvieux et les jours ensoleillés, le vin rouge et le vin blanc, la compagnie et la solitude. Même le sommeil, ce frein déplorable aux joies de la vie, peut s'emplir de rêves ; et les actions les plus communes – une promenade, une conversation, un moment de solitude dans notre verger – peuvent être exhaussées et éclairées par les associations qui nous viennent à l'esprit. La beauté est partout et la beauté est à deux doigts de la bonté. C'est pourquoi, par respect pour la santé et la clarté de l'esprit, ne nous attardons pas sur la fin du voyage. Que la mort nous surprenne alors que nous plantons nos choux, ou à cheval, ou partons nous cacher dans quelque maisonnette et laissons des étrangers nous fermer les yeux, car les larmes d'un serviteur ou le contact d'une main seraient assez pour nous briser. Mieux encore, que la mort nous trouve occupés comme à l'accoutumée, parmi des jeunes filles et des braves gens qui ne protestent ni ne se lamentent ; qu'elle nous trouve « entre les jeux, les festins, facéties, entretiens communs et populaires, et la musique, et des vers amoureux²⁰ ». Mais assez parlé de la mort ; c'est la vie qui compte.

C'est la vie qui émerge toujours plus clairement à mesure que ces essais se rapprochent moins de leur fin que de leur suspension, en plein galop. C'est la vie qui devient toujours plus fascinante, à mesure qu'approche la mort, et avec elle notre être, notre âme, chaque fait de notre existence : que nous aimons à porter des bas de soie été comme hiver ; coupons notre vin ; préférons que l'on nous coiffe après le déjeuner ; ne pouvons boire que dans un verre ; n'avons jamais eu à porter de lunettes ; parlons fort ; avons toujours une badine à la main ; nous mordons la langue ; agitions les pieds ; avons tendance à nous gratter l'oreille ; aimons la viande faisandée ; nous frottons les dents avec une serviette (Dieu soit loué, nous avons de bonnes

dents !) ; avons besoin de rideaux autour du lit ; et aussi, ce qui est des plus curieux, que nous avons tout d'abord aimé les radis, puis avons cessé de les aimer, et les aimons à nouveau. Aucun fait n'est trop minuscule pour le laisser filer entre nos doigts, et au-delà des faits eux-mêmes, il y a aussi cet étrange pouvoir que nous avons de transfigurer les faits par la force de l'imagination. Observez comment l'âme projette ses lumières et ses ombres ; évide la substance et donne de la substance au diaphane ; emplit le jour de songes ; chérit les fantômes autant que la réalité ; et s'amuse d'un rien alors même que la mort s'en vient. Observez encore sa duplicité, sa complexité. Elle apprend le deuil qui frappe un ami et n'est que sympathie, mais prend aussi un plaisir sournois aux malheurs des autres. Elle sait être confiante ; mais aussi méfiante. Observez son extraordinaire sensibilité aux impressions, surtout durant les jeunes années. Un homme riche volera car son père a été des plus chiches avec lui durant son enfance. Tel autre construira un mur, non pour satisfaire sa propre envie, mais parce que son père aimait à bâtir. En résumé, l'âme est tout entière traversée d'émotions et de sympathies qui affectent la moindre de ses actions et pourtant, même en 1580, nul ne sait avec certitude – nous sommes si timorés, nous chérissons tant les sages conventions – comment elle fonctionne ni en quoi elle consiste, si ce n'est qu'elle est, de toutes les choses, la plus mystérieuse, et notre être la créature la plus étrange et plus miraculeuse qui soit. « [...] Plus je me hante et connais, plus ma difformité m'étonne. Moins je m'entends en moi ²¹. » Observez, observez toujours et, tant qu'il y aura de l'encre et du papier, « sans cesse et sans travail ²² », Montaigne écrira.

Mais il est encore une question que, si nous parvenions à l'arracher à ses occupations si passionnantes, nous souhaiterions poser à ce grand maître dans l'art de la vie. Dans ses volumes de considérations brèves et heurtées, longues et savantes, logiques et contradictoires, nous avons perçu la pulsation, le mouvement même d'une âme, qui bat, jour après jour, année après année, à travers un voile qui, au fil du temps, est devenu d'une finesse diaphane. Voilà quelqu'un qui connut le succès dans cette hasardeuse entreprise qu'est la vie ; fut un maître, un époux, un père ; reçut des rois, aima des femmes et passa des heures à réfléchir penché sur de vieux livres. Par le biais d'une constante expérimentation et d'une observation des plus précises il parvint enfin à tenir en un harmonieux équilibre tous ces éléments disparates qui font l'âme humaine. Il tint la beauté du monde dans ses

mains. Il accéda au bonheur. S'il avait eu à vivre une seconde vie, il aurait souhaité connaître la même vie. Mais, tout en observant avec le plus grand intérêt le spectacle passionnant d'une âme dont la vie se déploie sous nos yeux, nous ne pouvons nous empêcher de nous demander, Le plaisir est-il la fin de tout ? D'où vient cet intérêt irrésistible pour la nature de l'âme ? Pourquoi ce désir incontrôlable de communiquer avec les autres ? La beauté du monde est-elle tout ou se trouve-t-il, quelque part, une explication à ce mystère ? Quelle réponse peut-on faire ? Il n'en est aucune. Seule nous vient encore une ultime question : « Que sais-je²³ ? »

OceanofPDF.com

DEFOE ¹

La crainte qui nous saisit dès qu'il nous faut célébrer un quelconque centenaire, à l'idée que le fantôme soumis à notre jugement soit vacillant et qu'il nous faille annoncer sa prochaine disparition, une telle crainte en ce qui concerne *Robinson Crusoé* n'est pas simplement infondée, elle est proprement ridicule. *Robinson Crusoé* aura deux cents ans le 25 avril 1919, mais loin de susciter les spéculations habituelles quant à savoir si nous le lisons encore et continuerons de le lire, ce bicentenaire est l'occasion de nous émerveiller à l'idée que ce roman immortel et éternel qu'est *Robinson Crusoé* ait vu le jour il y a si peu de temps. Ce livre semble être l'œuvre anonyme de toute l'espèce humaine et non l'ouvrage d'un esprit singulier ; fêter son bicentenaire équivaut, en quelque sorte, à célébrer Stonehenge². Ceci s'explique sans doute par le fait que l'on nous a tous lu *Robinson Crusoé* dans notre enfance et que nous ressentons à l'égard de Defoe et de son récit ce que ressentaient sans doute les Grecs à l'égard d'Homère. Nous ne pouvions imaginer qu'il pût exister quelqu'un répondant au nom de Defoe et apprendre que *Robinson Crusoé* était l'œuvre d'un homme ayant une plume à la main nous aurait semblé vaguement inquiétant ou totalement incompréhensible. Les impressions qui nous restent de notre enfance sont les plus tenaces et les plus profondément enracinées en nous. Encore aujourd'hui, il semble déplacé de mentionner le nom de Daniel Defoe sur la couverture de *Robinson Crusoé* et en fêtant le bicentenaire du livre, nous sous-entendons, de manière quelque peu superflue, qu'à l'instar de Stonehenge, il a traversé le temps.

L'immense célébrité de cet ouvrage desservit son auteur ; car si elle lui a conféré une forme de gloire anonyme, elle a occulté le fait qu'on lui doit d'autres ouvrages dont nous pouvons sans trop de risques affirmer qu'on ne nous les a pas lus dans notre enfance. Et c'est pourquoi, quand, en 1870, le patron du *Christian World* en a appelé à la générosité « des enfants d'Angleterre » pour ériger un monument sur la tombe de Defoe endommagée par la foudre, la pierre fut gravée à la mémoire de l'auteur de *Robinson Crusoé*³. Rien ne fut dit de *Moll Flanders*. Si l'on pense à ce qui fait le sujet de ce livre, comme de *Lady Roxane*, *Vie du capitaine Singleton*, *Histoire et vie du colonel Jacque* et de ses autres livres, on ne saurait être surpris, quand bien même on peut être choqué d'une telle omission. On peut considérer, avec Mr. Wright, le biographe de Defoe, que ce ne sont pas là « des livres à mettre en évidence sur la table du salon ». Mais sauf à accepter de faire de ce meuble fort utile l'ultime arbitre du goût littéraire, on ne peut que regretter que leur caractère apparemment mal dégrossi, et la célébrité universelle de *Robinson Crusoé*, les aient privés de la renommée qu'ils méritent. Le nom de *Moll Flanders* et de *Lady Roxane* devraient être inscrits sur tous les monuments dignes de ce nom, au même titre que celui de Defoe. Ils font partie des quelques romans anglais dont on peut dire sans conteste que ce sont de grands romans. Le bicentenaire de leur célèbre compère est l'occasion de comprendre en quoi consiste cette grandeur qu'ils partagent avec lui.

Defoe n'était plus un jeune homme quand il se tourna vers le roman ; devançant Richardson et Fielding de plusieurs années, il contribua à façonner le roman et à lui ouvrir la voie. Mais il est inutile de rappeler qu'il fut un précurseur, sinon pour dire qu'il vint à l'écriture de ses propres romans armé d'une conception de cet art résultant du fait qu'il fut l'un de ses premiers maîtres. Le roman devait justifier son existence en racontant une histoire vraie et en prêchant une morale vertueuse. « Ajouter ainsi à une histoire par l'invention est certainement un crime fort scandaleux », écrit-il. « C'est une sorte de mensonge qui fait dans le cœur une grande brèche, par laquelle entrera par degrés l'habitude de mentir⁴. » Dans la préface, comme dans le texte même de tous ses livres, il n'a de cesse de dire qu'il n'a en rien fait usage de son imagination, mais qu'il s'est appuyé sur des faits et que son seul désir, hautement moral, est de convertir les âmes perdues ou de protéger les innocents. C'était là des principes qui étaient fort heureusement

en accord avec sa disposition et ses qualités innées. Le respect des faits lui avait été inculqué par les tribulations de la fortune qui avait été la sienne pendant soixante ans, avant qu'il ne mette son expérience au service de la fiction. « J'ai, il y a quelque temps, résumé les Scènes de ma vie en un distique », écrivait-il :

Car nul n'a goûté fortune plus variée,
Et tant de fois connu richesse ou pauvreté ⁵.

Il avait séjourné dix-huit mois à la prison de Newgate ⁶ et avait parlé avec des voleurs, des pirates, des bandits de grand-chemin et des faussaires avant d'écrire l'histoire de Moll Flanders. Mais c'est une chose d'être assailli par les faits, au gré des hasards de la vie ; c'en est une autre de s'en repaître et d'en conserver l'empreinte indélébile. Non seulement Defoe connaissait la dure réalité de la pauvreté et avait conversé avec ceux qui en étaient victimes, mais ces vies démunies, soumises au hasard et laissées à elles-mêmes, l'attiraient et lui semblaient le matériau imaginaire requis par son art. Dès les premières pages de ses romans, il réduit son héros ou son héroïne à une telle solitude et à une telle misère que leur existence devient une lutte continue et que leur survie tient au seul hasard et à leurs constants efforts. Moll Flanders naît à la prison de Newgate d'une mère hors la loi ; le capitaine Singleton est volé encore enfant et vendu à des gitans ; le colonel Jacque, quoique « de bonne naissance, est placé comme apprenti auprès d'un voleur de bourse ⁷ » ; Roxane débute son existence sous de meilleurs auspices, mais mariée à quinze ans, elle subit la ruine de son mari et se retrouve seule avec cinq enfants « dans la situation la plus déplorable que l'on puisse exprimer par des mots ⁸ ».

Chacun de ces hommes et de ces jeunes filles doit bâtir son propre monde et lutter seul. Une telle situation était précisément celle qu'affectionnait Defoe. Dès sa naissance ou à peine quelques mois plus tard, Moll Flanders, son personnage le plus remarquable, est aiguillonnée par « ce pire des démons, la pauvreté ⁹ », contrainte de gagner sa vie dès qu'elle est en âge de tirer l'aiguille, chassée d'un lieu à l'autre, ne sollicitant pas auprès de son créateur qu'il lui offre le doux cadre domestique qu'il ne pouvait lui offrir, mais lui soutirant tout ce qu'il savait des manières et des êtres les plus étranges. Dès le début, c'est à elle qu'il revient de prouver qu'elle a le droit d'exister. Elle ne peut compter que sur son propre jugement et son bon sens et doit surmonter chaque épreuve en se fondant sur une morale

approximative de son cru. Le rythme si rapide du récit s'explique par le fait qu'ayant, dès son plus jeune âge, fait fi des lois et des conventions, elle jouit ensuite de la liberté des exclus. La seule chose qui semble impossible est qu'elle puisse finalement jouir du confort d'une vie rangée. Mais, dès les premières pages, se laisse percevoir le génie propre à l'auteur qui lui évite les écueils les plus évidents du roman d'aventures. Il nous fait comprendre que Moll Flanders est une femme à part entière et pas seulement matière à des rebondissements en série. En témoigne le fait qu'elle commence, à l'instar de Roxane, par tomber passionnément, quoique malencontreusement, amoureuse. Qu'elle soit contrainte de s'éveiller de son rêve pour épouser quelqu'un d'autre et ainsi veiller à ses intérêts et à son avenir ne fait pas injure à sa passion amoureuse, mais s'explique par son extraction ; et comme tous les personnages féminins de Defoe, c'est une femme dotée d'un solide bon sens. Puisqu'elle ne recule pas devant le mensonge, lorsque celui-ci peut lui être utile, on ne saurait douter des vérités qu'elle profère. Elle n'a pas de temps à consacrer aux subtilités des émotions intimes ; elle verse une larme, s'autorise un moment de désespoir et « continue son récit¹⁰ ». Elle est douée de ce courage qui se plaît à affronter les tempêtes. Elle aime à sentir quel est son pouvoir. Lorsqu'elle découvre que l'homme qu'elle a épousé en Virginie est son propre frère, elle éprouve une répulsion profonde ; elle l'abandonne ; mais dès qu'elle arrive à Bristol : « je me donnai le divertissement d'aller à Bath ; car ainsi que j'étais encore loin d'être vieille, ainsi mon humeur, qui avait toujours été gaie, continuait de l'être à l'extrême¹¹ ». Elle ne manque pas de cœur, et on ne saurait l'accuser d'inconstance ; mais elle est aussi entraînée par la vie et nous ne pouvons qu'être fascinés par une héroïne aussi vivante. Qui plus est, il y a dans son ambition quelque chose d'imaginatif qui nous autorise à ranger celle-ci parmi les nobles passions. Avisée et pragmatique par nécessité, elle est aussi en quête de romance et de cette qualité qui, à ses yeux, transforme un homme en gentilhomme. « Il était réellement d'esprit brave et galant, et j'en étais d'autant plus peinée. Il y a quelque soulagement même à être défaite par un homme d'honneur plutôt que par un coquin¹² », écrit-elle après avoir dupé un bandit de grand chemin sur l'étendue de sa fortune. Cette propension explique qu'elle se montre fière de son dernier époux au prétexte que, une fois parvenus sur leur plantation, il refuse de travailler et préfère aller à la chasse, et qu'elle

prenne plaisir à lui acheter des perruques et des épées à pommeau d'argent « pour l'obliger et le faire paraître, ainsi qu'il était, brave gentilhomme¹³ ». C'est ce même penchant qui explique aussi sa préférence marquée pour les climats chauds et l'emportement avec lequel elle embrasse le sol sous les pas de son fils et sa généreuse indulgence pour toutes sortes de faiblesses, à l'exception de « ce vil tempérament qui rend autoritaire, cruel et obstiné dans la réussite, infâme et abattu dans la peine¹⁴ ». Pour le reste, elle est en revanche, l'indulgence même.

Comme nous sommes loin d'avoir épuisé la liste des qualités et des vertus de cette bonne vieille scélérate, on comprendra que la vieille marchande des quatre-saisons du pont de Londres inventée par Borrow¹⁵ lui réserve le nom de « douce Marie » et qu'elle accorde plus de valeur à son récit qu'à toutes les pommes de son étal ; et que Borrow lui-même, emportant le livre au fond de l'échoppe, se plonge dans sa lecture jusqu'à se faire mal aux yeux. Mais si nous insistons ainsi sur ces traits de caractère, c'est pour mieux démontrer que le créateur de Moll Flanders n'était pas, comme il a été dit, un simple journaliste soucieux des seuls faits et ignorant de la psychologie. On ne saurait nier que ses personnages prennent forme et gagnent en épaisseur par eux-mêmes, comme s'ils faisaient fi de leur auteur et de ses volontés. Il ne s'attarde pas et ne se perd pas en subtilités ou en pathos, mais avance imperturbable, comme si ses personnages étaient arrivés là sans qu'il en soit informé. Ses touches visionnaires, comme celle qui décrit le prince assis à côté du berceau de son fils, Roxane remarquant alors « qu'il aimait particulièrement l'observer [...] dans son sommeil¹⁶ », semblent nous importer plus qu'à lui. Après sa méditation étonnement moderne sur la nécessité qu'il y a à ne pas garder pour soi les informations importantes, de peur que, tel le voleur de la prison de Newgate, nous ne les laissions échapper dans notre sommeil, il nous prie de pardonner cette digression. Il semble avoir enfoui ses personnages si loin en lui-même qu'il leur donne vie sans même savoir comment ; et comme chez tous les artistes qui s'ignorent, il y a dans son œuvre plus de pépites cachées que tous ses contemporains n'en auront jamais découvertes.

C'est pourquoi le sens que nous donnons à ses personnages l'aurait, sans doute, laissé perplexe. Nous leur prêtons des implications qu'il prenait soin de dissimuler à ses propres yeux. C'est ainsi que nous éprouvons pour Moll Flanders plus d'admiration que de réprobation. Nous ne pouvons non plus

croire que Defoe avait précisément décidé de l'étendue de sa culpabilité, ou qu'il ignorait qu'en se penchant sur la vie des exclus, il soulevait des questions complexes et suggérait, voire donnait des réponses en contradiction avec les valeurs qu'il professait. Si l'on en juge par l'essai qu'il consacra à « L'éducation des femmes ¹⁷ », nous savons combien il était en avance sur son temps et avait réfléchi aux qualités que possédaient les femmes, qualités qu'il estimait au plus haut point, et à l'injustice dont elles étaient victimes, injustice qu'il jugeait avec une grande sévérité.

J'ai souvent considéré comme l'une des coutumes les plus barbares qui se puissent trouver, sachant que nous sommes un pays civilisé et chrétien, que de refuser aux femmes les bénéfices de l'éducation. Nous reprochons sans cesse au beau sexe d'être superficiel et frivole ; des faiblesses dont, j'en suis convaincu, elles se montreraient bien moins coupables que nous, si elles pouvaient bénéficier des avantages de l'éducation qui sont les nôtres ¹⁸.

Les défenseurs des droits des femmes rechigneraient peut-être à faire de Moll Flanders et Roxane leurs saintes patronnes ; et pourtant, on ne saurait nier que Defoe leur fait, sur ce sujet, délibérément professer des opinions des plus modernes, mais les place aussi dans des situations et des difficultés qui ne peuvent que susciter notre sympathie. C'est de courage, nous dit Moll Flanders, que les femmes ont besoin, et de la capacité à « ne pas céder ¹⁹ » ; et elle nous démontre immédiatement tous les bienfaits qui en découleraient. Roxane, qui défend les mêmes principes, développe des arguments plus sophistiqués contre cet esclavage qu'est le mariage. Elle « lançait une idée nouvelle », lui dit le négociant, mais « une argumentation qui n'en était pas moins contraire à la pratique générale ²⁰ ». Mais Defoe ne saurait non plus être accusé d'être un simple prêcheur. Roxane stimule notre attention parce qu'elle n'est fort heureusement en rien consciente d'être un exemple pour son sexe et qu'elle est donc libre de reconnaître que son argumentaire se place « à un point de vue plus élevé qu'[elle] n'avait réellement pas à l'idée au début ²¹ ». La conscience qu'elle a de ses propres limites et, forte de cette conscience, sa manière d'interroger ses propres motivations, ont pour heureuse conséquence de lui conserver une candeur humaine, là où les pionniers et martyrs de tant de romans à thèse en sont réduits à n'être que les dérisoires accessoires de leur propre dogme.

Mais si Defoe mérite notre admiration, ce n'est pas tant parce qu'il se révèle avoir anticipé sur certaines des convictions de Meredith, ni (c'est là l'étrange idée qui nous vient) parce que certaines des scènes qu'il a écrites

auraient pu être adaptées pour la scène par Ibsen. Quelles qu'aient été ses vues sur la place des femmes, elles ne sont que l'effet incident de sa principale vertu qui est de traiter de la permanence précieuse des choses et non de leur fugacité triviale. Il est souvent ennuyeux. Il sait imiter la précision factuelle d'un voyageur féru de science, au point que l'on s'étonne que sa plume puisse décrire ou son esprit concevoir avec une telle sécheresse ce qui n'a pas même l'onction de la vérité. Il laisse de côté toute la nature et une large part de la nature humaine. Nous ne saurions nier tout ceci, comme nous excusons d'autres manquements sérieux chez nombre d'écrivains que nous jugeons immenses. Car ceci n'occulte en rien le mérite de tout le reste. Ayant d'entrée réduit sa perspective et contraint ses ambitions, il atteint une justesse dans l'intuition qui est plus précieuse et intangible que la vérité qu'il prétendait poursuivre. Ce n'est pas tant ce que nous pourrions définir comme le pittoresque de Moll Flanders et de ses compagnons qui a séduit Defoe ; ni, comme il l'affirma, le fait qu'ils offraient aux lecteurs l'exemple édifiant d'une vie de vice. C'est leur véracité naturelle, nourrie par une vie d'épreuves, qui a suscité son intérêt. Il n'était pas question de leur trouver des excuses ; ni d'opportunément dissimuler leurs mobiles. Ils avaient la pauvreté pour seul maître. Le jugement que Defoe émet sur leurs errements n'est que de routine. En revanche leur courage, leur inventivité et leur ténacité l'enchantaient. Leur société lui semblait délectable, pleine d'histoires plaisantes, fondée sur une confiance réciproque et une morale inédite. Leur fortune affichait cette diversité infinie qu'il vantait, appréciait et qu'il ne se lassait pas d'observer dans sa propre vie. Avant tout, ces hommes et ces femmes parlaient librement des passions et des désirs qui motivent les hommes et les femmes depuis la nuit des temps, c'est pourquoi encore aujourd'hui leur vigueur semble intacte. Il y a de la dignité dans toutes les choses quand nous osons les observer sans détour. L'argent, sujet sordide s'il en est, qui joue un rôle si capital dans leur destin, n'est plus sordide mais tragique quand sont en question non pas l'aisance et le statut social, mais l'honneur, la sincérité, la vie même. On reproche à Defoe d'être fastidieux, mais pas de se laisser piéger par des brouilles.

Il appartient en fait à cette tradition des grands écrivains véridiques, dont l'œuvre se fonde sur une connaissance de ce qui est le plus constant dans la nature, quand bien même ce n'est pas là ce qui est le plus séduisant. La vue

de Londres du pont de Hungerford, grise, raisonnable, imposante, saturée de la sourde vibration de la circulation et des affaires, si prosaïque, n'était-ce la présence des mats des navires, des tours et des dômes de la cité, tout ceci nous ramène vers lui. Les jeunes vendeuses de violettes aux coins des rues, et les vieilles femmes au visage tanné avec leurs étals de boîtes d'allumettes et de lacets sous les arches des ponts, nous semblent échappées de ses livres. Il est de la même école que Crabbe ou Gissing et n'est pas le simple élève de cette austère académie, il en est le fondateur et maître.

OceanofPDF.com

MADAME DE SÉVIGNÉ ¹

Cette grande dame, cette épistolière si infatigable et si prolixe, qui aurait de nos jours sans nul doute été une romancière de premier plan, n'éveille pas, chez les lecteurs d'aujourd'hui, un intérêt plus soutenu que d'autres personnalités de ce temps révolu. Elle ne saurait pourtant être cernée avec la même facilité que nous croquons certains de ses contemporains. Ceci s'explique par le fait que ce n'est pas le théâtre ou la poésie qui ont façonné sa personnalité, mais ses lettres – par petites touches, au gré des répétitions, de l'accumulation de détails insignifiants, en jetant sur le papier ce qui lui traversait l'esprit, comme si elle conversait. C'est pourquoi l'espace que délimitent les quatorze volumes de sa correspondance est aussi largement ouvert que l'étaient ses vastes forêts ; les allées y sont un enchevêtrement d'ombres subtiles, on devine des silhouettes qui flânent dans les clairières, se glissent entre les ombres, disparaissent pour réapparaître soudain, sans toutefois jamais s'arrêter et s'asseoir pour prendre la pose en une composition figée.

Nous vivons ainsi à ses côtés et il nous arrive souvent, comme c'est aussi le cas avec les vivants, de sombrer dans une forme de rêverie inconsciente. Elle continue de parler, mais nous l'écoutons d'une oreille distraite. Et soudain elle dit quelque chose qui éveille notre attention. Sa personnalité se précise, évolue lentement, devient plus complexe et nous semble aussi inépuisable que celle d'une personne vivante.

C'est là bien sûr l'une des qualités propres aux épistoliers et qui se manifeste chez elle, du fait de son naturel si libre, de sa verve irrépressible,

avec plus d'éclat que chez Walpole², tout brillant qu'il soit, ou chez Gray, qui reste trop réservé et emprunté. Peut-être la connaissons-nous finalement plus immédiatement, plus en profondeur, que nous ne les connaissons. Nous plongeons plus profondément en elle et comprenons de façon instinctive et non rationnelle ce qu'elle ressent ; telle chose suscitera son amusement ; telle autre éveillera son imagination ; et telle autre encore la rendra sans doute mélancolique. Son horizon est plus vaste que celui de Walpole et de Gray ; ses intérêts plus ambitieux et plus divers. Tout semble riche de substance – d'humour, de plaisir ; ou lui donner matière à réflexion. Elle a un solide appétit ; rien ne semble devoir la choquer ; elle se nourrit de tout ce qui se présente à elle. Elle est une intellectuelle, qui sait prendre un vif plaisir aux mots d'esprit de La Rochefoucauld, et apprécier la sagacité de Mme de La Fayette. Elle a fait des livres son habitat naturel, de sorte que Flavius Josèphe³, Pascal, voire les ridicules et interminables romances de l'époque, sont moins des lectures que la matière même de son intelligence. Leurs vers, leurs récits se confondent avec l'expression de ses propres pensées. Mais elle a aussi une sensibilité qui exacerbe encore le vif appétit qu'elle a des choses les plus variées. Cela se manifeste de manière particulièrement aiguë, voire irrationnelle, dans l'amour qu'elle porte à sa fille. Elle l'aime de l'amour d'un vieux barbon pour une maîtresse qui le tourmente. Cette passion avait quelque chose de morbide et de bizarre ; elle lui causa bien des humiliations ; elle en eut honte parfois. Car, il était, pour sa fille, épuisant, embarrassant d'être l'objet de sentiments aussi intenses ; et elle ne pouvait toujours y répondre. Elle redoutait que sa mère ne la rendît ridicule aux yeux de ses amis. Qui plus est, elle se sentait tout autre. Elle était différente ; plus froide, plus délicate, moins robuste. Sa mère refusait de voir ce qu'était réellement sa fille derrière cette adoration irrépressible pour une fille qui en fait n'existait pas. Elle se voyait contrainte de tenir sa mère à distance ; d'affirmer sa propre identité. Mme de Sévigné, dont la sensibilité était si exacerbée, ne pouvait qu'en être blessée.

C'est pourquoi nous la surprenons souvent en train de pleurer. Sa fille ne l'aime point. Une telle possibilité est si douloureuse, la crainte qu'elle en a si profonde et si lancinante, que la vie en perd toute sa saveur ; elle cherche la consolation auprès des sages et des poètes ; et médite avec tristesse sur la vanité de la vie ; sur la mort qui viendra. Et elle est aussi inquiète au-delà

du raisonnable, parce qu'une lettre tarde à arriver. C'est alors qu'elle se rend compte qu'elle est ridicule ; et elle réalise qu'une telle obsession lasse ses amis. Pire encore, elle ennuie sa fille. Mais une fois ce soupçon d'amertume évanoui, c'est son solide instinct de vie qui se remet à bouillonner avec toujours plus d'entrain, son intense et irréprouvable engouement pour les choses, son goût spontané pour la vie, comme si elle rachetait instinctivement ce moment de faiblesse en déployant son ramage ; en faisant briller toutes les facettes de son esprit. Elle s'arrache à ses sombres humeurs ; se gausse des « d'Hacquevilles » ; fait son miel de quelques potins ; les dernières nouvelles du roi et de Mme de Maintenon ; comment Charles est tombé amoureux ; comment cette sotte de Mlle de Plessis s'est à nouveau ridiculisée ; alors que sa mère avait besoin de cracher dans un mouchoir, l'idiote lui a pincé le nez⁴ ; elle décrit comment elle se divertit en narrant à la petite fille qui vit dans une maison au fond du parc – la petite personne⁵ – d'extravagantes histoires de rois et de pays lointains, de tout ce grand monde dont elle a été si intime et qu'elle connaît si bien. Enfin, rassurée, convaincue pour un temps de l'amour de sa fille, elle s'abandonne ; et renonçant à tous les masques, lui confie que rien ne lui agréait plus que la solitude. Elle n'est jamais si heureuse que quand elle est seule à la campagne. Elle aime se promener seule dans les bois. Elle aime marcher seule le soir. Elle aime se cacher pour éviter les visiteurs. Elle aime musarder parmi ses arbres. Elle aime le bavardage du jardinier ; elle aime faire des plantations. Elle aime regarder la petite gitane danser, comme dansait sa propre fille, même si c'est avec infiniment moins de grâce.

Il est naturel d'utiliser le présent, car nous sommes comme en sa présence. Nous n'avons pas le sentiment qu'il existe un filtre entre elle et nous – qu'elle n'existe, après tout, que par le biais de mots écrits. De temps en temps néanmoins, alors que nous avons encore dans l'oreille le son de sa voix et que son rythme chantant résonne encore en nous, nous réalisons, au gré d'une expression impromptue, qui jaillit soudain, à propos du printemps ou d'un voisin campagnard, que celle qui s'adresse à nous maîtrise l'art de la parole comme peu d'autres écrivains.

Nous prêtons alors l'oreille plus assidûment. Comment, en venons-nous à nous demander, parvient-elle à nous faire suivre chaque mot de l'histoire du cuisinier qui s'est donné la mort car le poisson n'était pas arrivé à temps pour le festin du roi ; ou l'épisode des foin ; ou l'anecdote du domestique

qu'elle renvoie dans un soudain accès de colère ; comment parvient-elle à un tel équilibre, à une telle perfection dans la composition ? Travaillait-elle son art ? Ce ne semble pas avoir été le cas. Faisait-elle plusieurs versions et corrigeait-elle beaucoup ? On ne sent ni labeur, ni effort. Elle ne cesse de répéter qu'elle écrit ses lettres comme elle parle. Une lettre est à peine envoyée qu'elle en commence une nouvelle ; elle remplit la page laissée sur le bureau dans ses moments de loisir. Elle est interrompue ; les domestiques viennent prendre leurs ordres. Elle reçoit ; elle est toute dévouée à ses amis. Elle semble donc avoir été si pleine de bon sens, si heureusement influencée par l'époque qui était la sienne, par le monde qui était le sien – la sagesse de la Rochefoucauld, la conversation de Mme de Lafayette, une pièce de Racine, la lecture de Montaigne, Rabelais ou Pascal ; sans doute aussi par des sermons et peut-être ces chansons que Coulanges aimait à chanter – elle avait dû se nourrir, sans le savoir, de tant d'heureuses et solides influences que sa plume, dès qu'elle s'en saisissait, ne pouvait que suivre des lois si bien apprises. Marie de Rabutin semblait avoir vu le jour dans une communauté d'esprits aux qualités si riches et si heureusement assorties que ses talents en furent exhaussés au lieu d'être contrariés. Elle fut encouragée et non entravée. Nul doute, nulle tension ne vint la ronger. L'opposition qu'elle put rencontrer ne fit que conforter son opinion. Car elle était particulièrement sensible à la sottise, au mal et à l'outrecuidance. Elle avait un sens inné de la critique, et ses critiques tranchantes lui venaient naturellement. Elle réfère toujours ses impressions à une norme – d'où cette sagacité, cette profondeur, cet humour qui rendent ses considérations si éclairantes. Il n'y a pas en elle de candeur. Elle ne se contente pas d'être spectatrice. Les maximes jaillissent de sa plume. Elle pèse ; elle juge. Mais cela est accompli sans effort. Elle est l'héritière d'une tradition tutélaire qui lui donne son sens des repères. Les silhouettes du premier plan, leur gaieté, leur chatolement, leur murmure, toute leur agitation, se découpent sur un arrière-plan précis. Aux Rochers, on aime à imaginer Paris et la cour ; à Paris, on imagine Les Rochers, sa solitude, ses arbres, ses paysans. Et plus loin encore, on devine la vertu, la foi, la mort même. Et cet arrière-plan intangible, tout en situant chaque moment dans un tout, lui confère un sentiment de sécurité. Ainsi arrimée, elle est libre d'explorer ; de goûter le moment ; de plonger au hasard ; de s'immerger sans réserve dans la foule d'humeurs, de plaisirs, d'incongruités, et de saveurs que lui prodigue le

moment présent si rond, si riche, si délicieux.

C'est ainsi qu'elle passe d'un pas délié et majestueux de Paris à la Bretagne ; puis quittant la Bretagne, qu'elle traverse la France, en voiture à six. Elle séjourne chez des amis en chemin ; partout elle est entourée d'une foule d'intimes des plus joyeux. Où qu'elle s'arrête, elle s'attire l'affection des jeunes gens ; ou l'admiration pressante de quelques hommes du monde, comme son odieux cousin Bussy-Rabutin, qui ne peut tolérer sa désapprobation, et ne saurait vivre, en dépit de toutes ses traîtrises, sans la certitude qu'elle le tient en estime. Les personnalités les plus en vue et les plus brillantes recherchent aussi sa compagnie, car elle appartient à leur monde ; et sait jouer sa partie dans leurs conversations raffinées. Il y a chez elle quelque chose de sage, d'ouvert et de solide qui lui vaut les confidences de son propre fils. Tout impulsif et léger qu'il soit, le jouet d'un caractère faible et candide, Charles la soigne avec une patience infinie durant sa crise de rhumatisme aigu. Elle rit de ses manies ; connaît ses défauts. Elle est tolérante et franche ; rien ne doit lui être caché ; elle sait tout ce que l'on peut savoir des êtres et de leurs passions.

Ainsi va-t-elle par le monde, expédiant deux lettres par semaine d'un côté de la France à l'autre, des lettres lumineuses, rayonnantes de tout ce commerce bigarré. À mesure que les quatorze volumes déploient le vaste panorama des vingt années de leur récit, nous sommes gagnés par l'impression que ce monde est assez vaste pour tout embrasser. Voilà le jardin auquel l'Europe entière travaille depuis des siècles ; pour lequel tant de générations successives ont donné leur sang ; le voici enfin fertile et en fleurs. Et cette floraison n'a rien à voir avec ces fleurs rares et solitaires que sont nos grands hommes, leurs poèmes et leurs triomphes. Les fleurs de ce jardin constituent toute une société d'hommes et de femmes adultes, libérés du besoin et des conflits ; qui progressent ensemble, dans une complète harmonie, chacun d'entre eux apportant ce qui chez d'autres fait défaut. La preuve en est que dans ses lettres, Mme de Sévigné cède souvent sa plume à d'autres ; tantôt c'est son fils qui la prend ; tantôt l'Abbé ajoute quelques lignes ; même la petite fille simple – la petite personne – ne craint pas de faire entendre sa voix sur la même page. Le mois de mai 1678, passé aux Rochers, en Bretagne, fait ainsi entendre plusieurs voix. Les oiseaux chantent ; Pilois fait des plantations ; Mme de Sévigné se promène seule dans les bois ; en Provence, sa fille fréquente des notables ; tout près M. de

Rochefoucauld (*sic*) est occupé à poursuivre la vérité, Mme de Lafayette à ses côtés, qui taille dans sa prose ; Racine met les derniers mots à une pièce qu'ils entendront bientôt ; et dont ils discuteront ensuite avec le roi et cette dame que, dans la langue intime de leur cercle, ils surnomment Quanto. Les voix se mêlent ; ils parlent tous ensemble dans le jardin, en cette année 1678. Mais que se passait-il plus loin ?

OceanofPDF.com

JANE AUSTEN¹

Il est fort probable que, si miss Cassandra Austen avait pu avoir gain de cause, notre connaissance de Jane Austen se limiterait à ses romans. Ce n'est qu'à sa sœur qu'elle écrivait en toute liberté ; ce n'est qu'à elle qu'elle confiait tous ses espoirs, et si l'on peut en croire la rumeur, l'unique grande déception de sa vie² ; mais les années passant, miss Cassandra Austen en vint à redouter que la gloire grandissante de sa sœur ne suscite la curiosité des inconnus et l'intérêt des érudits ; elle se résolut alors à brûler toutes les lettres susceptibles de satisfaire leur curiosité et ne conserva que celles qu'elle jugea trop insignifiantes pour avoir une quelconque valeur.

C'est ainsi que tout ce que nous savons de Jane Austen nous vient de quelques potins, de rares lettres et de ses romans. Les potins qui ont résisté au temps ne sauraient être tenus pour négligeables ; une petite mise en forme, et ils sont tout ce dont nous avons besoin. Ainsi, Jane « n'est guère jolie et, contrairement aux jeunes filles de douze ans, assez guindée... Elle est fantasque et ses manières sont affectées³ », nous dit sa cousine, la jeune Philadelphia Austen. Mrs. Mitford, qui connaissait les demoiselles Austen, trouvait encore Jane « la jeune fille la plus jolie, la plus écervelée, la plus maniérée et papillonnante de toutes les chasseuses de maris qu'elle ait jamais rencontrées ». Une autre amie, anonyme, de Mrs. Mitford en visite chez les Austen, « estime qu'elle est désormais l'incarnation du "célibat" la plus stricte, rigoureuse et taciturne qui se soit jamais vue et que, jusqu'à ce qu'*Orgueil et préjugés* révèle quels précieux bijoux se cachaient dans cet austère écrin, on ne lui accordait pas plus d'attention en société qu'à un

tisonnier ou un pare-feu... Il en est désormais tout autrement, nous dit encore la vieille dame ; c'est toujours un tisonnier – mais un tisonnier redouté de tous... Un bel esprit qui sait croquer des caractères et garde le silence ne peut que nous impressionner⁴ ! » De l'autre côté, on trouve les Austen, une engeance plus encline aux dithyrambes familiaux, et qui disent combien ils « étaient attachés à leur sœur et étaient fiers d'elle. Ils l'aimaient pour ses dons, ses vertus, et ses aimables manières et chacun se plut ensuite à déceler une ressemblance chez une de leurs nièces ou de leurs filles avec leur chère sœur Jane, dont ils ne s'imaginaient point pouvoir trouver d'égale⁵. » Charmante, mais rigide, chérie par les siens, mais crainte par les étrangers, l'esprit mordant, mais le cœur tendre – ces traits si opposés ne sont en rien incompatibles, et nous rencontrons la même complexité chez l'écrivain, quand nous nous tournons vers les romans.

Tout d'abord, cette petite fille assez guindée que Philadelphia trouvait si différente des enfants de son âge, si fantasque et affectée, était sur le point d'écrire une histoire étonnante de maturité, *Amour et amitié*⁶, qui, si incroyable que cela puisse paraître, fut écrite alors qu'elle n'avait que quinze ans. Il semble qu'elle fut écrite pour divertir ses congénères ; une des histoires du même recueil présente une dédicace faussement solennelle à son frère ; une autre est illustrée de sages portraits à l'aquarelle réalisés par sa sœur. Ce sont là des pochades qui, nous le sentons bien, étaient destinées au cercle familial ; des saillies satiriques prisées des jeunes Austen qui aimaient à se gausser en chœur des dames distinguées qui « soupirent et défaillent sur le sofa⁷ ».

L'entendre délivrer ses piques contre des vices abhorrés de tous ne pouvait que susciter l'hilarité de ses frères et sœurs. « Je meurs victime du chagrin que m'inspira le décès d'Augustus. Une pâmoison funeste m'aura coûté la vie. Défiez-vous des évanouissements, ma chère Laura [...]. Devenez folle aussi souvent qu'il vous plaira, mais ne vous évanouissez jamais⁸. » Et elle enchaînait à vive allure, aussi prestement qu'elle le pouvait, faisant fi de l'orthographe, nous contant les improbables aventures de Laura et Sophia, de Philander et Gustavus, du gentleman qui se jetait à la moindre occasion sur la route reliant Édimbourg à Stirling, le vol de la fortune cachée dans un tiroir, les mères ruinées et les fils endossant le rôle de Macbeth. Un tel récit ne pouvait que plonger les enfants dans la plus parfaite hilarité. Et pourtant il est évident que cette jeune fille de quinze ans, assise dans le coin du salon

qui lui était réservé, n'écrivait pas pour susciter le rire de ses frères et sœurs, ni pour la seule sphère familiale. Elle écrivait pour tout un chacun, pour personne, pour notre temps et le sien ; en d'autres termes, si jeune qu'elle ait été encore, Jane Austen faisait œuvre d'écrivain. Ceci s'entend dans le rythme, la perfection et la rigueur de sa phrase. « Elle n'était rien de mieux qu'une jeune femme au caractère aimable, aux manières polies et obligeantes. Il nous était difficile de concevoir de l'éloignement pour quelqu'un comme elle. Nous ne pouvions en faire qu'un objet de mépris⁹. » Une telle phrase est faite pour durer. Pleine d'esprit et d'humour, naturelle, jouant librement de l'absurde – *Amour et amitié* est tout ceci à la fois ; mais quelle est cette mélodie qui refuse de se fondre dans le reste, qui se fait entendre avec insistance tout au long du volume ? C'est un rire que l'on entend. Dans son coin de salon, la jeune fille s'amuse du monde.

Les jeunes filles de quinze ans ne cessent de rire. Elles rient de voir Mr. Binney confondre le sel et le sucre. Elles meurent de rire lorsque la vieille Mrs. Tomkins manque de s'asseoir sur son chat. Mais elles peuvent passer aussitôt du rire aux larmes. Elles n'ont pas de refuge fixe d'où observer qu'il est, dans la nature humaine, quelque chose d'infiniment distrayant, qu'il est en l'être humain quelque chose qui stimule en nous l'esprit de satire. Elles ignorent que toutes les salles de bals ont leur dédaigneuse lady Greville et leur dédaignée Maria. Jane Austen, elle, le savait de naissance. L'une de ces bonnes fées qui se penchent sur les berceaux avait dû l'emmener, tout juste née, voleter de par le monde. Lorsqu'elle revint dans son berceau, elle ne savait pas seulement ce qu'était le monde, elle avait déjà décidé quelles seraient les limites de son royaume. Elle savait que si elle pouvait être maîtresse de ce domaine, elle n'en convoiterait pas d'autre. C'est ainsi qu'à quinze ans, elle se faisait peu d'illusions sur les êtres et aucune sur elle-même. Tout ce qu'elle écrit est parfaitement ciselé et précisément situé non pas dans la paroisse, mais dans tout l'univers. Elle est impersonnelle ; elle est impénétrable. Quand, dans l'une des esquisses les plus remarquables du recueil, Jane Austen, l'écrivain, saisit ce qui fait la conversation de lady Greville, rien ne subsiste de la colère que dut éprouver Jane Austen, la fille du pasteur, suite à quelque rebuffade. Son regard fait un repérage immédiat et nous savons avec précision où sont placés ces repères sur la carte de la nature humaine. Nous le savons car Jane Austen s'en tenait à ce qu'elle avait convenu ; elle

ne transgressait pas les limites qu'elle s'était imparties. Même à quinze ans, âge vulnérable s'il en est, elle n'eut jamais à se sermonner pleine de honte, à refréner un sarcasme en un réflexe de compassion, ou à adoucir le trait sous un voile de lyrisme. La compassion et le lyrisme, semblait-elle dire, en désignant la frontière de sa règle, prennent fin *ici* ; et cette frontière est parfaitement visible. Certes, elle ne nie pas qu'il y ait dans l'univers des lunes, des montagnes et des châteaux – ailleurs. Elle avoue même chérir une passion secrète : pour la reine d'Écosse¹⁰. Elle avait pour elle la plus grande admiration. « L'un des plus grands personnages que le monde ait connus¹¹ », disait-elle d'elle, « cette ravissante Princesse, qui ne pouvait compter que sur l'amitié du duc de Norfolk, et dont les seuls amis à présent restent Mr. Whitaker, Mrs. Lefroy, Mrs. Knight et moi-même¹² ». Il suffit de quelques mots et d'un éclat de rire pour avoir raison de ce sentiment ainsi maîtrisé. On se souviendra non sans amusement des mots que les Brontë, tous jeunes encore, ont pour parler du duc de Wellington¹³, dans leur presbytère du nord de l'Angleterre.

La petite fille un peu guindée grandit. Elle devint « la jeune fille la plus jolie, la plus écervelée, la plus maniérée et papillonnante de toutes les chasseuses de maris » que Mrs. Mitford ait connue et, incidemment, l'auteur d'un roman intitulé *Orgueil et préjugés*¹⁴, qu'elle écrivit en cachette, dissimulée derrière une porte qui grince, et qu'elle ne publia que bien des années plus tard. Peu de temps après, semble-t-il, elle débuta un autre récit, *Les Watson*, qui, pour une raison inconnue, lui sembla peu satisfaisant et qu'elle abandonna. Les œuvres de second plan des grands écrivains méritent d'être lues, car elles offrent la meilleure clé qui soit pour comprendre leurs chefs-d'œuvre. Dans ce roman, les difficultés qu'elle rencontre sont évidentes et les stratagèmes qu'elle emploie pour les résoudre moins subtilement masqués. En premier lieu, le manque de fluidité et le schématisme des premiers chapitres tendent à prouver qu'elle était de ces écrivains pour qui la première version permet de poser les faits à grands traits et qui ne cessent ensuite d'y revenir pour leur conférer de la substance et une ambiance. Il est difficile de savoir comment elle y serait parvenue – quels auraient été ses ajouts, ses coupes et ses subtils détours. Mais le miracle aurait eu lieu ; ces quatorze années d'une morne vie de famille auraient finalement inspiré une de ces introductions exquises et déliées ; et nous n'aurions jamais su à quelles corvées fastidieuses devait se plier tout

d'abord sa plume. À la lecture de ces pages nous comprenons que Jane Austen n'était finalement en rien une illusionniste. Comme les autres écrivains, elle devait imaginer l'ambiance dans laquelle le génie qui lui était propre pouvait se révéler créatif. Certains moments la montrent hésitante ; à d'autres elle nous fait languir. Et puis tout à coup elle touche au but ; les choses se déroulent comme elle le souhaite. Les Edward se préparent pour le bal. Nous croisons la voiture des Tomlinson ; elle nous précise qu'en « même temps que ses gants, Charles reçut l'ordre de ne pas les ôter¹⁵ » ; Tom Musgrave se retire dans un coin caché du salon avec une bourriche d'huîtres, dans un état de parfait contentement. Libéré, le génie de l'auteur déborde de vie. Nos sens sont immédiatement en alerte ; nous sommes envahis par cette sensation d'intensité qu'elle est la seule à pouvoir susciter. Mais de quoi cette impression est-elle faite ? D'un bal dans une petite ville de campagne ; de quelques couples qui se croisent et dont les mains se touchent dans une salle de bal ; de quelques mets et boissons ; et, en guise de catastrophe, d'un jeune homme qu'une demoiselle va repousser et une autre traiter aimablement. Il n'y a ici ni tragédie ni héroïsme. Et pourtant l'émotion que suscite en nous cette courte scène est sans commune mesure avec son apparence un peu formelle. La voyant agir ainsi dans cette salle de bal, nous réalisons combien attentive, douce, sincèrement sensible Emma aurait su se montrer dans ces épreuves plus sérieuses qui ne manquent pas de nous venir à l'esprit tandis que nous la contemplons. Jane Austen connaît bien mieux le monde des émotions qu'il n'y paraît de prime abord. Elle nous encourage à compléter ce qui manque. Ce qu'elle nous offre ne semble que trivialité, mais se révèle d'une substance qui envahit l'esprit du lecteur et confère aux scènes les plus apparemment banales l'essence même de la vie. Toujours l'accent est mis sur la nature des personnages. Comment, en venons-nous à nous demander, Emma va-t-elle se comporter lorsque lord Osborne et Tom Musgrave viendront faire leur visite à trois heures moins cinq, au moment où Mary entre avec l'argenterie et les couteaux ? La situation est des plus inconfortables. Les deux messieurs sont habitués à bien plus d'élégance. Emma peut se révéler sans manières ni distinction, insignifiante. Les méandres du dialogue nous tiennent en haleine. Notre attention est tournée vers le moment présent, mais aussi vers l'avenir. Et lorsque finalement le comportement d'Emma confirme les espoirs que nous placions en elle, nous sommes émus comme si nous avions été les témoins

d'une affaire de la plus haute importance. Dans ce récit inachevé, et somme toute mineur, se trouve tout ce qui fait la grandeur de Jane Austen. Il a le caractère intemporel de la littérature. Oubliez la vivacité de surface et la justesse de la vision ; il vous reste, suscitant un plaisir plus profond encore, cette compréhension si parfaite des valeurs humaines. Chassez ceci de votre esprit et vous pouvez vous abandonner à la contemplation d'un art plus abstrait qui, dans la scène de bal, parvient si bien à jouer des diverses émotions et tenir l'ensemble en équilibre, que nous en venons à le goûter, comme on apprécie la poésie, pour lui-même et non comme la trame qui emporte le récit.

Mais la rumeur veut que Jane Austen ait été stricte, rigoureuse et sérieuse – « un tisonnier redouté de tous¹⁶ ». De tout ceci nous avons des témoignages : elle savait être sans pitié ; c'est l'un des esprits satiriques les plus implacables de la littérature. Les premiers chapitres si anguleux de son roman *Les Watson* montrent que son génie n'était en rien généreux ; il ne lui suffisait pas, comme Emily Brontë, d'ouvrir la porte pour affirmer sa présence. Avec une modestie joyeuse, elle accumulait les brindilles et les brins de paille avec lesquels faire un nid et les assemblait avec soin. Les brindilles et les brins de paille étaient un peu secs et poussiéreux. Il y a toujours la grande et la petite maison ; un thé à cinq heures, un dîner et de temps en temps un pique-nique ; ce sont les relations mondaines et les revenus des personnages qui définissent les limites de l'existence ; mais ce sont aussi les routes boueuses, les pieds mouillés, et une fâcheuse tendance chez les dames à se sentir lasses ; la vie s'appuie sur quelques principes, le sentiment que l'on peut avoir de sa propre importance et l'éducation propre à la plupart des familles aisées vivant à la campagne. Il n'y a pas de place pour le vice, l'aventure ou la passion. Mais elle n'esquive rien de cette trivialité et de cette médiocrité et n'en dissimule rien. Avec patience et précision, elle nous indique qu'ils « ne s'arrêtèrent nulle part avant d'atteindre Newbury, où un solide repas, tenant lieu à la fois de dîner et de souper, mit fin aux plaisirs et aux fatigues de la journée¹⁷ ». Son respect des conventions n'est pas non plus que de surface ; elle est convaincue de leur valeur autant qu'elle s'y conforme. Quand elle décrit un pasteur, comme Edmund Bertram¹⁸, ou encore un marin, le respect qu'elle porte à sa fonction semble la priver de son génie comique et elle a alors une tendance au panégyrique emphatique ou aux descriptions prosaïques. Mais ce sont là

des exceptions ; pour l'essentiel, sa manière de faire nous rappelle l'exclamation de la dame anonyme – « Un bel esprit qui sait croquer des caractères et garde le silence ne peut que nous impressionner¹⁹ ! » Elle ne veut ni réformer, ni condamner ; elle garde le silence ; et cela ne laisse pas d'impressionner. Imperturbable, elle continue d'inventer ses personnages, ses sots, ses fats, ses gens du monde, ses Mr. Collins, ses sir Walter Elliot, ses Mrs. Bennett²⁰. Elle en trace les contours d'un mot, qui claque tel un coup de cravache, et qui découpe leur silhouette à jamais. Ils sont là ; elle n'a pour eux ni compréhension ni mansuétude. Il ne reste rien de Julia et Maria Bertram quand elle en a fini avec elles ; lady Bertram est vouée à « rester assise, à rappeler le carlin et à essayer de l'empêcher d'écraser les fleurs²¹ ». Une justice quasi divine est rendue ; le révérend Grant²², que l'on découvre préférant manger sa dinde bien cuite, finit par provoquer « la venue, par trois grands dîners d'installation au cours de la même semaine, d'une attaque d'apoplexie²³ ». À tel point que l'on peut se demander si Jane Austen n'invente pas toutes ses créatures pour le plaisir exquis de leur couper la tête. Elle est parfaitement satisfaite et contente ; elle ne changerait pas un cheveu sur la tête de qui que ce soit ni ne déplacerait la moindre brique ou le moindre brin d'herbe de cet univers qui lui offre des plaisirs si exquis.

Nous ne changerions rien non plus. Car quand bien même, notre orgueil courroucé ou notre sens moral outragé, nous conduirait à corriger un monde si corrompu par le fiel, la mesquinerie et la bêtise, la tâche est au-delà de nos forces. Ainsi sont les êtres – la jeune fille de quinze ans en avait l'intuition ; la femme mûre en apporte la preuve. En ce moment même, une lady Bertram tente d'empêcher un Pug de piétiner les parterres de fleurs ; elle tarde à envoyer Chapman auprès de miss Fanny. La vision est si parfaitement précise, la satire si juste que quoiqu'inflexibles, elles passent presque inaperçues. Nulle pointe de mesquinerie ou de fiel ne nous détourne de notre contemplation. Un étonnant plaisir se mêle à l'amusement. Ces imbéciles sont illuminés par la beauté.

Cette qualité si insaisissable est constituée d'éléments les plus divers dont l'équilibre d'ensemble requiert un génie particulier. L'esprit de Jane Austen va de pair avec un goût parfait. Ses imbéciles sont des imbéciles, ses snobs des snobs car ils dérogent au modèle de raison et de clarté qu'elle a en tête et qu'elle nous transmet tout en suscitant l'amusement. Nul autre romancier

n'a pu se prévaloir d'un sens plus incontestable des valeurs humaines. C'est sur l'arrière-plan que dessinent sa détermination infaillible, son bon goût imparable, et son sens moral si strict qu'elle met en lumière toutes ces entorses à la bonté, à la vérité, et à la sincérité qui sont parmi les plus délicieux de toute la littérature anglaise. C'est par un tel mélange du bien et du mal qu'elle décrit Mary Crawford²⁴. Elle la laisse jacasser fort plaisamment contre le clergé ou dire le bonheur de jouir d'un titre de baronnet et de 10 000 livres de rente ; mais il lui suffit de faire ponctuellement entendre sa propre voix, à l'unisson, en douceur, pour que le bavardage de Mary Crawford, pour amusant qu'il soit, devienne sans relief. De là la profondeur, la beauté, la complexité de ses situations. C'est de tels contrastes que découle une impression de beauté et de gravité qui n'est pas seulement aussi remarquable que son esprit, mais en est inséparable. Dans *Les Watson* elle nous donne un avant-goût de ce don ; elle nous amène à nous demander ce qui fait que, sous sa plume, un banal acte de bonté est investi d'une telle signification. Dans ses chefs-d'œuvre, ce même don confine à la perfection. Rien ne semble hors de propos ; c'est le milieu de la journée ; nous sommes dans le Northamptonshire²⁵ ; un jeune homme terne devise avec une jeune fille un peu fragile sur les escaliers, alors qu'ils montent se changer pour le déjeuner, et que tout autour s'affairent les femmes de chambre. Mais de banales et ordinaires, leurs paroles se font soudain pleines de sens et le moment devient l'un des plus mémorables de leur vie. Il enfle ; il scintille ; il rayonne ; il est, l'espace d'une seconde, suspendu sous nos yeux, riche, vibrant, serein ; puis une femme de chambre approche et cette goutte dans laquelle s'est concentré tout le bonheur de la vie, disparaît à nouveau pour se fondre dans le flot quotidien de l'existence.

Quoi de plus naturel, par conséquent que, percevant sa réelle profondeur, Jane Austen ait choisi de décrire la banalité de l'existence de tous les jours, des réceptions, des pique-niques et des bals de campagne ? Nul « conseil pour infléchir son style²⁶ », quand bien même il viendrait du prince-régent ou de Mr. Clarke, ne pouvait la convaincre²⁷ ; aucune romance, aucun récit d'aventure, aucune intrigue politique n'aurait pu éclairer la vie qui se joue sur les escaliers d'une demeure à la campagne telle qu'elle-même la voyait. Le prince-régent et son bibliothécaire se heurtaient à un obstacle peu commun ; ils tentaient de faire plier une conscience incorruptible,

d'ébranler un tact infailible. La jeune fille, qui ciselait déjà ses phrases à l'âge de quinze ans, ne se lassa jamais de les ciseler et n'écrivit jamais pour le prince-régent ou son bibliothécaire, mais pour le vaste monde des lecteurs. Elle connaissait ses dons et elle savait à quel matériau ils pouvaient se frotter sans déroger aux exigences de perfection qui étaient les siennes. Certaines émotions n'étaient pas de son domaine ; des émotions que, quels que soient les efforts ou stratagèmes, elle n'aurait su peindre et exprimer. Elle était par exemple incapable de montrer une jeune fille s'enthousiasmer devant des étendards et des chapelles. Elle était incapable de mettre toute son énergie dans une scène sentimentale. Elle avait toutes sortes de subterfuges pour éviter les scènes passionnées. Elle ne s'approchait de la nature et de ses beautés que d'une manière indirecte qui lui était toute particulière. Elle peut décrire une nuit claire sans faire une seule fois mention de la lune. Et pourtant, à la lecture des quelques mots solennels décrivant « la clarté d'une nuit sans nuages, en contraste avec l'obscurité profonde des bois », c'est bien « la gravité, la paix, le charme²⁸ » de la nuit qui nous apparaissent.

Ses dons atteignent à un équilibre parfait qui lui est propre. On ne compte aucun échec parmi ses romans achevés et aucun chapitre ne déroge à la qualité de l'ensemble. Mais, après tout, elle n'avait que quarante-deux ans quand elle est morte. Elle est morte en pleine possession de ses moyens. Elle était encore susceptible de connaître une de ces évolutions qui font souvent que la dernière période d'un écrivain se révèle la plus intéressante. Vive, irrésistible, douée d'une très grande inventivité, elle aurait très certainement continué d'écrire, si elle avait vécu plus longtemps, et on peut être tenté de se demander si elle aurait écrit de manière différente. La frontière était clairement définie ; les lunes, les montagnes, et les châteaux étaient de l'autre côté. Mais n'avait-elle pas la tentation de temps en temps de la transgresser ? Ne commençait-elle pas à envisager, à sa façon si joyeusement spirituelle, de partir à l'aventure ?

Prenons *Persuasion*, son dernier roman achevé, et imaginons à sa lumière les romans qu'elle aurait pu écrire si elle avait vécu. *Persuasion* a une beauté et une monotonie particulières. Cette monotonie est souvent caractéristique d'une transition entre deux périodes. L'auteur s'ennuie quelque peu. Elle connaît trop bien les us de son univers ; elle ne s'en étonne plus. Sa comédie est pleine d'une amertume qui suggère qu'elle ne

s'amuse plus guère de la fatuité d'un sir Walter Elliot ou du snobisme d'une miss Elliot. La satire est âpre et la comédie peu subtile. Elle est moins sensible aux distractions de la vie de tous les jours. Son esprit n'est plus tout à fait à son sujet. Mais quand bien même nous avons l'intuition que Jane Austen a déjà fait tout ceci, et bien mieux, nous percevons qu'elle s'essaie à quelque chose qu'elle n'a encore jamais tenté. Il y a dans *Persuasion* quelque chose de nouveau, cette qualité qui a peut-être précisément enthousiasmé le Dr. Whewell et lui a fait dire que c'était là « le plus beau de ses romans²⁹ ». Elle commence à comprendre que le monde est plus vaste, plus mystérieux et plus romantique qu'il ne lui a semblé jusqu'alors. Nous percevons que les mots qui décrivent Anne s'appliquent à elle : « Elle avait été contrainte à la prudence dans sa jeunesse et, l'âge venant, elle apprenait à aimer le romanesque – conséquence naturelle d'un début qui ne l'était pas³⁰. » Elle s'attarde souvent sur la beauté mélancolique de la nature, sur l'automne alors qu'elle nous avait habitués à nous parler du printemps. Elle parle de « l'influence, à la fois si douce et si triste, des mois d'automne à la campagne³¹ ». Elle évoque « les feuilles roussies et les haies desséchées³² ». « On n'en aime pas moins un endroit parce que l'on y a souffert³³ », remarque-t-elle. Mais ce changement ne se ressent pas seulement dans cette nouvelle sensibilité à la nature. C'est toute sa conception de la vie qui est différente. Elle la perçoit à travers les yeux d'une femme qui, elle-même malheureuse, compatit aux bonheurs et aux malheurs de ceux qui l'entourent et qu'elle doit, jusqu'à la toute fin, commenter en silence. C'est pourquoi, plus que dans les autres romans, il est moins question de faits que de sentiments. L'émotion qui s'exprime dans la scène du concert et le célèbre dialogue sur la constance féminine confirme non seulement la réalité biographique selon laquelle Jane Austen avait aimé, mais aussi la réalité esthétique qui faisait qu'elle ne craignait plus de le dire. Les expériences, lorsqu'elles étaient profondes, devaient être enfouies et le temps faire son œuvre de décontamination, avant qu'elle ne s'autorise à en faire un objet de fiction. Mais en 1817 elle était enfin prête. Un changement était sur le point d'avoir lieu aussi dans les circonstances extérieures qui étaient les siennes. Sa gloire n'était venue que lentement. « Je doute, écrit Mr. Austen Leigh, qu'il se puisse trouver un autre auteur qui soit autant resté dans l'ombre³⁴. » Si elle avait vécu ne serait-ce que quelques années de plus, tout ceci aurait changé. Elle aurait séjourné à

Londres, aurait dîné et déjeuné en ville, aurait rencontré des gens célèbres, se serait fait de nouveaux amis, aurait lu, voyagé et aurait rapporté à sa calme demeure provinciale un trésor d'observations dont jouir à tête reposée.

Et quel effet tout ceci aurait-il eu sur les six romans qu'elle n'a pas écrits ? Ses sujets n'auraient pas été le crime, la passion ou l'aventure. Elle n'aurait pas cédé à la facilité et à l'insincérité sous la pression importune des éditeurs et des flatteries amicales. Mais son expérience aurait été plus riche. Son sentiment de sécurité aurait été ébranlé. Son sens de la comédie en aurait été affecté. Elle s'en serait moins remise aux dialogues (*Persuasion* en témoigne déjà) et plus à une forme de méditation pour nous faire comprendre ses personnages. Ces merveilleux petits échanges qui résument en quelques minutes de bavardages tout ce qu'il nous faut savoir d'un amiral Croft ou d'une Mrs. Musgrove³⁵, cette méthode si ramassée, si audacieuse qui nous en dit plus que de longs chapitres d'analyse psychologique, se seraient révélés trop primitifs pour contenir tout ce qu'elle savait désormais de la nature humaine. Sa méthode aurait été aussi claire et maîtrisée, mais aussi plus profonde et plus suggestive, pour restituer non seulement ce qui se dit, mais aussi ce qui reste non-dit ; non seulement ce que sont les êtres, mais aussi ce qu'est la vie. Elle se serait tenue à quelque distance de ses personnages et les aurait vus moins comme des individus que comme un groupe. Son esprit satirique, tout en se manifestant moins souvent, aurait été plus implacable et impitoyable encore. Elle aurait été le précurseur de Henry James et de Marcel Proust – mais j'en ai assez dit. Ce ne sont là que vaines spéculations : l'artiste la plus parfaite entre toutes, l'écrivain aux livres immortels, est morte « au moment où elle commençait à croire en son propre succès³⁶ ».

JANE EYRE ET HURLEVENT¹

Cent ans se sont écoulés depuis la naissance de Charlotte Brontë, et celle qui est aujourd'hui l'objet d'une telle légende et d'un tel culte ne vécut que trente-neuf ans. Il est frappant de songer combien différente aurait été sa légende si sa vie avait été plus longue. Elle serait devenue, comme d'autres de ses contemporains, une de ces figures familières à Londres et ailleurs, le sujet d'innombrables portraits et anecdotes, l'auteur de nombreux romans, de mémoires sans doute, occupant une place de choix dans les souvenirs de nos parents, nimbée de gloire et de splendeur. Elle aurait peut-être connu la richesse et la prospérité. Mais il n'en a rien été. Quand nous pensons à elle, nous devons nous figurer quelqu'un qui ne prit aucune part à notre monde moderne ; nous devons nous imaginer au milieu du XIX^e siècle, dans un lointain presbytère de la lande du Yorkshire². C'est dans ce presbytère, sur cette lande, infortunée et solitaire, pauvre et passionnée, qu'elle demeure à jamais.

Nul doute que ces circonstances, l'effet qu'elles eurent sur sa personnalité, influencèrent son œuvre. Un romancier, nous semble-t-il, élabore ses structures à partir d'un matériau changeant qui tout d'abord leur confère leur substance, mais finit par les encombrer de toute sorte de rebuts. En ouvrant *Jane Eyre*, nous ne pouvons réprimer la crainte que son monde imaginaire va nous sembler aussi désuet, victorien et ancien que le presbytère sur sa lande, un lieu visité par les curieux et préservé par les fidèles. Nous ouvrons donc *Jane Eyre* ; et deux pages suffisent à dissiper nos craintes.

À droite, des plis de tenture écarlate bornaient ma vue ; à gauche, les vitres claires me protégeaient du temps sinistre de novembre sans m'en séparer. De temps à autre, tout en feuilletant mon livre, j'observais l'aspect de cette journée d'hiver. Au loin, elle offrait un pâle néant de brume et de nuages ; plus près, une pelouse détrempée et quelques buissons battus par la tempête, tandis que de longues rafales plaintives chassaient la pluie incessante ³.

Rien n'est plus changeant que cette lande, ou plus sujet à l'emprise des apparences que ces « longues rafales plaintives ». Et cette joie intense persiste. Elle nous porte tout au long de l'ouvrage, sans nous laisser le temps de réfléchir, sans nous laisser lever les yeux de la page. Nous sommes si absorbés dans notre lecture que si quelqu'un fait le moindre geste près de nous, l'action ne semble pas avoir lieu ici mais dans le Yorkshire. La romancière nous tient par la main, nous entraîne sur le chemin, nous fait voir ce qu'elle voit, ne nous abandonne pas un instant ni ne nous permet de l'oublier. Nous finissons imprégnés du génie, de la véhémence, de la rage de Charlotte Brontë. Nous avons croisé des visages peu communs, des individus à la puissante présence et aux traits accusés ; mais nous les avons vus par ses yeux. Une fois qu'elle a disparu, nous cherchons en vain à les retrouver. Si nous pensons à Rochester, nous ne pouvons pas ne pas penser à Jane Eyre. Songeons à la lande et Jane Eyre surgit une fois encore devant nos yeux. Songeons même au salon ^{*}, à ces « tapis blancs, sur lesquels on semblait avoir posé d'éclatantes guirlandes de fleurs », cette « cheminée en marbre de Paros clair » et ses ornements en cristal de Bohême « couleur rubis », et à cette « harmonie générale de neige et de feu » – qu'est-ce donc que tout ceci, si ce n'est Jane Eyre ?

Les inconvénients qu'il y a à être Jane Eyre sont manifestes. Ne pouvoir déroger à sa condition de gouvernante amoureuse est une difficulté majeure dans un monde qui est peuplé, après tout, d'individus qui ne sont rien de tout cela. Par comparaison, les personnages de Jane Austen et de Tolstoï présentent des facettes innombrables. Ils puisent leur existence et leur complexité dans l'influence qu'ils ont sur les nombreux personnages qui les entourent et en renvoient l'image sous des angles divers. Ils s'affairent, que leur créateur s'intéresse ou non à eux, et le monde dans lequel ils vivent nous semble un monde en soi qui, une fois créé par eux, peut être exploré à loisir. Thomas Hardy se rapproche de Charlotte Brontë par la puissance de sa personnalité et l'étroitesse de son imaginaire. Mais leurs différences sont considérables. Nous ne sommes pas tentés de dévorer *Jude l'obscur* à toute vitesse : nous réfléchissons et méditons et refermons le texte envahis d'une

myriade de pensées qui créent autour des personnages une nébuleuse de questions et d'idées qu'ils ne soupçonnent souvent même pas. Ils ne sont que de simples paysans, mais sont confrontés à des interrogations et des missions de la plus haute importance, de sorte qu'il semble souvent que les personnages les plus essentiels dans un roman de Hardy sont les personnages anonymes. Charlotte Brontë ne partage en rien ce pouvoir, cette curiosité spéculative. Son souhait n'est pas de résoudre les problèmes propres à la vie humaine ; elle n'a pas même conscience que de tels problèmes existent ; toute sa force, d'autant plus grande qu'elle est limitée, se concentre dans l'affirmation : « J'aime », « Je hais », « Je souffre ».

Les écrivains qui n'ont qu'eux-mêmes pour tout objet et toute limite sont en effet plus puissants que ceux à l'esprit plus large et plus éclectique. Leurs sensations sont concentrées et précisément inscrites dans les limites d'une étroite enceinte. Rien ne jaillit de leur esprit qui ne porte l'empreinte de leurs propres émotions. Ils n'apprennent rien ou presque des autres écrivains et le peu qu'ils en retirent leur reste finalement étranger. Tant Hardy que Charlotte Brontë fondent leur style sur une forme de journalisme empreint de sérieux et de bienséance. Leur prose est par essence malaisée et rigide. Mais tous deux, par un labeur obstiné et sans concession, par un travail de chaque pensée et des mots qui y sont soumis, se sont forgés une écriture qui épouse fidèlement leur esprit ; et qui est, qui plus est, empreinte d'une beauté, d'une puissance, d'une vivacité toute particulière. Charlotte Brontë n'avait, tout du moins, pas été inspirée par la lecture de trop nombreux livres. Elle n'avait jamais fait sien le calme de l'écrivain professionnel, ni acquis sa capacité à façonner et orienter le langage à sa guise. « Je n'ai jamais pu mettre un terme aux échanges avec des esprits raffinés, forts et avisés, hommes ou femmes », écrit-elle comme l'aurait fait n'importe quel éditorialiste d'un journal de province ; pour ajouter avec une tonalité qui lui est propre, et qui gagne immédiatement en intensité « avant d'avoir dépassé les bastions de la réserve conventionnelle, franchi le seuil de la confiance et conquis une place au foyer même de leur cœur⁴ ». C'est là qu'elle se tient ; c'est la chaude lumière dansante de l'âtre qui illumine ses pages. En d'autres termes, nous ne lisons pas Charlotte Brontë pour sa manière délicate d'observer ses personnages – ses personnages sont vigoureux et simples ; ni pour son humour – il est sombre et élémentaire ; ni pour sa philosophie de l'existence – c'est celle d'une fille de pasteur de

campagne ; mais pour ses qualités de poète. C'est sans doute vrai de tous les écrivains qui ont, comme elle, une personnalité si puissante qu'ils n'ont, comme le veut l'expression, qu'à ouvrir la porte pour faire sentir leur présence. Il y a en eux une brutalité indomptée qui s'oppose toujours à l'ordre convenu des choses et qui les incite plus à la création spontanée qu'à l'observation patiente. C'est cette ardeur qui, faisant fi des demi-teintes et autres embarras négligeables, se détourne de la vie quotidienne des gens ordinaires et fait cause commune avec leurs passions silencieuses. C'est cette même ardeur qui fait de ces écrivains des poètes et, s'ils ont fait le choix d'écrire en prose, les rend impatients face aux contraintes. C'est pour cela qu'Emily et Charlotte se tournent toujours vers la nature. Elles ressentent toutes deux le besoin d'associer aux vastes passions endormies de la nature humaine un symbole plus puissant que ceux convoqués par les mots et les actes. C'est par la description d'un orage que Charlotte conclut *Villette*, son plus beau roman. « Le ciel s'étend lourd et noir – un léger nuage fuit de l'ouest, les nuages prennent des formes singulières⁵. » C'est pourquoi elle convoque la nature pour décrire des émotions qui ne sauraient autrement être décrites. Mais ni l'une ni l'autre ne savait observer la nature avec la précision de Dorothy Wordsworth, ou ne la décrivait avec l'acuité de Tennyson. Elles se saisissaient de ce qui, dans la nature, se rapprochait le plus de leurs émotions ou de celles qu'elles prêtaient à leurs personnages, et c'est pourquoi leurs orages, leur lande, leurs jolies éclaircies estivales ne sont en rien des ornements servant à rehausser une page sans éclat ou à manifester la puissance d'observation de l'écrivain – c'est dans ces moments que réside la charge d'émotion du livre et ils en éclairent le sens.

Le sens d'un livre, qui bien souvent n'a pas de lien avec les événements et ce qui en est dit et qui réside plutôt dans le lien qui s'est tissé, pour l'écrivain, entre des choses elles-mêmes fort diverses, est nécessairement difficile à saisir. C'est particulièrement le cas lorsque, comme les Brontë, l'auteur est un poète et que le sens de son œuvre, impossible à distinguer de son écriture, réside plus en une humeur qu'en un ensemble d'observations. *Hurlevent* est un livre plus difficile à comprendre que *Jane Eyre*, car Emily était un plus grand poète que Charlotte. L'écriture, pour Charlotte, était une manière de réaffirmer avec une éloquence passionnée et magnifique : « J'aime », « Je hais », « Je souffre ». Son expérience, quoique plus intense, est sur le même plan que la nôtre. Il n'y a, en revanche, plus de « Je » dans

Hurlevent. Nous n’y trouvons ni gouvernante, ni employeur. Nous y trouvons de l’amour, mais ce n’est pas celui du commun des mortels. Emily était portée par une vision plus générale. L’élan qui la poussait à créer n’avait pas pour origine sa souffrance ou ses blessures. Le monde lui apparaissait fracturé et livré au désordre et elle se sentait capable de lui redonner son unité par l’écriture. Cette ambition immense se perçoit tout au long du livre – un combat inabouti, mais empreint d’une détermination magnifique, pour faire entendre, par la bouche des personnages, quelque chose qui ne se résume pas à « J’aime » ou « Je hais », mais aurait à voir avec « nous, toute l’espèce humaine » et « vous, les puissances éternelles... », la phrase restant inachevée. Il n’est guère étonnant qu’il en soit ainsi ; il est au contraire étonnant qu’elle parvienne à nous faire partager ce qui en elle cherchait à s’exprimer. Nous le percevons dans les mots que bredouille Catherine Earnshaw⁶ : « Si tous les autres périssaient et que *lui* seul demeurât, je continuerais encore d’exister, et si tous les autres demeuraient et que lui pérît, l’univers se transformerait en un vaste monde étranger ; je n’aurais plus l’impression d’en faire partie⁷. » Nous l’entendons encore en présence des morts : « Je pressens un repos que ni la terre ni l’enfer ne pourraient rompre, je vois l’assurance d’un autre monde sans fin et sans ombre – l’Éternité qui a recueilli les morts – monde où l’existence n’est pas bornée dans sa durée, pas plus que l’amour dans son élan, ni la joie dans sa plénitude⁸. » C’est ce sourd pouvoir, inhérent à ces incarnations de la nature humaine, qui les hisse en présence de la grandeur et qui donne au livre cette place unique dans la littérature. Mais Emily Brontë ne pouvait se contenter d’écrire quelques poèmes lyriques, de pousser un cri, d’exprimer sa foi. C’est là ce que, sans ambages, elle fit dans ses poèmes, et ils survivront peut-être à son roman. Mais elle était romancière autant que poète. Elle se devait d’assumer une tâche plus difficile et plus ingrate. Elle se devait de se confronter à d’autres existences, de se débattre avec la mécanique du monde extérieur, bâtir et rendre convaincantes des fermes et des maisons, et aussi nous restituer les paroles d’hommes et de femmes qui existaient hors d’elle-même. Et c’est ainsi que nous atteignons à des sommets d’émotion, non pas portés par la colère ou l’incantation, mais en entendant une jeune fille, suspendue dans les branches d’un arbre, fredonner tout bas d’antiques refrains ; en observant les moutons brouter la lande ; en entendant le doux souffle du

vent dans l'herbe. C'est toute la vie de la ferme, avec ce qu'elle a d'absurde et d'incongru, qui se déploie sous nos yeux. Nous avons tout loisir de comparer *Hurlevent* avec une ferme réelle et Heathcliff avec un homme réel. Comment peut-on trouver la moindre part de vérité ou de justesse ou encore la moindre subtilité dans des hommes et des femmes si éloignés de ce que nous connaissons ? Mais alors même que nous nous posons la question, nous percevons Heathcliff comme une sœur de génie aurait pu percevoir son frère ; il est improbable, nous semble-t-il, mais aucun autre jeune garçon n'est, dans toute la littérature, investi d'une vie si intense. Il en est de même des deux Catherine⁹ ; aucune femme ne saurait, selon nous, penser ou agir comme elles. Ce sont toutefois les femmes les plus attachantes de tout le roman anglais. C'est comme si Emily Brontë parvenait à défaire tout ce par quoi nous connaissons les êtres humains et à insuffler à ces ombres méconnaissables un tel souffle de vie qu'elles transcendent la réalité. Elle jouit du don le plus précieux qui soit. Elle avait le pouvoir d'émanciper la vie du poids des faits, de suggérer en quelques touches l'essence d'un visage qui n'avait dès lors nul besoin d'un corps ; et en disant la lande, de libérer le souffle du vent et le fracas du tonnerre.

¹* Charlotte et Emily Brontë avait un sens de la couleur très voisin : « Et nous vîmes... Ah ! que c'était beau !... une pièce magnifique avec un tapis rouge, des tables et des sièges recouverts de rouge, un plafond d'un blanc éclatant, bordé d'or, au centre duquel une pluie de gouttes de cristal, suspendues par des chaînes d'argent, brillaient à la douce lueur de petites bougies¹⁰ ». « Ce n'était pourtant qu'un très joli salon contigu à un boudoir. L'une et l'autre pièces étaient couvertes de tapis blancs, sur lesquels on semblait avoir posé d'éclatantes guirlandes de fleurs ; dans l'une et l'autre le plafond était orné de moulures blanches comme la neige, composées de grappes de raisins et de feuilles de vigne blanches, avec lesquelles le rougeolement de divans et d'ottomanes cramois formait un riche contraste, tandis que, sur la cheminée en marbre de Paros clair, les ornements de couleur rubis étaient en cristal de Bohême étincelant. Entre les fenêtres de grandes glaces répétaient l'harmonie générale de neige et de feu¹¹ ». [Note de l'auteure.]

LES ROMANS DE THOMAS HARDY ¹

En disant que la mort de Thomas Hardy prive la fiction anglaise de son chef de fil, nous voulons dire que nul autre écrivain ne jouit aujourd'hui d'une suprématie aussi incontestée, ou ne mérite plus naturellement les hommages que nous pouvons lui rendre. Le vieux monsieur si simple et si éloigné des mondanités qu'il était eut été extrêmement gêné des trésors rhétoriques que l'on déploie en pareilles circonstances. On ne saurait pourtant nier que tant qu'il vécut, il existait au moins un écrivain qui faisait de la fiction une vocation respectable ; du vivant de Hardy, on ne pouvait penser en mal de l'art qui était le sien. Et ceci n'avait pas seulement trait à son génie si particulier. Ceci avait aussi à voir avec son caractère si modeste et si intègre, avec la vie paisible, discrète et réservée qui fut la sienne dans le Dorset ². Pour toutes ces raisons, son génie et la dignité avec laquelle il fit usage de ses dons, nous ne pouvons pas ne pas rendre hommage à l'artiste, et éprouver respect et affection pour l'homme qu'il fut. Mais c'est de son œuvre que nous devons parler, de ses romans qui furent écrits il y a si longtemps et qui semblent aussi éloignés de la fiction d'aujourd'hui, que Hardy lui-même pouvait l'être de l'effervescence du monde et de ses petites choses.

Il nous faut revenir une génération en arrière, pour retracer la carrière de Hardy en tant que romancier. En 1871, il avait trente et un ans ; il était l'auteur d'un roman, *Remèdes désespérés*, mais il était loin de maîtriser son art. Il reconnaît qu'il « cherchait sa méthode en tâtonnant ³ » ; comme s'il avait été conscient qu'il possédait toutes sortes de dons, sans en connaître

l'exacte nature, ni comment en tirer le meilleur parti. En lisant ce roman, nous ne pouvons qu'éprouver la même perplexité que son auteur. L'imagination de l'auteur est puissante et pleine d'ironie ; il a l'érudition d'un autodidacte ; il sait inventer des personnages, mais ne sait pas les maîtriser ; il est de toute évidence gêné par les difficultés de la technique qui est la sienne et, ce qui est plus étrange, son intuition que les êtres sont le jouet de forces externes le pousse à faire un usage immodéré, voire mélodramatique, des coïncidences. Il a déjà l'intime conviction qu'un roman n'est ni un jouet, ni une démonstration ; c'est un moyen de créer des visions fortes et violentes de la vie humaine. Mais peut-être la qualité la plus remarquable de ce livre est-elle le bruit d'une cascade qui se réverbère de page en page. Un pouvoir s'exprime là pour la première fois, qui allait prendre une ampleur considérable dans les livres qui suivirent. Il se révèle déjà un observateur minutieux et accompli de la nature ; il sait que la pluie ne tombe pas de la même manière sur les arbres et sur les champs ; il sait que le bruit du vent diffère d'un arbre à l'autre. Mais plus largement encore, il est conscient de la puissance de la nature ; il y perçoit à l'œuvre un esprit doué d'empathie, ou capable de se gausser et de n'éprouver qu'indifférence face au destin des hommes. D'entrée, telle fut son intuition ; et l'histoire encore gauche de miss Aldclyffe et de Cytherea⁴ reste dans notre esprit, car elle se déroule sous le regard des dieux et au contact de la nature.

On ne pouvait douter que ce fût un poète ; on pouvait en revanche tenir encore pour incertain qu'il fût un romancier. Mais quand, l'année suivante, *Quatre saisons à Mellstock*⁵ parut, il devint évident que les difficultés qui étaient les siennes quand « il cherchait sa méthode en tâtonnant » avaient été surmontées. Quelque chose de l'originalité volontariste du premier ouvrage avait disparu. Comparé au premier, le deuxième roman est abouti, charmant, idyllique. On a le sentiment que l'auteur pourrait bien devenir l'un de nos peintres paysagistes anglais, dont les tableaux abondent en jardins délicieux et en vieilles paysannes et qui aime à collecter et préserver de l'oubli les coutumes anciennes et les idiomes peu à peu inusités. Mais quel amateur d'antiquités, quel naturaliste outillé de son microscope, quel érudit scrutant les formes mouvantes de la langue, a jamais perçu le cri d'un petit oiseau tué par un hibou dans le bois voisin, avec une telle acuité ? Le cri « se perdit dans le silence sans s'y fondre tout à fait⁶ ». Ici encore, nous percevons un étrange écho funeste, comme le son d'un canon en mer nous

parvenant, dans le lointain, par un paisible matin d'été. Mais en lisant ces premiers livres, nous éprouvons aussi une impression de gâchis. Son génie laisse l'impression d'être obstiné et quelque peu pervers ; un don s'impose à lui, puis c'en est un autre. Ils refusent d'avancer de concert sous le même harnais. Mais comment pouvait-il en être autrement chez un écrivain qui était tout à la fois un poète et un réaliste, un enfant fidèle aux champs et aux prairies de son enfance, mais aussi tourmenté par la mélancolie et le doute que font naître les livres ; un amoureux des anciennes coutumes et de l'humble peuple de la campagne, mais qui était aussi condamné à voir les croyances et les corps de ses ancêtres se transformer, sous ses yeux, en spectres arachnéens ?

À cette tendance à la contradiction la nature avait ajouté un autre élément qui ne pouvait que perturber l'équilibre du développement. Certains écrivains jouissent d'une conscience innée de toute chose ; d'autres au contraire restent inconscients de bien des choses. Certains, tels Henry James et Flaubert, sont capables non seulement de tirer le meilleur parti des richesses que leur offrent leurs dons, mais maîtrisent leur génie jusque dans l'acte créatif ; ils ont conscience de toutes les possibilités ouvertes par chaque situation et ne sont jamais pris au dépourvu. Les écrivains inconscients, en revanche, tels Dickens et Scott, semblent soudain et à leur insu soulevés et emportés par le courant. La vague reflue et ils ne peuvent dire ce qui s'est passé ni pourquoi. Hardy doit être rangé à leurs côtés – et c'est là ce qui fait sa force et sa faiblesse. Son expression, « moments de vision⁷ », décrit précisément ces passages pleins d'une beauté et d'une force stupéfiantes que l'on trouve dans chacun des livres qu'il a écrits. Une scène se détache soudain du reste, avec une intensité renouvelée que nous ne pouvons pas plus anticiper qu'il ne semble pouvoir la maîtriser. Nous voyons, comme si cette scène existait en elle-même, pour l'éternité, la charrette emportant le corps sans vie de Fanny sur la route qui serpente sous les arbres ruisselants ; nous voyons les moutons à la panse gonflée égarés dans le champ de trèfle ; nous voyons Troy qui fait virevolter son épée autour de Bathsheba immobile, qui coupe une mèche de ses cheveux et transperce la chenille qui s'est posée sur son corsage⁸. Si présentes à nos yeux, et bien au-delà, car tous nos sens sont ici sollicités, de telles scènes s'imposent à nous et leur beauté perdure. Mais leur intensité disparaît comme elle est venue. Les moments de vision sont suivis de longs passages

sans lumière et il semble alors impensable que cette énergie indomptée puisse être subjuguée par quelque don que ce soit. Les romans sont par conséquent tout à fait inégaux ; ils sont massifs, ternes et inexpressifs ; mais ils ne sont jamais arides ; il émane toujours d'eux une forme d'inconscience et un halo de candeur, ils semblent toujours posséder une réserve d'expressivité qui suscite souvent une profonde satisfaction. C'est comme si Hardy lui-même n'était pas pleinement conscient de ce qu'il faisait, comme si, sa conscience recelant plus de choses qu'il n'en pouvait exprimer, il laissait à ses lecteurs la tâche de comprendre quel sens il souhaitait donner aux choses en puisant dans leur propre expérience.

Pour toutes ces raisons, le génie de Hardy connut un développement incertain, une réussite inégale, mais aussi, quand vint le moment, un accomplissement parmi les plus glorieux. Ce moment vint, parfait et absolu, avec *Loin de la foule déchaînée*. Le sujet était le bon ; la méthode était la bonne ; le poète et l'homme de la campagne, l'homme sensible, l'homme austère et méditatif, l'érudit, tous contribuèrent à produire un livre qui, peu important les modes, a toute sa place parmi les grands romans anglais. Il y a le monde physique que Hardy sait faire surgir devant nos yeux mieux que nul autre romancier ; cette impression que l'étroit univers de l'existence humaine est serti dans un paysage qui, tout en ayant une vie propre, confère à ce drame une beauté profonde et solennelle. Les falaises de craie, ponctuées de tumulus et de cabanes de bergers, se dressent contre le ciel, lisses comme les vagues, mais aussi massives et éternelles ; s'évanouissant en rouleaux infinis, mais abritant aussi dans leurs plis de paisibles villages d'où, le jour, montent de fragiles volutes de fumée et dont on voit le soir luire les lumières dans l'obscurité profonde. Gabriel Oak⁹ qui garde ses moutons là haut, sur le dos du monde, est l'éternel berger ; les étoiles sont ses balises ancestrales ; et c'est de toute éternité qu'il veille sur son troupeau.

Mais plus bas, dans la vallée, le monde est plein de vie et de chaleur ; les fermes sont débordantes d'activité, les granges bien remplies, et dans les champs on entend le meuglement du bétail et le bêlement des moutons. La nature est généreuse, magnifique et luxuriante ; pas encore maléfique, elle reste la Mère des hommes laborieux. C'est alors que Hardy laisse éclater pour la première fois son humour le plus libre et le plus divers, tel qu'il s'exprime par la bouche de ces hommes de la campagne. Jan Coggan,

Henry Fray et Joseph Poorgrass se retrouvent chez le brasseur, une fois la journée finie, et laissent s'exprimer cet humour ancien tout à la fois sagace et poétique qui fermente dans leur esprit et trouve à s'exhaler dans leur bière depuis que les pèlerins s'en vont par les chemins¹⁰ ; que Shakespeare, Scott et George Eliot aimèrent tous avoir dans l'oreille, mais qu'aucun écrivain n'aima plus ou ne perçut avec plus de justesse que Hardy. Mais ce n'est pas la mission des paysans croisés dans les romans du Wessex¹¹ que de s'affirmer de manière individuelle. Ils offrent un réservoir de sagesse populaire, d'humour populaire, une source éternelle de vie. Ils commentent les actions du héros et de l'héroïne, mais alors que Troy, Oak, Fanny ou Bathsheba s'agitent et finalement s'évanouissent, Jan Coggan, Henry Fray et Joseph Poorgrass restent. Ils boivent le soir et ils travaillent les champs le jour. Ils sont éternels. Nous ne cessons de les croiser d'un roman à l'autre, et il y a toujours chez eux quelque chose de typique, qui a plus à voir avec les traits de caractère qui définissent un peuple qu'avec les traits qui font l'individu. Les paysans sont les dépositaires du bon sens, la campagne le dernier bastion du bonheur. Qu'ils disparaissent et il n'est plus d'espoir pour l'humanité.

C'est avec Oak, Troy, Bathsheba et Fanny que les hommes et les femmes de ses romans prennent toute leur ampleur. Dans chaque livre, trois ou quatre figures dominant et se dressent, tels des catalyseurs, pour attirer à eux la puissance des éléments. Oak, Troy et Bathsheba ; Eustacia, Wildeve et Venn¹² ; Henchard, Lucette et Farfrae¹³ ; Jude, Sue Bridehead et Phillotson¹⁴. On peut même déceler une similitude entre ces groupes de personnages. Ce sont bien des individualités, et c'est ce qui en fait des êtres différents ; mais ce sont aussi des types et ils se ressemblent en tant que types. Bathsheba est Bathsheba, mais elle est femme et en cela la sœur de Eustacia, de Lucette et de Sue ; Gabriel Oak est Gabriel Oak, mais il est homme et en cela le frère de Henchard, Venn et Jude. Tout aimable et charmante que puisse être Bathsheba, elle est aussi faible ; tout entêté et égaré que puisse être Henchard, il est aussi fort. C'est là une donnée fondamentale de la vision de Hardy ; l'essence de la plupart de ses livres. La femme est faible et charnelle, et elle s'attache à plus fort qu'elle et en trouble la vision. Mais, dans ses livres les plus beaux, avec quelle force la vie se déverse sur cette structure intangible ! Quand nous voyons Bathsheba assise dans la charrette parmi ses plantes, qui se sourit dans le petit miroir,

nous savons, et le fait que nous le sachions témoigne bien de ce dont Hardy est capable, combien elle va devoir souffrir d'ici la fin du roman, et quelles souffrance elle va causer. Mais cet instant a la fraîcheur et la beauté de la vie. Et il en est souvent ainsi. Ses personnages, hommes ou femmes, lui semblaient des créatures infiniment passionnantes. Il a envers les femmes une sollicitude plus attendrie que pour les hommes, pour qui, semble-t-il, son intérêt est pourtant plus manifeste. Quoique leur beauté puisse sembler vaine et leur destin tragique, tant que la vie rayonne en elles, leur pas est léger, leur rire des plus doux et elles ont cette capacité de s'abandonner à la nature pour se fondre dans la solennité de son silence, ou de s'élever et de ne faire qu'un avec le mouvement des nuages ou la force sauvage des forêts en fleurs. Les hommes qui souffrent, non pas comme les femmes, du fait de leur dépendance à autrui, mais du fait qu'ils livrent bataille contre le destin, éveillent en nous une austère sympathie. Nous ne saurions nous inquiéter pour un homme tel que Gabriel Oak. Il mérite notre estime, quoique nous ne soyons pas autorisés à l'aimer sans réserve. Il se tient solidement sur ses pieds et peut rendre, aux hommes en tout cas, coup pour coup. Il a une capacité de prévoir ce qui peut arriver, qui vient de sa nature plus que de son éducation. Il est d'un tempérament égal, fidèle dans ses affections, et capable de supporter lucidement les revers sans broncher. Mais ce n'est pas non plus une simple effigie. C'est aussi, dans la vie ordinaire, un être simple et banal. Personne ne se retourne sur lui dans la rue. En d'autres termes, on ne saurait nier la capacité qu'a Hardy – et c'est là le propre du vrai romancier – à nous faire croire que ses personnages, nos semblables, sont soumis à leurs passions et à leurs bizarreries, tout en ayant en eux – et c'est là la marque des poètes – quelque chose de symbolique que nous partageons tous.

Et c'est quand nous considérons la capacité qu'a Hardy à imaginer ces hommes et ces femmes que nous prenons conscience de ce qui le distingue profondément de ses pairs. Nous nous penchons sur ces personnages et en venons à nous demander ce qui reste d'eux dans notre mémoire. Nous nous souvenons de leurs passions. Nous nous souvenons combien ils se sont aimés, souvent avec des conséquences tragiques. Nous nous souvenons de l'amour fidèle de Gabriel Oak pour Bathsheba ; des passions tumultueuses et fugaces d'hommes comme Wildeve, Troy et Fitzpiers¹⁵ ; nous nous souvenons de l'amour filial de Clym¹⁶ pour sa mère, de l'attachement

paternel et jaloux de Henchard pour Elisabeth Jane. Mais nous ne nous souvenons plus de la forme qu'a prise leur amour. Nous ne nous souvenons plus quels mots ils ont échangés, comment ils ont changé et ont peu à peu appris à se connaître, délicatement, progressivement, pas à pas. Leur relation ne semble pas faite de ces conceptions mentales ni de ces subtiles intuitions qui sont si évanescentes et pourtant si profondes. Dans tous ses livres, l'amour est un des facteurs majeurs qui façonnent la vie. Mais l'amour est une catastrophe ; son déclenchement est brutal et renversant et on ne saurait rien en dire. Le dialogue des amants quand il n'est pas passionné, est pratique ou empreint de philosophie, comme si l'accomplissement de leurs tâches quotidiennes suscitait plus en eux le désir de sonder la vie et son sens que de se lancer dans une exploration mutuelle de leur sensibilité. Et quand bien même ils auraient en eux la capacité d'analyser leurs émotions, la vie est trop trépidante pour leur en laisser le temps. Ils ont besoin de toute leur énergie pour faire face aux brutaux coups du sort, à l'ingéniosité fantasque, à la perversité grandissante du destin. Il ne leur en reste guère à consacrer aux subtilités et aux raffinements de la comédie humaine.

Nous finissons par avoir alors la certitude que nous ne trouverons pas chez Hardy certaines des qualités qui nous ont tant émerveillés chez d'autres écrivains. On ne trouvera pas chez lui la perfection de Jane Austen, ou la sophistication de Meredith, ou l'ampleur de vue de Thackeray, ou encore l'étonnante puissance de l'esprit qu'a Tolstoï. Il y a dans les œuvres des grands écrivains classiques une maîtrise des effets qui rend immuables certaines des situations qu'ils inventent – indépendamment de leurs récits ? Nous ne cherchons pas à savoir quel effet elles auront sur l'action, pas plus que nous ne nous fondons sur elles pour interpréter des problèmes qui ne sont pas centraux à la situation en question. Un éclat de rire, un rougissement, quelques bribes de dialogues suffisent ; là est la source infinie de notre émerveillement. Mais une telle capacité de concentration, d'accomplissement ne saurait se trouver chez Hardy. Il ne braque pas directement son faisceau lumineux sur le cœur des hommes. Il le laisse glisser aussitôt vers l'obscurité de la lande et les arbres qui s'agitent dans la tempête. Et quand nous nous tournons à nouveau vers le groupe assis autour de l'âtre, il s'est déjà dispersé. Ces hommes et ces femmes luttent, solitaires, contre la tempête, se révélant alors quand ils sont loin du regard

d'autrui. Nous ne les connaissons pas comme nous connaissons Pierre, Natacha ou Becky Sharp¹⁷. Nous ne les connaissons pas intimement, sous toutes leurs facettes, comme ils se révèlent tour à tour au visiteur de passage, au fonctionnaire, à la grande dame, au général sur le champ de bataille. Nous ne connaissons pas la complexité, l'intrication, les affres de leurs pensées. Ils restent rivés à la même portion de la campagne anglaise. Hardy ne se détourne que rarement, et l'effet n'est alors guère probant, de ce peuple de tenanciers et de fermiers pour décrire la classe qui leur est supérieure sur l'échelle sociale. Il n'est pas à son aise dans les salons, les clubs et les salles de bal où se croisent les classes oisives et éduquées, où naît la comédie et se dévoilent les nuances du caractère humain. Mais l'inverse est tout aussi vrai. Si nous ne connaissons pas ses hommes et ses femmes tels qu'ils se révèlent dans leurs relations mutuelles, nous les connaissons dans leurs relations au temps, à la mort, au destin. Si leur environnement n'est pas celui, frénétique, des lumières et des foules de la ville, c'est qu'ils se détachent sur l'arrière-plan de la terre, des tempêtes et des saisons. Nous savons quelle est leur réaction face à certains des problèmes les plus effrayants auxquels l'humanité fait face. Ils assument, dans notre souvenir, une stature surhumaine. Nous ne les voyons pas dans leurs détails, mais dans leur dignité magnifiée. Nous voyons Tess lire le rituel du baptême, dans sa chemise de nuit, « empreinte d'une dignité presque royale¹⁸ ». Nous voyons Marty South qui, « comme ces êtres qui ont renoncé avec indifférence aux attributs de leur sexe, leur préférant l'essence auguste d'une humanité abstraite¹⁹ », vient déposer des fleurs sur la tombe de Winterbourne²⁰. Leurs paroles ont une noblesse poétique quasi biblique. Ils ont en eux une force qu'il n'est guère aisé de définir, la force de l'amour et de la haine, une force qui entraîne les hommes à se rebeller contre la vie et donne aux femmes une capacité de souffrance infinie, et c'est cela qui domine leur caractère et fait que nous chercherons en vain les traits plus subtils qui pourraient s'y cacher. Telle est sa puissance tragique ; et s'il nous faut situer Hardy parmi ses pairs, nous devons reconnaître en lui le plus grand écrivain tragique du roman anglais.

Mais nous devons, à mesure que nous approchons de cette zone dangereuse qu'est la philosophie de Hardy, être sur nos gardes. Il est important, quand nous lisons un écrivain imaginaire, de tenir la page à la bonne distance. Rien n'est plus aisé, en particulier quand nous avons affaire

à un écrivain qui cultive un certain particularisme, que de lui attribuer des opinions tranchées, une doctrine et de l'assujettir à un point de vue immuable. Ajoutons que Hardy ne faisait pas exception à la règle qui veut que l'esprit le plus sensible aux impressions est souvent le plus impuissant à en tirer des conclusions. Il revient au lecteur, immergé dans ces impressions, d'en fournir un commentaire. Il lui revient de décider à quel moment il convient de mettre de côté les intentions conscientes de l'écrivain pour dévoiler ses intentions plus profondes dont il n'a peut-être pas même conscience. Hardy lui-même savait cela. Un roman « est une impression et non une démonstration », nous prévient-il, ajoutant : « Les impressions disparates ont leur importance et la voie menant à une authentique philosophie de l'existence consiste sans doute à consigner humblement diverses lectures des phénomènes comme le hasard et le changement²¹. »

On ne saurait ainsi nier que ce sont bien des impressions qu'il nous livre dans ses moments de grandeur ; et que dans ses moments les moins convaincants, ce sont des démonstrations. Dans *Les Forestiers*, *Le Retour au pays natal*, *Loin de la foule déchaînée*, et surtout dans *Le Maire de Casterbridge*, nous percevons combien il les agence de manière volontariste. Qu'il s'avise de mettre de l'ordre dans ses intuitions immédiates et toute sa puissance s'enfuie.

« As-tu pas dit que les étoiles étaient des mondes, Tess ? », demande le petit Abraham, alors qu'ils sont en route pour le marché, avec leurs ruches. Tess répond qu'elles sont comme « les pommes de notre vieil arbre du jardin : la plupart saines et splendides ; quelques-unes tachées ».

« Sur laquelle est-ce que nous vivons : une belle ou une tachée ?

— Une tachée²² », répond-elle, ou plutôt le penseur mélancolique qui transparaît brutalement, comme les rouages d'une mécanique là où nous avons vu de la chair et du sang. Nous sommes violemment arrachés à notre empathie, qui fait retour pourtant un moment plus tard, quand la petite charrette est renversée et que nous avons une preuve concrète de l'ironie qui gouverne notre planète.

C'est la raison pour laquelle *Jude l'obscur* est le livre le plus douloureux de Hardy et le seul que l'on peut juger pessimiste. Dans *Jude l'obscur*, la démonstration prend le pas sur les impressions et ceci a pour résultat que le malheur qui submerge l'ouvrage ne touche pas au tragique. Au fil des

calamités qui se succèdent, il nous apparaît que le réquisitoire contre la société n'est pas entièrement équitable et qu'il se fonde sur une compréhension imparfaite des faits. Il manque cette ampleur de vue, cette force et cette connaissance du genre humain qui, lorsque Tolstoï critique la société, donne tant de poids à son entreprise de dénonciation. C'est la cruauté mesquine des hommes qui nous est ici dévoilée et non l'injustice formidable des dieux. Il n'est que de comparer *Jude l'obscur* et *Le Maire de Casterbridge* pour comprendre en quoi réside la puissance réelle de Hardy. Jude mène un combat pathétique contre des doyens de facultés et les lois de l'élite. Henchard²³ se mesure moins à un autre homme qu'à une force extérieure, qui se dresse contre les hommes ambitieux de sa trempe. Il n'a pas réellement d'ennemi. Même Farfrae, Newson et Elizabeth Jane avec qui il se conduit si mal ont finalement pour lui de la compassion et même de l'admiration pour sa force de caractère. Il tient tête au destin et en défendant le vieux maire qui provoque pourtant sa propre ruine, Hardy nous fait comprendre que nous défendons le genre humain lui-même, condamné à un combat inégal. Il n'y a pas ici de pessimisme. Tout au long du livre, c'est la nature sublime de la cause qui nous frappe et pourtant elle nous est présentée sous la forme la plus concrète qui soit. De la première scène, qui voit Henchard vendre sa femme à un marin durant une foire, jusqu'à sa mort sur la lande de Egdon, l'histoire frappe par sa vigueur magnifique, la diversité de son humour si leste, l'ampleur et la liberté de sa vision. Le charivari se gaussant de Lucette et Henchard, le combat que se livrent Farfrae et Henchard dans la remise, le monologue de Mrs. Cuxsom après la mort de Mrs. Henchard, la discussion des paysans à la taverne de Peter's Finger, et toujours la nature présente à l'arrière-plan ou dominant le premier plan de tout son mystère, sont parmi les joyaux du roman anglais. Certes, les moments de bonheur sont rares, mais tant que les personnages luttent, comme Henchard, contre les injonctions du destin et non les lois humaines, tant que ce combat se déroule dans la nature et sollicite le corps plus que l'esprit, il y a dans ce combat grandeur, fierté et délectation, et la mort du vieux marchand de grain dans sa maison sur la lande peut se comparer à celle d'Ajax, maître de Salamine. C'est là que nous touchons à la vérité de l'émotion tragique.

Face à une telle force, nous sommes contraints de reconnaître que les tests auxquels nous soumettons traditionnellement la fiction sont fort peu

pertinents. La prose d'un grand romancier doit-elle être des plus mélodieuses ? Celle de Hardy ne l'est pas. Fort de sa seule perspicacité et de son intraitable sincérité, il progresse en tâtonnant vers l'expression recherchée et elle se révèle souvent d'une puissance inoubliable. Faute de quoi, il se satisfera d'une langue simple, voire gauche et désuète, qui pourra être d'une raideur extrême ou pleine d'une érudition sophistiquée. Aucun autre style littéraire, hormis celui de Scott, n'est si complexe à analyser ; il semble de prime abord si laborieux et pourtant produit un effet si juste. Autant essayer de rationaliser le charme d'un chemin de campagne après la pluie ou d'un champ labouré en hiver. Et pourtant, comme le Dorset, cette raideur peu amène fait la grandeur de sa prose ; elle y puise ses échos dignes des Latins ; elle en fait l'essence de sa forme à la symétrie aussi monumentale que celle de ses falaises dénudées. Autre question : doit-on exiger d'un romancier qu'il se conforme aux lois de la vraisemblance et ne s'éloigne pas de la réalité ? On doit, pour retrouver des intrigues aussi excessives et complexes que celles de Hardy, remonter au théâtre élisabéthain. Et pourtant, à la lecture, ses intrigues s'imposent à nous ; plus encore, il devient manifeste que leurs excès mélodramatiques, quand ils n'émanent pas d'une passion presque rustique pour le seul grotesque, participent de cet esprit poétique indompté qui constate avec une sombre ironie qu'aucune lecture de la vie ne saurait prendre la mesure de son étrangeté, que nulle image de l'inconstance ou de la déraison n'est trop excessive qui nous donne à voir la matière si déconcertante de l'existence.

Mais si l'on considère l'ample structure des romans du Wessex, il devient peu pertinent de s'attarder sur des points de détail – tel personnage, telle situation, telle expression profonde et poétique. Hardy nous a légué quelque chose de plus vaste. Les romans du Wessex ne constituent pas un livre, mais plusieurs. Ils couvrent un territoire immense ; ils sont inévitablement pleins d'imperfections – certains sont de simples ratages et d'autres ne révèlent que les aspects négatifs du génie de leur créateur. Mais on ne saurait non plus nier que, quand nous nous laissons emporter par eux, quand nous faisons le bilan des impressions que nous pouvons tirer de l'ensemble, l'effet général est imposant et pleinement satisfaisant. Nous avons été libérés de l'étroitesse mesquine qui emprisonne l'existence. Notre imagination en est magnifiée et élargie ; notre sens de l'humour a été comblé ; nous nous sommes ressourcés à la profonde beauté de la nature.

Mais nous avons aussi été admis dans le secret d'un esprit prompt à la méditation mélancolique qui, même dans ses heures les plus sombres, ne renonce jamais à son austère rectitude ni, quand bien même il éprouve de la colère, à compatir aux souffrances des hommes et des femmes. C'est pourquoi Hardy ne nous a pas simplement livré une transcription de la vie. Il nous a livré une vision du monde et du destin humain tels qu'ils se dévoilent à une imagination puissante, à un génie poétique intense, à une âme douce et humaine.

OceanofPDF.com

JOSEPH CONRAD ¹

Et tout à coup, sans nous laisser le temps de rassembler nos pensées ou de préparer quelques formules, notre invité s'est éclipsé ; et son départ silencieux et discret est à l'image de son arrivée mystérieuse et de son installation, il y a de nombreuses années, dans notre pays. Il fut toujours entouré d'une forme de mystère. La raison en est tout à la fois ses origines polonaises, son apparence frappante, son goût pour la vie à la campagne, loin des bavardages, hors d'atteinte des mondanités, au point que les seules nouvelles que nous avions de lui nous venaient des visiteurs qui ne craignent pas de s'inviter à l'improviste et selon qui leur hôte discret était parfaitement courtois, avait des yeux brillants, et parlait l'anglais avec un fort accent étranger.

Pourtant, quoique la mort ait tendance à raviver notre mémoire, le génie de Conrad reste profondément, presque délibérément, insaisissable. Sa réputation, à la fin de sa vie, était, à une exception près, sans égale en Angleterre ; ce n'était pourtant pas un écrivain populaire. Il suscitait chez certains lecteurs un plaisir passionné ; il en laissait d'autres froids et indifférents. Il comptait parmi ses lecteurs des gens de tout âge et de toute disposition. Des collégiens de quatorze ans, voyageant à travers Marryat, Scott, Henty et Dickens, le dévoraient avec le reste ; tandis que les lecteurs les plus aguerris et exigeants, qui avec le temps avaient dévoré l'essentiel de la littérature pour n'en conserver que quelques précieux fragments, lui réservaient une place de choix sur la table de leur banquet. Une des sources de désaccord et de difficulté se trouve là où elle se trouve de toute éternité,

dans la beauté de son écriture. Il nous suffit d'ouvrir ses livres pour ressentir l'impression que devait avoir Hélène face à son miroir quand elle comprenait que, quoiqu'elle fasse, elle ne pouvait en rien passer pour quelconque. Conrad était si doué, il s'était soumis à une telle discipline, et il devait tant à cette langue étrangère courtisée précisément pour ses caractéristiques latines, plus encore que saxonnes, qu'il semblait incapable d'user de sa plume de manière gauche ou banale. Sa maîtresse, l'écriture, est parfois quelque peu somnolente quand rien ne la sollicite. Mais que quelqu'un s'adresse à elle, et aussitôt elle fond sur nous, dans toute sa majesté, colorée, triomphante ! On peut toutefois penser que Conrad aurait été plus respecté et plus populaire encore s'il avait écrit ce qu'il devait écrire sans attacher autant d'importance aux apparences. Elles sont plus un obstacle, une obstruction, une distraction, nous disent les critiques, en pensant à ces passages si célèbres que l'on tire de leur contexte pour les exposer parmi les plus fines fleurs de la prose anglaise. Il manquait de naturel, était compassé et affecté, se lamentent-ils et il chérissait plus le son de sa propre voix que celle de l'humanité inquiète. Ces critiques ne sont pas pour nous surprendre et sont aussi difficiles à réfuter que le seraient celles de spectateurs durs d'oreille lors d'une représentation des *Noces de Figaro*. Ils voient l'orchestre ; ils perçoivent dans le lointain un crissement sourd et sinistre ; ils sont eux-mêmes interrompus et en viennent logiquement à conclure qu'il serait plus utile à l'humanité que ces cinquante violoneux aillent casser des cailloux sur une route au lieu de jouer du Mozart. Comment les convaincre que la beauté nous montre la voie, qu'elle nous montre l'exemple, puisque ses enseignements sont inséparables du son de sa voix et qu'ils y sont sourds ? Mais il faut lire Conrad non pas dans des anthologies, mais dans la continuité ; et il faut qu'il soit bien insensible au sens des mots celui qui n'entend pas dans cette sombre et solennelle musique, si retenue, si auguste, si implacablement et profondément intègre, combien le bien est préférable au mal, combien sont précieux le courage, l'honnêteté et la loyauté, quand bien même Conrad s'attache simplement à nous révéler la beauté d'une nuit en mer. Mais nous devrions nous abstenir de sortir ces impressions de leur élément. Toutes desséchées dans nos petites coupelles, privées de la magie mystérieuse du langage, elles perdent leur puissance d'excitation et de stimulation ; elles perdent cette force radicale qui est l'une des qualités essentielles de la prose de Conrad.

Car c'est à ce tempérament radical, à ses qualités de meneur d'hommes et de capitaine, que Conrad devait sa capacité à fasciner jeunes gens et petits garçons. Jusqu'à l'écriture de *Nostramo*, ses personnages, et les jeunes lecteurs ne tardaient pas à le remarquer, étaient pour l'essentiel rudimentaires et héroïques, quelle qu'ait été l'intelligence de leur créateur et la complexité de sa méthode. C'était des marins, habitués à la solitude et au silence. Ils étaient en conflit avec la nature, mais en paix avec les hommes. La nature était leur adversaire ; c'était elle qui faisait naître en eux ces qualités propres à l'homme, le sens de l'honneur, la grandeur d'âme, la loyauté ; c'était elle qui, sur des rivages préservés, faisaient des femmes de jeunes filles à l'insondable et austère beauté. Plus encore, c'était la Nature qui produisait des personnages comme le capitaine Whalley² et le vieux Singleton³, des personnages nouveaux et endurcis, obscurs, mais magnifiques dans leur obscurité, qui, pour Conrad, étaient le meilleur de l'humanité, des hommes dont il ne se lassait jamais de chanter les louanges :

Ils avaient été solides comme le sont ceux qui ne connaissent ni le doute ni l'espérance. Ils avaient été impatients et endurants, turbulents et dévoués, insoumis et fidèles. Des gens bien intentionnés avaient tenté de représenter ces hommes geignant sur chaque bouchée de leur nourriture et accomplissant leurs tâches dans la crainte de la mort. Mais en vérité ils avaient été des hommes qui connaissaient la peine, les privations, la violence, la débauche – mais ne connaissaient point la peur et n'éprouvaient aucun élan de méchanceté en leur cœur. Des hommes difficiles à diriger, mais faciles à inspirer, des hommes sans voix – mais suffisamment virils pour mépriser dans leur cœur les voix sentimentales qui se lamentaient sur la dureté de leur destin. C'était un destin unique et c'était le leur ; cette capacité de le supporter leur semblait le privilège des élus ! Leur génération vivait muette et indispensable, sans connaître les douceurs de l'affection ou le refuge d'un foyer – et mourait libre de la sombre menace d'une tombe étroite. Ils étaient les éternels enfants de la mer mystérieuse⁴.

Tels étaient les personnages de ses premiers livres – *Lord Jim*, *Typhon*, *Le Nègre du Narcisse*, *Jeunesse* –, et ces livres, quelles que puissent être les modes et les évolutions à venir, sont certains de demeurer parmi les classiques. Les qualités qui les portent à ces sommets sont inconnues du simple récit d'aventure, tel que Marryat ou Fennimore Cooper peuvent nous le narrer. Il est manifeste en effet que pour vénérer et célébrer de tels hommes et de tels faits, avec un tel romantisme et une telle sincérité, avec une ferveur amoureuse, on doit pouvoir voir le monde de deux points de vue différents ; on doit pouvoir se tenir en même temps dedans et dehors. Pour louer leur silence on doit posséder une voix. Pour mesurer leur résistance, on doit pouvoir ressentir l'épuisement. On doit pouvoir se placer

au niveau des Whalley et des Singleton, mais aussi dissimuler à leurs regards suspicieux ces qualités qui nous permettent de les comprendre. Seul Conrad était capable de vivre cette double vie, car Conrad portait deux hommes en lui ; aux côtés du capitaine de navire vivait ce commentateur subtil, raffiné et méticuleux qu'il appelait Marlow. « Homme des plus avisés et des plus compréhensifs⁵... », dit-il de Marlow.

Marlow est de ces observateurs-nés qui préfèrent rester dans l'ombre. Marlow n'aimait rien tant que d'être assis sur le pont, à l'ancre dans une anse retirée de la Tamise, à fumer en se remémorant son passé ; laissant vagabonder ses pensées ; laissant s'élever des volutes de mots qui formaient dans la nuit d'été un léger nuage de fumée. Marlow avait le plus profond respect pour les hommes avec qui il avait navigué ; mais il en percevait aussi le caractère comique. Il savait repérer et croquer avec brio ces créatures hâves pour qui les vieux marins maladroits ne sont qu'une proie facile. Il avait un réel flair pour le grotesque en l'homme ; son humour était sardonique. Mais Marlow ne vivait pas seulement plongé dans la fumée de ses cigares. Il savait aussi ouvrir les yeux pour observer – un amas de détritiques, un port, le comptoir d'une boutique – et là se tient soudain l'objet de sa contemplation, dans toute la netteté d'une lumière éclatante, sur son mystérieux arrière-plan. Enclin à l'introspection et à l'analyse, Marlow savait combien cette capacité était étrange. Ceci, disait-il, lui venait soudainement. Il entendait, par exemple, un officier français murmurer : « Mon Dieu⁶, comme le temps passe. »

Rien n'aurait pu être plus banal que cette remarque ; mais son énonciation coïncida pour moi avec un moment de claire vision. C'est extraordinaire cette façon que nous avons de traverser la vie les yeux mi-clos, l'oreille à moitié sourde, la pensée engourdie [...] Néanmoins, il y en a sûrement peu parmi nous qui n'aient jamais connu un de ces rares moments d'éveil où nous voyons, entendons, comprenons tant de choses – tout – en un éclair – avant de retomber de nouveau dans notre aimable somnolence. Je levai les yeux quand il parla et je le vis comme si je ne l'avais jamais vu auparavant⁷.

Et les images lui venaient ainsi, découpées sur ce sombre arrière-plan ; des navires, encore et toujours, des navires à l'ancre, des navires filant devant la tempête, des navires au port ; il peignait le crépuscule et l'aube ; il peignait la nuit ; il peignait la mer dans toute sa variété ; il peignait l'éclat bigarré des ports de l'Orient, les hommes et les femmes, leurs demeures et leurs manières. C'était un observateur précis et inflexible, respectueux de « cette loyauté parfaite envers ses sentiments que, selon lui, un écrivain devait

conserver, même dans ses moments de création les plus exaltés⁸ ». Et c'est avec douceur et compassion que Marlow prononce, comme pour une épitaphe, quelques mots qui nous rappellent le fond obscur sur lequel se détache toute cette éclatante splendeur.

Nous serions tentés de suggérer, mais la distinction serait trop hâtive, que Marlow est le commentateur et Conrad le créateur. Une telle distinction nous permettrait, quoique ce soit là un terrain glissant, d'expliquer le changement qui, selon Conrad, eut lieu quand il eut achevé la dernière nouvelle de *Typhon* – « un changement subtil dans la nature de l'inspiration » – par une évolution de la relation de ces deux complices. « [...] J'avais vaguement l'impression qu'il ne restait plus rien au monde sur quoi écrire⁹. » Les mots, on peut le supposer, étaient ceux de Conrad le créateur, qui se penchait avec une satisfaction mélancolique sur les récits qu'il nous avait narrés ; avec le sentiment légitime qu'il ne pourrait jamais restituer plus précisément la tempête du *Nègre du Narcisse*, ou rendre plus grand hommage aux qualités des marins anglais, qu'il ne l'avait fait déjà dans *Jeunesse* et *Lord Jim*. Et c'est à ce moment que Marlow, l'observateur, lui avait rappelé qu'il était dans la nature des choses de vieillir, de rester sur le pont à fumer, et de renoncer à prendre la mer. Mais il lui rappelait aussi que toutes ces années avaient déposé leur lot de souvenirs ; et il alla même jusqu'à suggérer que, quand bien même on ne pouvait rien dire de plus sur le capitaine Whalley et sa relation avec l'univers, il restait encore à terre nombre d'hommes et de femmes dont les relations, quoique moins universelles, pouvaient avoir un intérêt. Si l'on suppose par ailleurs qu'il se trouvait à bord un ouvrage de Henry James et que Marlow le donna à son ami pour lire avant de s'endormir, nous trouverons confirmation dans le fait que c'est en 1905 que Conrad écrivit un bel essai sur ce maître de la littérature¹⁰.

Durant de longues années, Marlow fut donc le compagnon le plus influent. *Nostromo*, *Fortune*, *La Flèche d'or*, constituent pour beaucoup le moment le plus fructueux de cette collaboration. Le cœur humain est plus complexe que la forêt, affirment-ils ; il a ses tempêtes ; il a ses créatures nocturnes ; et si en tant que romancier, vous souhaitez mettre l'homme à l'épreuve dans toutes sortes de circonstances, son adversaire le plus probant reste l'homme ; c'est la société humaine qui le met à l'épreuve et non la solitude. Selon eux on ne pourra égaler la puissance de fascination de ces livres dans

lesquels ce regard si brillant se pose non seulement sur les eaux infinies, mais aussi sur le cœur humain dans toute sa complexité. On doit toutefois admettre que si Marlow a bien conseillé à Conrad de déplacer son angle de vue, ce conseil était audacieux. La vision d'un écrivain est en effet à la fois complexe et spécifique ; complexe, car derrière ses personnages doit exister une force distincte et stable à laquelle les rattacher ; spécifique car étant un être unique doté d'une sensibilité unique, les facettes de l'existence qu'il peut juger authentiques sont étroitement limitées. Après cette période centrale, Conrad ne parvint plus à placer ses personnages dans une relation parfaite avec leur contexte. Il ne crut pas en ses personnages plus tardifs comme il avait cru en ses marins du début. Lorsqu'il lui fallut expliquer quel était leur lien avec cet autre monde propre aux romanciers, le monde des valeurs et des convictions, il ne savait dire avec certitude quelles étaient ces valeurs. Et toujours quelques mots, « il gouvernait avec soin ¹¹ », concluant la description d'une tempête, venaient nous suggérer une morale plus vaste. Dans ce monde plus peuplé et plus compliqué, de telles phrases semblaient moins justes. Les êtres complexes, aux intérêts et liens divers, ne se satisfaisaient pas d'un jugement aussi rudimentaire ; ou du moins, quand bien même ils s'y pliaient, une large part de ce qui leur importait y échappait. Il était pourtant nécessaire au génie de Conrad, avec toute sa puissance romanesque, de revendiquer une loi à l'aune de laquelle évaluer le fruit de son imaginaire. Pour l'essentiel – telle est sa conviction – ce monde de personnages civilisés et empruntés se fonde sur « quelques idées simples » ; mais où, dans ce monde d'idées et de relations individuelles, pouvons-nous les trouver ? On ne trouve pas de mâts dans les salons ; ce ne sont pas les typhons qui mettent politiciens et hommes d'affaires à l'épreuve. En quête de tels repères, mais incapable de les trouver, le monde de Conrad est empreint, dans sa période tardive, d'une obscurité involontaire, d'une indétermination, d'un désenchantement qui ne peuvent que nous laisser perplexes et nous lasser. Nous nous raccrochons, dans la pénombre, aux nobles mots de jadis : fidélité, compassion, honneur, dévouement – ils restent beaux, mais nous reviennent quelque peu assourdis, comme si le temps les avait changés. Peut-être la faute en revient-elle à Marlow ? Sa tournure d'esprit n'était guère aventureuse. Il était resté assis sur le pont trop longtemps ; son art du soliloque était magnifique, mais sa conversation manquait d'aisance ; et la lumière

intermittente de ses « moments de vision » ne parvient pas aussi efficacement qu'une lumière plus régulière à éclairer les frémissements de la vie et le passage inexorable des ans. Plus encore, il n'avait pas mesuré pleinement que pour que Conrad puisse créer, il fallait qu'il puisse aussi avoir foi en sa création.

C'est pourquoi, même si nous partons explorer ses livres plus tardifs et en rapportons de merveilleux trophées, de vastes étendues nous restent à jamais inconnues. Ce sont ses premiers livres – *Nostromo*, *Lord Jim*, *Typhon*, *Le Nègre du Narcisse* – que nous nous plairons à lire en entier. Car quand il s'agira de savoir ce qui va survivre de l'œuvre de Conrad et comment nous devons le classer parmi les romanciers, ces livres, qui semblent nous livrer un message ancien et juste, longtemps oublié, mais enfin révélé, s'imposeront à notre esprit et rendront quelque peu vaines de telles questions et de telles comparaisons. Achievés et immobiles, si retenus et si beaux, ils nous viennent en mémoire comme, les chauds soirs d'été, apparaissent l'une après l'autre les étoiles dans leur calme majesté.

L'ORDRE ANCIEN ¹

Les souvenirs de Henry James s'interrompent avec ce mince volume, qui nous amène aux environs de l'année 1870. Ils s'interrompent plus qu'ils ne s'achèvent, car bien que nous sachions que nous n'entendrons plus sa voix, nous ne percevons ni lassitude ni sentiment d'adieu ; sa voix est riche et précise, comme si le temps était infini et la matière sans limite ; ce qui nous revient semble n'être que le prélude à ce qui demain nous reviendra, une miette, nous dit-il, d'un festin qui aujourd'hui nous échappe encore. À la personne qui, imprudemment, évoqua en sa présence son œuvre achevée, il rétorqua avec fermeté qu'aussi longtemps qu'il vivrait, il ne saurait être question d'achèvement ; son œuvre prendrait fin avec sa vie ; et nous sommes à l'unisson de ce sentiment quand nous suspendons notre lecture à la fin d'un paragraphe et qu'en imagination nous sentons cette voix enfler telle une vague à la merveilleuse plénitude.

Tous les grands écrivains ont un univers qui leur est propre et dans lequel ils sont parfaitement à leur aise ; un certain état de notre vaste conscience leur est propre, qu'ils éclairent et en quelque sorte mettent à nu, de sorte que nous en venons à les lire plus pour cela que pour l'excellence de l'intrigue, des personnages ou des situations. Personnellement, Henry James nous paraît particulièrement dans son élément ; il accomplit ce pour quoi il semble prédestiné, quand il s'agit de faire revivre les choses passées. La lueur veloutée qui baigne le passé, la beauté qui inonde la plus banale des images du temps d'avant, la pénombre dans laquelle se détachent les choses, dans leur moindre détail, et que la lumière du jour harasse, la

profondeur, la luxuriance, la quiétude, l'humour de ces tableaux vivants – c'est là que semble être son univers de prédilection et son inspiration la plus prégnante. C'est là qu'il puise l'atmosphère de tous ces récits qui décrivent une Amérique naissante se détachant sur l'arrière-plan de l'ancienne Europe. C'est dans la semi-clarté que son regard est le plus pénétrant. C'est aux Américains, à Henry James et Hawthorne, que nous devons, en littérature, notre délectation la plus subtile du passé – non pas le passé des romances chevaleresques, mais celui plus immédiat de la dignité perdue et des manières fanées. Leurs romans en sont habités ; mais aussi merveilleux qu'ils soient, nous sommes tentés de suggérer que les souvenirs sont plus merveilleux encore, en ce qu'ils restituent plus exactement ce qu'est Henry James, son ton et ses attitudes. Sa bienveillance y est plus tendre, son humour plus riche, sa sollicitude plus délicate, sa perception de la beauté, de l'élégance, de l'humanité plus immédiates et directes. Il s'attelle à la tâche qui est la sienne avec l'air indéfinissable de celui qui, chargé de richesses, ne sait trop comment s'en défaire – où les poser, ni comment résister à la tentation de se saisir de quelque autre objet qui brille ici ou là ; qui semble si encombré de lourds trésors que l'aisance avec laquelle il en dispose, sa maîtrise aigüe de la meilleure façon d'en présenter chaque pièce, provoquent en nous la plus exquise satisfaction qu'il nous ait été donné d'éprouver depuis fort longtemps. Face à un tel spectacle, quiconque s'est essayé à l'écriture est condamné à repenser son art à la lumière de l'extraordinaire exemple qui en est ici offert. Le plaisir que suscite en nous ce spectacle se mêle au frisson qui nous envahit quand nous reconnaissons, même de façon indirecte, l'ancienne société londonienne qu'il fait surgir de l'ombre et déploie sous nos yeux, tangible et délicate, comme si ce dernier cadeau était le plus parfait et précieux des trésors cachés dans « la malle parfumée de nos souvenirs ² ».

Après avoir passé neuf ans loin de l'Europe, période relatée dans *Notes of a Son and Brother*, il arriva à Liverpool le 1^{er} mars 1869, et se trouva dans « une situation qui le frappa immédiatement comme la plus heureuse, la plus passionnante, la plus intrigante et excitante qui ait pu s'offrir à un jeune homme un peu désarmé qui allait bientôt avoir vingt-six ans ³ ». Il prit la route de Londres, et s'installa chez un certain Lazarus Fox – un monsieur « gentil et mince, qui vivait seul ⁴ » – il chérit chaque détail – « et qui louait certaines parties de sa maison de Half Moon Street ⁵ à des messieurs comme

il faut. » Le Londres d'alors, tel que Henry James le saisit aussitôt dans ses tentacules si délicates et tenaces, était un organisme tout à fait à part, peu enclin aux compromis. « Le grand balai du changement⁶ » l'avait à peine effleuré depuis l'époque de Byron. C'était encore « la même ville mal aimable et mal aimée [...] la ville trop indifférente, orgueilleuse, aveugle, stupide même, pour tolérer toute comparaison qui l'aurait forcée à renoncer à ses principes et qui, de ce fait [...] impressionnait par cette force que lui conférait sa propre indifférence à tout ce qui n'était pas ses propres excentricités qu'elle imposait avec une détermination qui ne tolérait nulle contradiction⁷ ». Le jeune Américain (« animal ratiocineur que j'étais, s'abandonnant à *tout propos*⁸ à l'art des distinctions infinies⁹ ») en vint très vite à prendre son petit déjeuner avec le locataire du dessus (M. Albert Rutson), mangeant sa sole et sa confiture avec les autres messieurs du ministère de l'Intérieur, du ministère des Affaires étrangères, de la Chambre, qui tous semblaient jouir du loisir nécessaire pour déjeuner à leur aise, ce qui ne manquait pas de l'étonner, et qui l'interrogeaient sur la composition du premier gouvernement de Grant¹⁰ avec une insistance qui le plongeait dans le plus grand embarras. La scène, qu'il serait une hérésie d'analyser plus avant, respire son époque. Les moustaches, le loisir, la passion de ces messieurs pour la politique, leur conviction que la manière dont les gouvernements étaient composés constituait un sujet de conversation naturel pour le petit déjeuner, et qu'un étranger incapable, comme Henry James l'était, de l'éclairer n'échappait « au parfait ridicule, que parce qu'il était parfaitement insignifiant¹¹ » – tous ces détails dessinent un tableau dans lequel nombre d'entre nous reconnaîtront celui qu'ils virent jadis, juchés sur une paire d'épaules.

Les témoins de l'époque s'accordent à dire que le Londres d'alors était une petite ville comparée au Londres d'aujourd'hui, et ce qui la caractérisait était le nombre limité de distractions et d'amusements qu'on y trouvait, et la tendance, en conséquence, qu'avaient tous les gens en vue de se fréquenter, formant ainsi une coterie accessible et néanmoins enviable. Quel que soit le titre auquel on vous y admettait, que vous ayez accompli un geste forçant le respect ou que vous vous soyez montré simplement capable de ce geste, cette reconnaissance était de poids. Un jeune homme montant à Londres pouvait en quelques mois s'enorgueillir d'avoir rencontré Tennyson, Browning, Matthew Arnold, Carlyle, Froude, George Eliot, Herbert

Spencer, Huxley, et Mill. Il leur avait été présenté ; il ne les avait pas simplement croisés à une soirée. Il les avait entendu discourir ; il avait même participé à la conversation. Les circonstances de l'époque rendaient possible une forme de conversation qui, nous disent les témoins d'alors, est un art inconnu de ce qu'ils se plaisent à définir comme la cacophonie actuelle. Les dîners, les visites dominicales et les séjours à la campagne qui se prolongeaient bien au-delà des week-ends de notre génération, consolidaient et entretenaient l'amitié. La préférence allait sans doute alors à des discussions conviviales assez générales, quoique parfaitement informées, plus impersonnelles que les échanges informels, intenses et libres qui sont ceux d'aujourd'hui. On apprend que, dans les années 1860, de petites sociétés telles que *Le Cosmopolite* ou *Le Siècle*¹², se réunissaient les mercredi et dimanche soirs, pour discuter des sujets sérieux du moment et il nous semble qu'elles peuvent plus justement prétendre à être exemplaires de leur époque que toutes les entreprises qui s'en rapprochent aujourd'hui. Il semble que tout ce qui pouvait se passer dans le monde de la politique ou le monde des lettres – et les deux étaient alors plus étroitement liés qu'à présent – était inspiré et encouragé par cet univers. Nul doute que les forces de l'époque – et elles étaient immenses – étaient mieux organisées ; l'une des raisons, tout lecteur de mémoires en conviendra, en est que certains noms s'imposaient d'eux-mêmes tout comme l'ordre serein qui les entourait. Une fois leur roi couronné, ils le vénéraient avec une loyauté sans faille. On se réunissait à Freshwater, dans le vieux jardin où se dressent désormais les maisons de Melbury Road¹³, ou ailleurs dans Londres, et l'on y séjournait un mois ou deux, parfois toute sa vie, partageant l'esprit du génie des lieux. Watts et Burne-Jones¹⁴ à un coin de la ville, Carlyle et George Eliot dans d'autres endroits encore, imposaient leur loi, presque aussi fermement que Tennyson sur son île, sur des cercles où régnaient l'esprit, la beauté ainsi que la dévotion la plus totale.

Henry James n'était bien sûr pas homme à se soumettre à des lois ou à se rallier à un cercle quelconque, si ceci devait émousser le tranchant de son esprit. Heureusement pour nous, il arriva en Angleterre non seulement avec une curiosité aiguisée par les ans, mais aussi avec le détachement d'un étranger et le sens critique d'un artiste. Il savait apprécier l'instant, mais était aussi extrêmement observateur. C'est ainsi que ces fragments de passé font revivre et même donnent de nouvelles couleurs aux figures marquantes

de son époque et, la chose n'est pas moins importante, éclairent les figures mineures qui les entouraient. Il n'est rien de plus joyeux que son portrait de Mrs. Greville, avec « sa bonne humeur exquise et sa fatuité naïve ¹⁵ » ; une personne à part entière, mais aussi l'incarnation de cet enthousiasme débordant et généreux, propre alors à la gent féminine et aujourd'hui disparu, et qui nous semble, non sans méchanceté – Henry James nous y autorise – passablement ridicule. Nous ne gâcherons pas le plaisir que le lecteur prendra au superbe passage décrivant la visite que Mrs. Greville rendit à George Eliot, en révélant ce qui manqua d'arriver durant cet épisode malheureux ¹⁶. On ne nous en voudra pas en revanche de nous attarder un instant sur le salon de Milford Cottage ¹⁷,

ce refuge de l'innocence mondaine le plus préservé qu'il se pût imaginer... Les bougies rouges et leurs abat-jours de même couleur sont restés dans ma mémoire comme l'image vivante de ce monde, protégé des vents d'automne et de la réalité lointaine ; elles répandaient leur lumière rosée sur des incarnations de la délicatesse féminine telles que je n'aurais jamais pu me les imaginer, précieux témoignages des manières anciennes ¹⁸.

Les rideaux tirés, le « riche service », le second volume du dernier roman laissé à portée de main, ses pages à moitié découpées, « la tête exquise et le pelage incomparable d'un colley de compagnie ¹⁹ » tel est le cadre familial. Il évoque avec quelle désinvolture ces dames traversaient la vie, opposant aux ans et aux revers un invincible optimisme, distribuant toutes sortes de largesses sur leur passage, et ramenant au port, dans leur sillage, les plus étranges et tristes des épaves. « Nombre des douloureuses vérités dont nous avons l'intime quoique confuse conviction se fracassent avec éclat » sur de telles défenses ²⁰. La vérité n'était pas tant, semble-t-il, tenue pour négligeable que défaite par l'énergie fascinante avec laquelle elles traquaient la beauté, la noblesse, la poésie et ignoraient qu'il pût en être autrement. Les efforts extravagants qu'elles consentaient pour créer l'atmosphère de charme recherchée, confèrent à leur existence cette aura d'aventure, de désir et de triomphe qui semble, pour le meilleur ou pour le pire, avoir été bannie de notre présent si conscient de lui-même et si critique. Un ami était-il souffrant ? On abattait un mur pour laisser entrer le soleil du matin. Un docteur vous prescrivait-il de boire du lait ? La seule vache réellement saine de toute l'Angleterre était à votre disposition. C'est toute cette exubérance que Henry James convoque en la figure de Mrs. Greville, « amie des puissants ²¹ » et prêtresse œcuménique. Nous

pouvons presque entendre « la chaude voix rauque de Tennyson » répondre à sa « vibrante dévotion » d'un « Oh, faites ce que bon vous semble – pourvu que vous ne m'embrassiez pas devant le cocher²² ! »

Avec l'entrée de lady Waterford²³, Henry James médite avec tendresse sur l'atmosphère qui enveloppe ces jours anciens et ces figures, comme un parfum de fleur – « cette beauté intime, sans parler de cette perfection individuelle que nos pères étaient destinés à goûter [...]. Rarement, je l'avoue, mon sens rêvé de l'émerveillement aura-t-il ainsi été comblé²⁴. » Se peut-il vraiment qu'ils aient été aussi accomplis que nous nous les rappelons, ou l'atmosphère d'alors conférait-elle à toute belle présence, tout raffinement ou tout signe de distinction, une prégnance désormais moins manifestement irrévocable ? Tout ceci n'avait-il pas à voir aussi avec les rues désertes de Londres, les voitures à cheval aux roues entourées de paille, les restaurants avec leurs petits boxes étroits, l'impression de sécurité et de désœuvrement ? Mais s'il s'agissait simplement pour elles de se laisser admirer, quelle perfection dans l'accomplissement de leur tâche ! Un peu d'espace est une condition nécessaire à la floraison de plantes aussi luxuriantes que lady Waterford, qui, une fois qu'elle avait cessé d'éblouir le monde de sa beauté et de sa présence, n'avait qu'à prendre un pinceau pour être comparée au Titien ou à Watts.

L'individualité, quel que soit le sens qu'on confère à ce terme, semble avoir pu s'exprimer avec une liberté qui est sans équivalent de nos jours. Le talent, pour peu que vous en soyez doté, était encouragé et couvé comme on peut difficilement se l'imaginer désormais. Tennyson en était, cela va sans dire, l'exemple cardinal et heureusement pour nous Henry James put voir ce monument dont il éclaire d'un jour nouveau le mystère. « Les tendres anticipations de l'innocente dévotion sont, je le crains, bien souvent condamnées, sous le poids de l'expérience, à de violentes et brutales désillusions [...]. Il ne pouvait être qu'en tout point admirable²⁵. » Ainsi débute-t-il sa description, mais c'est pour mieux, après quelque temps, en venir à admettre que « Tennyson n'était en rien tennysonien²⁶ ». L'air que l'on respirait à Aldworth « ne tolérait que les évidences consommées, ou du moins les certitudes vérifiées [...]. Le tout me parut sans grand mystère et presque vain [...]. À dire vrai, il ne me semble ni un homme de savoir, ni un homme capable de faire partager un quelconque savoir²⁷. » Il récita *Locksley Hall*²⁸ et « Hélas, hélas... Je fus surpris de l'entendre retirer plus à

son œuvre qu'il n'y avait mis²⁹. » Et c'est ainsi que, par une série de notations toutes admirablement pensées pour préciser le portrait sans le détruire, il nous amène à la conclusion qui ne peut que satisfaire et convaincre, « ma réaction négative n'avait en rien remis en question le fait que notre grand homme fût un Aède – pour tout dire, elle n'avait fait que confirmer qu'il était et qu'il serait à jamais un Aède³⁰ ». Nous comprenons pour la première fois combien est vaine toute la scène, dans son évidente simplicité, que « la gloire n'avait pas d'histoire » et que le caractère poétique était « usé avant même que le prix en ait été payé, ou du moins qu'il était parcimonieusement et non pas généreusement dépensé³¹ » et pourtant le grand homme revit et son image prospère sous ce jour nouveau ; il nous apparaît plus que jamais comme l'incarnation de l'Aède. Le fantôme de George Eliot est ramené à la vie et traité avec la même élégance soucieuse du détail, au point que James en vient, pour le plus grand plaisir de ses fidèles, à se définir comme « le plus Derondiste des Derondistes³² ».

Et c'est ainsi que, se replongeant dans un passé enfui et changé à jamais (il prétend pouvoir fixer l'heure de ce changement), il accomplit un ultime geste de dévotion qui lui est caractéristique. L'Angleterre d'alors lui était chère ; elle possédait une distinction raffinée, qu'il dit ne pas trouver dans notre « immense masse monotone³³ ». Elle avait été généreuse envers lui, lui avait donné sa chance bien au-delà de ce qu'elle pouvait s'imaginer. L'homme qu'il était ne pouvait oublier ce cadeau ; et ce livre de souvenirs nous semble être un magnifique témoignage de reconnaissance. Que pouvait-il faire qui puisse dire sa gratitude, semble-t-il se demander. Et c'est alors que puisant dans la puissance d'invention qui est la sienne, il convoque le passé et nous en fait l'offrande. Nous ne pouvions désirer autre chose, même si nous avions eu le choix, non pas pour ce qu'il nous révèle des morts, mais pour ce qu'il nous livre de lui-même. Nombreux sont ceux qui entendront sa voix dans ces pages ; ils y percevront encore son altruisme, cette insatiable sollicitude qui trouve sa source, nous semble-t-il, dans la vie solitaire et détachée de l'artiste. Comme s'il était reconnaissant de la chance qui lui était donnée de prendre part aux affaires ordinaires du monde, et de se rassurer que, quand bien même il était absorbé dans les délicates et étranges choses de l'imagination, il n'avait pas perdu tout contact avec les désirs humains. Reconnaître ce lien, même ténu, avec ses amis et souvenirs passés l'emplissait de joie ; et l'on ne peut douter que s'il

avait eu le choix, ses derniers mots eussent été, comme ceux de ce livre, les mots du souvenir et de l'amour.

OceanofPDF.com

LES ROMANS D'E. M. FORSTER ¹

I

Nombreuses sont les raisons qui devraient nous dissuader de faire la critique de l'œuvre de nos contemporains. Au-delà d'un certain embarras – nous craignons de les blesser – c'est aussi la difficulté qu'il y a à être juste qui nous retient. Leurs livres, qui nous parviennent un par un, semblent participer d'un tout qui ne se dévoile que lentement. Ils peuvent susciter notre vif plaisir, mais aiguïssent plus encore notre curiosité. Chaque nouveau fragment ajoute-t-il quelque chose à ce qui précède ? Vient-il confirmer ce que nous percevons du talent de l'auteur ou nous contraint-il à repenser nos prévisions ? De telles questions agitent la surface de notre argumentation de toutes sortes d'arguments et de questions. Ceci est particulièrement vrai d'un romancier comme E. M. Forster, car c'est un auteur qui suscite de profonds désaccords. Il y a dans son talent quelque chose d'ambigu et de déconcertant. Mais, tout en gardant à l'esprit que nous échafaudons une théorie en passe d'être renversée par Mr. Forster lui-même dans un an ou deux, prenons néanmoins ses romans dans l'ordre de leur production, et essayons avec mille précautions d'en tirer une explication.

L'ordre dans lequel ils furent produits est en effet important, car il apparaît d'entrée que Mr. Forster est particulièrement sensible au passage du temps. Ses créatures sont étroitement soumises à des conditions d'existence qui ne cessent d'évoluer avec le temps. Il perçoit l'importance des vélos et des automobiles ; des écoles privées et de l'université ; de la banlieue et de la ville. Ses livres constitueront une mine pour les historiens de la société. En

1905, Lilia² apprend à faire du vélo, descendit la Grand-Rue un dimanche soir et chuta dans le tournant, près de l'église. Ceci lui valut une sérieuse réprimande de la part de son beau-frère dont elle se souvint jusqu'à la fin de ses jours. À Sawston³, c'est le mardi que la bonne nettoie le salon. Les vieilles demoiselles soufflent dans leurs gants, juste après les avoir enlevés. En d'autres termes, Mr. Forster est un romancier dont les personnages sont en contact étroit avec le monde dans lequel ils vivent. C'est pourquoi, les nuances et la nature même de cette année 1905 l'affectent bien plus qu'aucune année n'a jamais affecté la fibre romantique de Meredith ou celle, plus poétique, de Hardy. Mais à mesure que nous tournons les pages, nous réalisons que ce talent d'observateur n'est pas une fin en soi ; il est plutôt le stimulant, la mouche du coche qui pousse Mr. Forster à nous ménager un havre de protection contre tant de petitesse, un échappatoire à tant de mesquinerie. C'est ainsi que s'explique cet équilibre des forces qui joue un rôle si central dans la structure des romans de Mr. Forster. Sawston ne peut aller sans l'Italie ; la timidité sans l'excès ; les conventions sans la liberté ; l'irréalité sans la réalité. Ce sont là les véritables héros et les scélérats de l'essentiel de son œuvre. Dans *Monteriano*, le mal qu'incarnent les conventions et le remède qu'offre la nature, nous sont décrits avec une simplicité presque trop immédiate, une assurance presque trop naïve, mais aussi avec quelle fraîcheur et quel charme ! Il ne serait en rien illégitime de percevoir dans ce premier roman, si mince encore, la présence de dons qui avaient, nous semble-t-il, seulement besoin d'être sustentés plus solidement pour révéler leur beauté et leur richesse. La satire risque, en vingt-deux ans, d'avoir perdu de son mordant et la structure a sans doute vu son équilibre évoluer. Quand bien même ce serait le cas, les années n'ont rien changé au fait que, tout sensible qu'il soit à la réalité du vélo et du plumeau, Mr. Forster est aussi profondément passionné par les rouages de l'âme. Derrière les vélos et les plumeaux, Sawston et l'Italie, Philip, Harriet, et miss Abbott, il y a avant tout, pour lui – et c'est cela qui en fait un satiriste si bienveillant – une incandescence. Il s'agit de l'âme ; de la réalité ; de la vérité ; de la poésie ; de l'amour ; cela peut prendre bien des formes, et se dissimuler derrière bien des apparences. Mais il se doit de la saisir ; elle l'attire irrésistiblement. Sautant par-dessus fourrés et fougères, tapis et buffets d'ébène, il la traque sans relâche. Naturellement, le spectacle est parfois comique, souvent lassant ; mais à certains moments aussi – et son

premier roman en offre plusieurs exemples – il tient sa récompense.

Pourtant, si l'on veut bien se demander dans quelles circonstances ceci a lieu et par quels moyens, on se rendra compte que ce sont les passages les moins didactiques, les moins occupés de cette quête de la beauté, qui y réussissent avec le plus d'éclat. Quand il s'accorde quelque repos – c'est le mot qui nous vient ; quand il ne se soucie plus d'être visionnaire, mais folâtre et joue avec les faits ; quand, ayant installé les apôtres de l'art dans leur hôtel, il imagine, avec un détachement plein d'une joyeuse désinvolture, Gino⁴, le fils du dentiste, attablé au café avec ses amis, ou encore qu'il décrit – c'est là un pur moment de comédie – une représentation de *Lucia di Lammermoor*, c'est alors qu'il atteint son but. À en juger par ce qui transparaît de son premier roman, sa fantaisie, sa perspicacité, son sens rare de la forme, nous aurions pu penser qu'une fois libéré, une Sawston et ses limites laissés derrière lui, Mr. Forster aurait trouvé pleinement sa place parmi les héritiers de Jane Austen et Peacock. Mais son second roman, *Le Plus Long des Voyages*⁵, nous laisse déconcertés et perplexes. Le conflit reste inchangé ; vérité et mensonge ; Cambridge et Sawston ; innocence et artifice. Mais le trait est plus accusé. Son Sawston est fait de briques plus massives et les bourrasques sont bien plus violentes, qui finissent par le dévaster. Le contraste entre la poésie et le réalisme est bien plus vertigineux. Et nous mesurons plus clairement dans quelle voie un tel talent l'engage. Nous réalisons que ce qui pouvait n'être qu'une inclination passagère, est en fait une conviction profonde. Il est convaincu que le roman doit prendre parti dans les conflits humains. Il est sensible à la beauté – et personne ne l'est plus que lui – mais c'est une beauté prisonnière d'un monde de briques et de mortier auquel il doit l'arracher. Ceci explique qu'il soit toujours contraint de construire la cage – c'est-à-dire la société dans toute sa complexité et sa banalité – avant que de pouvoir en élargir les prisonniers. L'omnibus, la villa, la résidence à la campagne, font partie intégrante de son propos. Ils sont requis pour contenir la flamme papillonnante que l'on devine tenue impitoyablement en cage derrière leurs barreaux. En lisant *Le Plus Long des Voyages*, nous avons aussi l'intuition qu'il y a chez lui un esprit plein de fantaisie irrévérencieuse qui contredit son sérieux. Personne ne sait mieux capter les nuances et les zones d'ombre de la comédie mondaine ; personne ne croque avec plus de drôlerie la comédie d'un déjeuner, d'un thé ou d'une partie de tennis chez le

pasteur. Ses vieilles filles, son clergé de campagne sont les plus vivants qui aient été imaginés depuis que la plume de Jane Austen est devenue silencieuse. Mais il a quelque chose de plus que Jane Austen – les intuitions d’un poète. Sans cesse l’apparence sage des choses est bouleversée par des emportements poétiques pleins de lyrisme. Dans *Le Plus Long des Voyages*, nous sommes sans cesse surpris par d’exquises descriptions de la campagne ; ou quelque scène s’offre à nous qui restera à jamais dans notre mémoire – comme celle durant laquelle Rickie et Stephen voient leurs bateaux en papier qui brûlent au loin sous les arches du pont⁶. C’est là un ensemble complexe de dons qu’il n’est guère aisé à tenir ensemble : la satire et la sympathie ; la fantaisie et les faits ; la poésie et un sens moral respectueux des convenances. Rien de surprenant à ce que nous ayons souvent l’impression que des courants contraires s’opposent et entravent le roman, l’empêchant de déferler sur nous et de nous submerger avec toute la puissance d’un chef- d’œuvre. Et pourtant s’il est un don plus essentiel que tout autre au romancier, c’est bien la capacité à assembler – l’unité de la vision. Ce qui fait un chef-d’œuvre n’est pas qu’il est sans défauts – chez tous en fait nous tolérons les plus grossiers manquements – mais l’étonnante puissance de persuasion d’un esprit qui maîtrise parfaitement la perspective qu’il s’est choisie.

II

Au fil de notre lecture, nous nous mettons à chercher les preuves d’un engagement ; pour parvenir à savoir lequel des deux principaux camps dans lesquels se rangent les écrivains, Mr. Forster a choisi. Nous pouvons grossièrement les diviser entre, d’une part, les prêcheurs ou les professeurs, emmenés par Tolstoï et Dickens, et, d’autre part, les purs artistes, emmenés par Jane Austen et Tourgueniev. Mais Mr. Forster semble en fait tenté de se placer dans les deux camps à la fois. Il fait montre de bien des instincts et qualités du pur artiste (si l’on s’en tient à l’ancienne classification) – un style ciselé, un sens aigu de la comédie, la capacité de dessiner en quelques traits de crayon des personnages qui évoluent dans un monde qui leur est propre – mais il est aussi hautement soucieux de l’urgence de son message. Sous l’arc-en-ciel que trace sa sensibilité pleine d’esprit se cache une vision qu’il est déterminé à nous faire saisir. Mais sa vision est peu commune et

son message insaisissable. Il ne s'intéresse guère aux institutions. Il n'a pas cette curiosité pour la chose sociale qui caractérise l'œuvre de Mr. Wells. La loi sur le divorce ou sur la pauvreté ne suscite en lui aucun intérêt. Il ne s'intéresse qu'à la vie intime ; son message s'adresse à l'âme « c'est dans la vie intime que se reflète l'infini ; seuls les liens personnels nous laissent entrevoir l'être qui se tient au revers de la vision ordinaire⁷ ». Notre tâche n'est pas d'échafauder des constructions de briques et de mortier, mais de rapprocher le visible et l'invisible. Nous devons apprendre à bâtir « ce pont arc-en-ciel qui doit relier en nous la prose et la passion. Sans cela, nous ne sommes que fragments épars, moitié moines, moitié bêtes⁸. » Cette conviction que c'est la vie intime qui compte, que seule l'âme est éternelle, traverse toute son œuvre. Elle est au cœur du conflit entre Sawston et l'Italie dans *Monteriano* ; entre Rickie et Agnès dans *Le Plus Long des Voyages* ; entre Lucy et Cecil dans *Avec vue sur l'Arno*⁹. Avec le temps, elle devient plus profonde, plus pressante. Elle le pousse en avant, pour passer des romans légers et pleins de fantaisie du début, par l'étrange intermède que constitue *L'Omnibus céleste*, vers les deux grands romans qui font le cœur de son œuvre, *Howards End* et *La Route des Indes*¹⁰.

Mais avant de nous intéresser à ces deux livres, considérons la nature du défi qu'il s'impose. Seule l'âme compte ; et l'âme, comme nous l'avons vu, est prisonnière d'une villa de briques rouges, quelque part dans les environs de Londres. Ceci signifie donc que pour que ses livres remplissent leur mission, la réalité décrite doit, à des moments précis, être comme irradiée ; ses briques doivent être éclairées de l'intérieur ; tout l'édifice doit nous apparaître saturé de lumière. Nous devons tout à la fois croire en la parfaite réalité de cette banlieue de Londres et en la parfaite réalité de l'âme. C'est peut-être d'Ibsen qu'il se rapproche le plus étroitement, par cette union du réalisme et du mysticisme. On trouve chez Ibsen la même puissance réaliste. Pour lui, une pièce est une pièce, une écriture, une écriture et une corbeille à papier, une corbeille à papier. Et pourtant, tout l'attirail de la réalité doit, à certains moments se muer en un voile diaphane à travers lequel nous apercevons l'infini. Ibsen y parvient, mais ce n'est pas en accomplissant deux ou trois tours de magie miraculeux aux moments cruciaux. Il y parvient en nous installant d'entrée dans l'atmosphère requise et en nous offrant la matière nécessaire. Il crée l'effet de la banalité de la vie, comme Mr. Forster, mais c'est en sélectionnant les quelques faits qui

lui semblent les plus pertinents. C'est pourquoi, quand arrive l'instant de l'illumination, nous le recevons comme une évidence. Nous ne sommes ni surpris, ni déconcertés ; nous ne nous posons pas la question, Que veut dire ceci ? Nous avons simplement l'impression que la chose que nous contemplons s'éclaire et qu'elle se révèle dans toute sa profondeur. Elle reste ce qu'elle est, tout en devenant autre chose.

Un défi semblable attend Mr. Forster – connecter la chose réelle et le sens de la chose et transporter l'esprit du lecteur au-dessus du gouffre qui s'ouvre ainsi, sans renoncer en quoi que ce soit à ses convictions. À certains moments, sur les bords de l'Arno, aux confins du Hertfordshire ou du Surrey¹¹, la beauté surgit de son fourreau, le feu de la vérité éclaire la terre desséchée ; les villas de briques rouges des environs de Londres s'illuminent. Mais ce sont durant ces scènes qui pourtant justifient l'imposante structure réaliste, que nous avons un sentiment d'échec. Car c'est à ce moment-là que Mr. Forster passe du réalisme au symbolisme ; à ce moment-là les choses qui étaient jusqu'alors si résolument massives, deviennent, ou devraient devenir, lumineuses et translucides. Son échec, est-on tenté de penser, est dû à cet admirable don d'observation qui lui est par ailleurs si précieux. Il enregistre la réalité trop précisément et de manière trop littérale. Alors qu'au recto, il nous offre une représentation quasi photographique, il nous demande au verso de voir la même image mais transmuée et irradiant d'un feu éternel. La bibliothèque qui tombe sur Leonard Bast¹² dans *Howards End* doit sembler en fait l'écraser de tout le poids d'une culture desséchée ; les grottes de Barabar¹³ doivent nous apparaître non pas comme des grottes réelles, mais peut-être comme l'âme de l'Inde. Miss Quested¹⁴ doit n'être plus seulement une jeune fille participant à un pique-nique, mais incarner l'Europe, dans toute son arrogance, égarée au cœur de l'Orient. Il nous faut nuancer sans doute, car il n'est pas certain que notre lecture soit correcte. Loin d'éprouver cette certitude qui est la nôtre à la lecture du *Canard sauvage* ou *Solness, le constructeur*¹⁵, nous restons déconcertés et incertains. Quel est le sens de tout ceci ? nous demandons-nous. Que devons-nous comprendre ? Et cette incertitude est fatale. Car nous en venons à douter des deux choses – de la réalité et du symbole de Mrs. Moore¹⁶, l'aimable vieille dame, et de Mrs. Moore, la sibylle. La conjonction de ces deux réalités si différentes semble jeter le trouble sur l'ensemble. C'est pourquoi nous avons souvent

le sentiment qu'il y a une ambiguïté au cœur des romans de Mr. Forster. Nous avons l'impression que quelque chose nous a fait défaut au moment crucial ; et au lieu de voir, comme c'est le cas dans *Solness, le constructeur*, un tout cohérent, nous restons face à deux facettes déconnectées.

Les nouvelles rassemblées sous le titre *L'Omnibus céleste* constituent une tentative pour résoudre la difficulté qu'il a si souvent à relier les deux faces de la vie : la prose et la poésie. Il y laisse une libre, quoique discrète, place à la magie. Les omnibus grimpent au ciel ; Pan hante les sous-bois ; les jeunes filles se transforment en arbres. Ces nouvelles sont des plus charmantes. Elles laissent s'exprimer l'esprit de fantaisie qui, dans les romans, ploie sous un pesant fardeau. Mais cette veine fantaisiste n'est pas assez profonde, ni assez vigoureuse pour contrebalancer seule ses autres propensions instinctives. Nous avons l'impression qu'il a quelque scrupule à s'aventurer dans ce monde merveilleux. Le son d'un klaxon lui parvient encore de derrière la haie, mais aussi le bruit des pas des promeneurs fatigués et il sait qu'il doit bientôt s'en retourner. Ce mince volume contient en fait tous les vagabondages fantaisistes qu'il s'autorise. Nous passons de cette terre improbable où les petits garçons sautent dans les bras de Pan et les jeunes filles se transforment en arbres aux miss Schlegels¹⁷, qui jouissent chacune de six cents livres de revenu par an et habitent Wickham Place.

III

Nous ne pouvons que regretter une telle mutation, mais savons qu'elle est inévitable. Car aucun des livres qui précèdent *Howards End* et *La Route des Indes* n'exploite réellement tout le talent de Mr. Forster. On aurait dit que les dons étranges et quelque peu contradictoires qui sont les siens appelaient un sujet qui puisse stimuler son intelligence vive et sensible, sans impliquer les excès de la passion romanesque ; un sujet qui puisse fournir le matériau nécessaire à son esprit critique et stimuler l'analyse ; un sujet qui nécessitait d'être alimenté par une masse considérable d'observations annexes, quoique minutieuses et pouvait résister à un esprit doté d'une honnêteté toute bienveillante ; et avec cela, un sujet qui, une fois le travail d'élaboration achevé, se détacherait, dans toute sa profondeur symbolique, sur la violence tempétueuse du crépuscule et l'éternité de la nuit. Dans

Howards End, la petite bourgeoisie anglaise, la bourgeoisie moyenne et les classes supérieures sont intégrées en un ensemble cohérent. L'échelle de ce qui est tenté ici est sans précédent, et si cela doit échouer, l'échec sera dû avant tout à l'ampleur du propos. Et si l'on prend le soin de repenser à ce qui fait ce roman si complexe, si maîtrisé, à ses bonheurs techniques si nombreux, mais aussi à sa perspicacité, sa justesse et sa beauté, on se demande quelle pouvait bien être notre humeur quand nous avons eu la tentation d'en parler comme d'un échec. Si l'on considère les règles de l'art, mais plus encore l'intérêt immense que nous avons pris à le lire, nous devrions plutôt parler de réussite. Peut-être est-ce la forme de nos louanges, qui doit nous alerter. Complexité, maîtrise, justesse, perspicacité, beauté – toutes ces qualités sont bien présentes, mais elles manquent d'unité ; elles manquent de cohérence – le livre dans son ensemble manque de force. Les Schlegel, les Wilcox, les Bast, et tout ce qu'ils nous disent des classes sociales et du contexte, ressortent avec une vérité extraordinaire, mais l'effet d'ensemble est moins satisfaisant que celui de ce livre, oh combien plus mince mais à la beauté plus harmonieuse qu'est *Monteriano*. Nous avons à nouveau le sentiment que les qualités de Mr. Forster ne vont pas sans une forme de perversité et que ses dons, si divers et si nombreux, finissent par se neutraliser. S'il était moins scrupuleux, moins juste, moins précisément conscient de toutes les facettes de chaque situation, il pourrait, nous semble-t-il, se saisir plus efficacement des choses. Au lieu de cela, la puissance de la charge se perd. Il est comme ces dormeurs au sommeil léger que le moindre bruit dans la chambre réveille. Le poète est interrompu par le satiriste ; l'écrivain comique est entravé par le moraliste ; il ne se perd jamais longtemps, ni ne s'abandonne délicieusement à la beauté ou à l'étrangeté des choses telles qu'elles sont. C'est pourquoi les moments lyriques de ses livres, souvent en eux-mêmes d'une grande beauté, ne produisent pas l'effet escompté. Au lieu de fleurir naturellement – comme par exemple chez Proust – sous l'effet de la beauté si débordante et si fascinante de la chose elle-même, nous avons l'impression qu'ils procèdent d'un agacement, ou d'un effort de l'esprit, ulcéré par la laideur, pour lui associer une forme de beauté qui semble d'autant plus fiévreuse qu'elle naît d'un sentiment d'indignation.

Pourtant, dans *Howards End*, on trouve de manière diffuse toutes les qualités qui font un chef-d'œuvre. Les personnages sont extrêmement

présents. Le récit est magistralement agencé. Cette chose indéfinissable et capitale dans un livre, son atmosphère, est d'une intelligence lumineuse ; on ne tolère ni sornettes, ni faux-semblants. Ici encore, quoique le champ de bataille soit d'une tout autre échelle, on retrouve la même lutte qui occupe tous les romans de Mr. Forster, le combat entre ce qui est crucial et insignifiant, entre la réalité et l'apparence, entre la vérité et le mensonge. Ici encore, la comédie est exquise et on ne saurait prendre en défaut ses dons d'observation. Mais ici encore, alors même que nous nous abandonnons aux plaisirs de l'imagination, quelque chose nous fait sursauter. On nous tape sur l'épaule. On nous fait remarquer ceci, ou noter cela. Nous nous rendons compte que Margaret ou Helen ne parle pas uniquement en leur nom propre ; leurs mots ont une autre visée, bien plus vaste. C'est ainsi que, désireux de comprendre vers quoi tend cette visée, nous quittons le monde enchanté de l'imagination, où nos facultés ont libre cours, pour le monde crépusculaire de la démonstration, où seul notre intellect fonctionne encore. De tels moments de désenchantement surgissent en général quand Mr. Forster est au comble du sérieux, au point culminant du roman, quand l'épée se décroche ou que la bibliothèque s'écroule. Nous l'avons déjà souligné, de tels moments donnent aux « scènes centrales » et aux personnages clés un effet d'immatérialité. Mais ces moments sont totalement absents de la veine plus comique. Ils nous font assez naïvement regretter que les dons de Mr. Forster ne soient pas différemment agencés ou qu'il ne se soit pas limité à la comédie. Car dès qu'il cesse de se sentir responsable du comportement de ses personnages, et qu'il oublie qu'il doit résoudre tous les problèmes de l'univers, il devient extrêmement divertissant. Le très respectable Tibby ou l'exquise Mrs. Munt dans *Howards End*, bien qu'ils ne servent qu'à nous distraire, apportent avec eux une bouffée d'air frais. Ils nous donnent l'impression enivrante qu'ils sont libres de partir musarder aussi loin de leur créateur qu'ils le souhaitent. Margaret, Helen, Leonard Bast sont tenus de près et étroitement surveillés de peur qu'ils ne prennent le contrôle et ne brouillent la démonstration. Mais Tibby et Mrs. Munt vont où ils veulent, disent ce qu'ils veulent, font ce qu'ils veulent. C'est pourquoi les scènes secondaires et les personnages mineurs des romans de Mr. Forster nous restent souvent plus longtemps à l'esprit que ceux auxquels il a, de toute évidence, apporté le plus de soin. Mais il serait injuste de conclure sur ce livre si imposant, si sérieux, si

intéressant, sans concéder que c'est là une œuvre importante, quoiqu'imparfaite, qui pourrait bien en fait augurer de livres tout aussi ambitieux, quoique moins tourmentés.

IV

Bien des années s'écoulèrent avant la parution de *La Route des Indes*. Certains lecteurs seront déçus, qui espéraient que dans l'intervalle Mr. Forster aurait fait évoluer sa technique de manière à ce qu'elle s'accorde plus à son esprit fantasque et laisse plus de liberté à la poésie et à la fantaisie qui s'expriment en lui. La méthode est précisément celle-là même qui s'approche de la vie comme d'une maison pourvue d'une porte, pose son chapeau sur la table de l'entrée et visite toutes les pièces de manière parfaitement méthodique. La maison est toujours celle des classes moyennes britanniques. Mais on note un changement par rapport à *Howards End*. Jusqu'à présent Mr. Forster a eu une propension à habiter ses livres comme une maîtresse de maison pleine d'égards qui veillerait à faire les présentations, à expliquer les choses, à avertir ses invités que tel escalier est un peu traître ou tel endroit soumis aux courants d'air. Cette fois pourtant, sans doute las des invités et de la maison, il semble avoir relâché son attention. Nous sommes autorisés à arpenter presque seuls cet extraordinaire continent. Le pays en particulier suscite en nous à l'improviste toutes sortes d'observations spontanées, comme si nous y étions ; tantôt ce sont les moineaux virevoltant aux quatre coins du tableau qui attirent le regard, tantôt un éléphant arborant une marque sur le front, tantôt enfin les chaînes de collines immenses et quelque peu disgracieuses. Il y a chez les gens, en particulier les Indiens, quelque chose de similaire, tout à la fois fortuit et inexorable. Sans doute ne sont-ils pas aussi importants que la terre, mais ils sont vivants ; ils sont sensibles. Nous n'avons plus l'impression, comme c'était le cas dans les romans se déroulant en Angleterre, qu'on ne les laissera pas s'aventurer trop loin de peur qu'ils ne perturbent la démonstration de l'auteur. Aziz¹⁸ a son libre arbitre. C'est là le personnage le plus inventif que Mr. Forster ait créé et rappelle Gino le dentiste de son premier livre, *Monteriano*. On devine que Mr. Forster se félicite d'avoir mis l'océan entre Sawston et lui. C'est un soulagement d'être, pour un temps, loin de l'influence de Cambridge. Bien

qu'il ressente toujours la nécessité de bâtir un monde en réduction, qu'il peut soumettre à un examen critique minutieux et précis, la maquette est de taille plus imposante. La société anglaise – sa mesquinerie, sa vulgarité et sa veine héroïque – se détache sur un fond plus complexe et plus sombre. Et bien que subsistent encore des ambiguïtés à certains moments clés, des passages imparfaits dans leur symbolisme, ou une telle quantité de faits qu'elle ne saurait être assimilée par l'imagination, nous avons le sentiment que la vision double qui nous gênait dans les livres précédents n'en fera bientôt qu'une. L'ensemble est plus également dense. Mr. Forster a presque réussi ce tour de force qui consiste à infuser une clarté intérieure, spirituelle, à cette masse d'observations si dense et si compacte. Le livre témoigne d'une lassitude et d'un désenchantement ; mais il compte aussi des chapitres d'une beauté radieuse et éclatante, et plus encore il nous amène à nous demander : que va-t-il écrire maintenant ?

OceanofPDF.com

LE POINT DE VUE RUSSE ¹

Quoique nous puissions être sceptiques quant à la capacité des Français ou des Américains à comprendre la littérature anglaise, alors même que nous avons tant en commun, nous devons nous reconnaître plus sceptiques encore quant à la capacité des Anglais, tout passionnés qu'ils soient, à comprendre la littérature russe. On pourrait débattre à l'infini sur ce que nous entendons par « comprendre ». On trouvera toutes sortes d'exemples en particulier d'écrivains américains qui ont écrit des choses très perspicaces sur notre littérature, voire sur nous-mêmes ; qui vivent de longue date parmi nous et ont finalement accompli les démarches nécessaires pour devenir des sujets du roi George ². Malgré tout ceci, ont-ils compris qui nous sommes, ne restent-ils pas finalement des étrangers ? Peut-on jamais imaginer que les romans de Henry James ont été écrits par un homme qui a grandi dans la société qu'il décrit, ou que les critiques qu'il a consacrées aux écrivains anglais ont été écrites par un homme qui a lu Shakespeare en ignorant que l'océan Atlantique et quelque deux ou trois cents ans séparent sa civilisation de la nôtre ? Un étranger parviendra souvent à un degré de finesse et de détachement rares, à un angle de vision original ; mais il sera privé de ce naturel, de cette aisance, de cette familiarité, de ce sens des valeurs partagées qui nourrissent l'intimité, l'harmonie et la simplicité de nos échanges quotidiens.

C'est non seulement tout ceci qui nous sépare de la littérature russe, mais une barrière plus importante encore – la différence de la langue. Parmi tous ceux qui, ces vingt dernières années, ont tant aimé lire Tolstoï, Dostoïevski

et Tchekhov, seuls un ou deux lecteurs ont pu le lire en russe. Notre compréhension de ce qu'ils sont a été façonnée par des critiques qui n'ont jamais lu un mot de russe, ou vu la Russie, ou même entendu le russe parlé par des natifs ; qui ont donc dû se fier, à l'aveugle et sans certitude aucune, au travail des traducteurs.

En d'autres termes, nous avons donc jugé de toute une littérature, alors qu'elle était privée de son style. Une fois que vous avez changé chaque mot de la phrase du russe à l'anglais, que vous avez, par conséquent, infléchi quelque peu le sens et complètement modifié la sonorité, le poids et l'impact des mots les uns par rapport aux autres, il ne subsiste du sens qu'une grossière version simplifiée. Après un tel traitement, les grands écrivains russes nous font penser à des hommes qu'un tremblement de terre ou un accident de chemin de fer aurait privés non pas simplement de leurs vêtements, mais de quelque chose d'encore plus délicat et important – leurs manières, leurs idiosyncrasies mêmes. Ce qui subsiste, l'engouement fanatique des Anglais le démontre, nous impressionne par sa puissance, mais il est difficile, au vu de ces mutilations, de savoir jusqu'où nous pouvons aller sans déformer ce que nous lisons, trop prêter aux mots ou y lire une inflexion fallacieuse.

Ils ont, disons-nous, perdu leurs vêtements après une terrible catastrophe, car une telle image décrit la simplicité, l'humanité, transie et impuissante à dissimuler et masquer sa vérité innée, que la littérature russe exprime à nos yeux, que cette impression soit due à la traduction ou à une cause plus profonde. Ces qualités se retrouvent partout en elle, chez les écrivains mineurs, comme chez les plus grands. « Apprenez à vous rapprocher des gens. Je dirais même : rendez-vous indispensable. Mais que cette sympathie ne soit pas celle du seul esprit – car ce serait là chose trop aisée – non, que ce soit celle du cœur, et de l'amour de l'humanité³. » « Traduit du russe », dira-t-on instinctivement, si l'on tombe sur cette phrase. La simplicité, l'absence d'effort, le principe selon lequel dans un monde envahi par le malheur notre premier devoir est de comprendre nos compagnons de malheur, mais pas par « le seul esprit », car ceci serait trop aisé, mais avec « le cœur » – tel est le nuage qui plane sur toute la littérature russe, qui nous invite, loin de notre belle intelligence aride et de nos boulevards desséchés, à nous étendre sous son ombrage – et ce avec bien sûr des effets désastreux. Nous devenons gauches et perdons notre naturel ; au mépris de ce que nous

sommes, nous nous mettons à écrire avec une bonté feinte et une simplicité en tout point écœurante. Il nous est impossible de dire « frère » de manière simple et crédible. Dans une nouvelle de Mr. Galsworthy⁴, un des personnages s'adresse ainsi à un autre (ils sont tous deux au comble du malheur). Tout nous semble aussitôt contraint et artificiel. L'équivalent en anglais de « frère » est « mon vieux » – un mot fort différent, avec une nuance sardonique, une teinte indéfinissable d'humour. Quoiqu'ils se soient rencontrés au comble du malheur, les deux Anglais qui s'adressent ainsi l'un à l'autre vont, nous le savons, trouver un emploi, faire fortune, passer les dernières années de leur vie dans le luxe et feront un legs garantissant que de pauvres bougres n'aient pas à se donner du « frère » quelque part, le long de la Tamise. Mais c'est la souffrance ordinaire, plus que le bonheur ordinaire, l'effort ou le désir qui créent le sens de la fraternité. C'est « la tristesse profonde », si caractéristique du peuple russe selon Dr. Hagberg Wright⁵, qui nourrit sa littérature.

Quand bien même une telle généralisation n'est pas sans une certaine justesse quand elle s'applique à une littérature dans son ensemble, elle subit une profonde inflexion dès qu'un écrivain de génie se l'approprie. Aussitôt d'autres questions surgissent. Où l'on constate qu'une « attitude » n'est en rien simple ; qu'elle est chose des plus complexes. Les hommes, dépouillés de leurs manteaux et de leurs manières, sous le choc d'un accident de chemin de fer, disent des choses dures, des choses brutales, des choses désagréables et douloureuses, quand bien même ils les disent avec la simplicité et l'abandon qu'induit en eux cette catastrophe. Ce n'est pas une impression de simplicité qui nous envahit tout d'abord à la lecture de Tchekhov, mais l'étonnement. Quel est le but de tout ceci, et pourquoi en fait-il une nouvelle ? nous demandons-nous, nouvelle après nouvelle. Un homme tombe amoureux d'une femme mariée ; ils s'éloignent, se retrouvent et nous les quittons discutant de leur situation et de la manière dont ils pourraient se libérer « de ce lien intolérable ».

« Comment ? demandait-il en se prenant la tête à deux mains. Comment ? Et il lui semblait qu'encore un peu et il trouverait la solution, et alors commencerait une vie nouvelle, magnifique⁶... » Et c'est la fin. Un conducteur de la poste emmène un étudiant à la gare et tout au long du chemin l'étudiant tente de le faire parler, mais il reste silencieux. Soudain le conducteur s'écrie : « Il est interdit de prendre des passagers... » Et il

arpenle le quai, le visage plein de colère. « À qui en voulait-il ? Aux gens, à la misère, aux nuits d'automne⁷ ? » Une fois encore, la nouvelle s'achève là.

Mais est-ce bien la fin, nous demandons-nous ? Nous avons plutôt le sentiment que nous avons raté les indices qui nous étaient destinés ; ou c'est comme si une mélodie avait brusquement pris fin sans les accords de conclusion attendus. Ces nouvelles restent, selon nous, sans conclusion, et nous nous préparons à rétorquer que les nouvelles doivent se conclure d'une manière clairement compréhensible. Ce faisant, nous soulevons la question de nos propres aptitudes de lecteurs. Lorsque la mélodie est familière et la fin appuyée – les amants sont réunis, les méchants défaits, les intrigues déjouées – comme c'est le cas, pour l'essentiel, dans la fiction victorienne, nous pouvons difficilement nous tromper, mais lorsque la mélodie ne nous est pas familière, que la fin tient en une note suspendue ou consiste à nous informer qu'ils continuèrent à discuter, comme c'est souvent le cas chez Tchekhov, il nous faut un sens littéraire très audacieux et aigu pour parvenir à entendre cette mélodie et en particulier ces notes de fin qui portent l'harmonie à son point de perfection. Nul doute qu'il nous faut lire nombre de nouvelles avant de pouvoir sentir, et ce sentiment est essentiel à notre satisfaction, que nous tenons ensemble les différents morceaux, et que Tchekhov ne s'est en rien égaré, mais qu'il fait entendre cette note, puis cette autre à dessein, afin de parfaire son propos.

Il nous faut chercher avant de découvrir où se situe vraiment l'intensité de ces étranges nouvelles. Les mots de Tchekhov lui-même nous mettent sur la voie. « De fait, pareille conversation était inconcevable du temps de nos parents ; la nuit ils ne parlaient pas, mais dormaient à poings fermés. Notre génération à nous dort mal, se languit, parle beaucoup et est toujours en train de se demander si elle a tort ou raison⁸. » La satire sociale et la sophistication psychologique de notre littérature dérivent toutes deux de ce sommeil agité, de ces incessantes discussions ; et pourtant, il y a une énorme différence entre Tchekhov et Henry James, entre Tchekhov et Bernard Shaw. Cela est évident – mais d'où vient-elle ? Tchekhov aussi a conscience des maux et des injustices de la société ; les conditions de vie des paysans l'épouvantent, mais il n'a pas l'obstination du réformateur – ce n'est donc pas l'indice auquel nous devons nous arrêter. L'esprit l'intéresse au plus haut point ; c'est un analyste fin et délicat des relations humaines.

Mais non, une fois encore ; là n'est pas son propos. Serait-ce qu'il s'intéresse non pas à ce qui relie les âmes, mais à ce qui lie l'âme à la santé – à ce qui la lie à la bonté ? Ces nouvelles nous donnent toujours des exemples d'hypocrisie, de dissimulation, de mensonge. Une femme s'est laissée entraîner dans une relation factice ; un homme a été perverti par son destin inhumain. L'âme est souffrante ; l'âme est sauvée ; l'âme n'est pas sauvée. Tels sont les moments d'intensité de ses nouvelles.

Une fois que l'œil s'est accoutumé à ces nuances, les « conclusions » que demande la fiction s'évaporent pour partie ; elles nous apparaissent telles des silhouettes éclairées par transparence – vulgaires, voyantes, superficielles. La remise en ordre générale du dernier chapitre, le mariage, le trépas, la réaffirmation de valeurs si lourdement revendiquées, clamées à grand renfort de trompettes, nous semblent des plus rudimentaires. Nous avons le sentiment que rien n'est résolu ; rien ne semble à sa juste place. À l'inverse, la méthode qui semblait tout d'abord si désinvolte et inefficace, occupée de futilités, nous semble désormais la marque d'un goût merveilleusement original et minutieux, capable de trancher avec audace, d'agencer les différentes parties sans errements, et habitée par une honnêteté sans égale si ce n'est chez les Russes eux-mêmes. Peut-être ces questions sont-elles sans réponse, cependant nous devons veiller à ne jamais maquiller les preuves dans le but de produire quelque chose d'acceptable, de plaisant et qui flatterait notre vanité. La méthode en question ne gagne sans doute pas aisément l'oreille du public ; après tout il est accoutumé à une musique plus puissante, à des accents plus violents ; mais la mélodie sonne bien telle qu'elle est écrite. C'est pourquoi, à mesure que nous lisons ces petites nouvelles qui traitent de trois fois rien, l'horizon s'élargit ; l'âme est envahie d'un étonnant sentiment de liberté.

En lisant Tchekhov, nous nous surprenons à répéter sans cesse le mot « âme ». Ses pages en sont parsemées. Les vieux ivrognes y ont librement recours ; « Vous êtes [...] si haut placé dans la hiérarchie qu'on ne peut pas vous atteindre, mais mon cher, c'est votre âme qui n'est pas vraie⁹. » En fait, l'âme est le personnage central de la fiction russe. Délicate et subtile chez Tchekhov, sujette à un nombre infini d'humeurs et de troubles, elle est plus profonde et plus vaste chez Dostoïevski ; elle succombe à des maladies violentes et à des fièvres virulentes, mais reste la préoccupation centrale. Peut-être est-ce pour cela que relire *Les Frères Karamazov* ou *Les Possédés*

requiert un effort si grand de la part d'un lecteur anglais. L'« âme » lui est étrangère. Elle ne suscite en lui nulle émotion. Elle n'a que peu le sens de l'humour et aucun sens de la comédie. Elle est informe. Elle n'a guère de lien avec l'intellect. Elle est confuse, diffuse, tumultueuse, incapable, semble-t-il, de se soumettre à la loi de la logique ou à la discipline poétique. Les romans de Dostoïevski sont des tourbillons frémissants, des tempêtes de sable tournoyantes, des tornades stridentes et bouillonnantes qui nous aspirent. Ils sont tout entiers composés de la matière même de l'âme. Contre notre gré, nous sommes entraînés, pris dans une ronde vertigineuse, aveuglés, asphyxiés, et en même temps pris d'une étourdissante extase. Hormis Shakespeare, il n'est pas de lecture plus excitante. Nous poussons la porte et nous trouvons dans une salle où se pressent des généraux russes, leurs tuteurs, leurs belles-filles et leurs cousins, ainsi qu'une foule bigarrée d'individus qui parlent tous haut et fort de leurs affaires les plus intimes. Mais où sommes-nous ? C'est pourtant bien la mission d'un romancier que de nous dire si nous sommes dans un hôtel, un appartement ou un meublé. Nul ne songe à nous l'expliquer. Nous sommes des âmes torturées, malheureuses, des âmes dont la seule tâche est de parler, de se mettre à nu, de se confier, pour ramener à la surface, dussions-nous y déchirer notre chair et nos nerfs, ces fautes qui rampent sur le sable au fond de nous. Mais à mesure que nous tendons l'oreille, notre trouble s'apaise peu à peu. On nous lance une corde ; nous saisissons un monologue ; nous y agrippant avec peine, nous sommes propulsés dans les ondes ; fébrilement, frénétiquement, nous progressons à toute vitesse, tantôt submergés, tantôt comprenant, en un moment de vision, plus que nous n'avons jamais compris, et glanant des révélations comme seule l'agitation de la vie à son plus haut nous en donne. Dans notre course folle, nous ramassons les éléments épars – les noms des personnages, leurs liens, qu'ils séjournent dans un hôtel à Roulettenburg, que Polina est lancée dans une intrigue avec le marquis de Grioux – mais comme tout ceci nous semble trivial comparé à l'âme ! C'est l'âme qui compte, sa passion, son tumulte, son étonnant mélange de beauté et vilenie. Et si notre voix se mue tout à coup en stridents éclats de rire, ou si nous sommes saisis de violents sanglots, quoi de plus naturel ? – cela n'appelle nul commentaire. Nous vivons à une vitesse si extraordinaire que nos roues doivent faire jaillir des étincelles. De plus, quand la vitesse augmente ainsi et que l'on parvient à percevoir les

éléments qui composent l'âme, non pas séparément, au gré des scènes de comédie ou de passion, comme notre laborieux esprit anglais nous la donnerait à voir, mais toute zébrée, contournée, inextricablement imbriquée, c'est tout un nouveau panorama de l'âme humaine qui s'offre à nos yeux. Les antiques distinctions se confondent. Les hommes sont tout à la fois des scélérats et des saints ; leurs actes sont tout à la fois beaux et méprisables. Nous aimons et haïssons dans le même temps. Il ne subsiste rien de cette division nette entre le bien et le mal qui nous est si familière. Ceux pour qui nous éprouvons le plus d'affection sont souvent les pires criminels, et les pécheurs les plus abjects suscitent en nous l'admiration et l'amour les plus intenses.

Propulsé au sommet des vagues, fracassé au pied des rochers, il est difficile pour le lecteur anglais de se sentir à son aise. Les façons de faire auxquelles sa propre littérature l'a habitué est inversé. Si nous souhaitons raconter l'histoire d'amour d'un général (nous trouverions, en premier lieu, fort difficile de ne pas rire du général), nous nous sentirions obligés de commencer par décrire sa maison ; nous rendrions concret le monde dans lequel il vit. Ce n'est qu'une fois tout ceci en place que nous nous attacherions au général lui-même. Qui plus est, ce n'est pas le samovar, mais la théière qui domine en Angleterre ; le temps est compté ; l'espace surpeuplé ; l'influence d'autres façons de voir les choses, d'autres livres, voire d'autres ères, se fait sentir. La société est divisée en classes inférieure, moyenne et supérieure, chacune avec ses propres traditions, ses propres codes, et, d'une certaine façon, sa propre langue. Qu'ils le veuillent ou non, les romanciers anglais sont constamment contraints de reconnaître leurs limites et, en conséquence, un ordre s'impose à eux, tout comme certaines formes ; ils sont enclins à la satire plus qu'à la compassion, à analyser la société plus qu'à comprendre les individus eux-mêmes.

Aucune limitation de cette nature n'a pesé sur Dostoïevski. Peu lui importe que vous soyez noble ou roturier, un vagabond ou une grande dame. Qui que vous soyez, vous êtes le réceptacle de ce liquide troublé, cette précieuse matière nébuleuse, écumeuse, l'âme. Nulle barrière ne s'impose à l'âme. Elle déborde, elle inonde et se mêle à l'âme des autres. La modeste histoire d'un employé de banque qui n'a pas l'argent d'une bouteille de vin se fond, avant même que nous comprenions ce qui arrive, dans la vie de son beau-père et des cinq maîtresses que celui-ci a tant

maltraitées, dans la vie du facteur, celle de la femme de ménage, et celle des princesses qui vivent à proximité ; car rien n'est extérieur au monde de Dostoïevski ; et quand bien même il est las, il ne s'arrête pas, il continue. Il ne peut se contenir. Et c'est toute l'âme humaine qui se déverse sur nous, chaude, brûlante, diverse, merveilleuse, terrifiante et suffocante.

Et puis il y a le plus immense des écrivains – car par quel autre terme désigner l'auteur de *Guerre et paix* ? Tolstoï va-t-il, lui aussi, nous sembler différent, difficile, un étranger ? Y a-t-il quelque chose dans sa façon de voir qui, tant que nous ne sommes pas devenus des fidèles privés de repères, nous ferait garder nos distances avec méfiance et perplexité ? Dès les premiers mots, nous pouvons tout du moins avoir une certitude : voici un homme qui voit ce que nous voyons, qui procède aussi, comme nous en avons l'habitude, non pas de l'intérieur vers l'extérieur, mais de l'extérieur vers l'intérieur. Dans son monde, le facteur frappe à la porte à huit heures et les gens vont se coucher entre dix et onze heures. Voici aussi un homme qui n'est en rien primitif, en rien un enfant de la nature ; il est éduqué ; il a eu toutes sortes d'expériences. C'est l'un de ces aristocrates de naissance qui ont pleinement profité de leurs privilèges. La grande ville est son élément, bien plus que la banlieue. Ses sens, son intelligence, sont aiguisés, vigoureux et bien nourris. Il y a quelque chose de fier et de magnifique dans la manière dont un tel esprit, un tel corps fondent sur la vie. Rien ne semble lui échapper. Rien ne l'effleure qui ne soit enregistré. Personne, par conséquent, ne sait comme lui transcrire l'excitation qui naît des exercices violents, la beauté des chevaux, ou la puissance d'attraction du monde sur la sensibilité d'un jeune homme vigoureux. La moindre brindille, le moindre duvet de plume reste pris par son aimant. Il remarque le bleu ou le rouge de la robe d'une fillette ; la façon dont un cheval remue la queue ; le bruit d'une toux ; le geste d'un homme qui tente de mettre ses mains dans ses poches sans voir qu'elles sont cousues. Et ce que son œil infallible nous fait percevoir dans une toux ou un geste de mains, son cerveau infallible le relie à ce qui se cache dans le personnage, de sorte que nous connaissons les êtres qui peuplent ses romans, non seulement par la manière qu'ils ont d'aimer et leurs vues sur la politique ou l'immortalité de l'âme, mais aussi par leur manière d'éternuer et de s'étrangler. Même si nous le lisons en traduction, il nous semble que l'on nous a installés au sommet d'une montagne et mis un télescope entre les mains. Tous les contours sont

étonnamment nets et parfaitement précis. Et soudain, alors même que nous sommes envahis par un sentiment d'exultation, que nous respirons largement et nous sentons revigorés et purifiés, un détail – ce peut être le visage d'un homme – surgit du tableau avec une force inquiétante, comme propulsé par sa propre énergie vitale. « Soudain, il m'arriva quelque chose d'étrange : tout d'abord, je cessai de voir ce qui m'entourait, puis son visage disparut devant moi, seuls ses yeux brillaient et semblaient être tout près des miens ; ensuite j'eus l'impression que ces yeux étaient en moi. Tout se troubla, je ne vis plus rien et je dus fermer les yeux pour m'arracher au sentiment de délice et d'effroi que produisait en moi ce regard¹⁰... » Nous partageons encore et toujours les émotions de Macha dans « Le Bonheur conjugal ». On ferme les yeux pour échapper au sentiment de plaisir ou de peur. Souvent c'est le plaisir qui l'emporte. Dans cette même nouvelle on trouve deux descriptions, l'une d'une jeune fille qui se promène la nuit dans un jardin avec son soupirant, l'autre d'un couple fraîchement marié qui arpente son salon, qui toutes deux rendent si parfaitement la sensation du bonheur intense que nous fermons le livre pour mieux nous en imprégner. Mais toujours transparaît une forme de crainte qui, comme Macha, nous donne envie d'échapper au regard que Tolstoï fixe sur nous. Est-ce l'intuition, qui, dans la vie réelle, nous poursuit parfois que le bonheur qu'il décrit est trop intense pour durer, que nous sommes au bord du désastre ? Ou n'est-ce pas plutôt que l'intensité même de notre plaisir est d'une certaine manière suspecte et qu'elle nous contraint à poser la question, comme Pozdnychev dans *La Sonate à Kreutzer* : « Et à quoi bon exister¹¹ ? » La vie a prise sur Tolstoï comme l'âme a prise sur Dostoïevski. Au centre de la fleur et de ses pétales colorés et éclatants, se cache ce scorpion : « À quoi bon exister ? » Au centre du livre se trouve toujours un Olénine, un Pierre ou un Lévine qui concentre en lui toute l'expérience, observe le monde entre ses mains sous toutes ses facettes et qui, quel que soit le bonheur qu'il en éprouve, se demande encore et toujours : quel est le sens de tout ceci et qu'attend-on de nous ? Ce n'est pas le prêtre qui sait le plus sûrement anéantir nos désirs ; c'est celui qui les a partagés et les a lui-même chéris. Lorsqu'il en rit, le monde n'est plus que poussière et cendres sous nos pieds. C'est ainsi que la peur se mêle au plaisir, et des trois grands écrivains russes, c'est Tolstoï qui est le plus fascinant et le plus inquiétant.

Mais l'esprit est influencé par son lieu de naissance et nul doute que quand

il tombe sur une littérature aussi étrange que la littérature russe, il a tendance à s'évader, à tire d'aile, loin de la vérité.

OceanofPDF.com

II. Formes de la modernité

OceanofPDF.com

DES HEURES À LIRE ¹

Il convient d'entrée de dissiper l'idée reçue selon laquelle celui qui aime s'instruire et celui qui aime lire ne font qu'un, et d'insister sur le fait qu'il n'y a pas de lien entre eux. Un érudit est un enthousiaste sédentaire, concentré, solitaire, qui traque dans les livres une vérité précise qui lui tient intimement à cœur. S'il se prend de passion pour la lecture, le savoir amassé s'amenuise et lui file entre les doigts. Un lecteur, à l'inverse, doit d'entrée réprimer son désir de connaissance ; tant mieux si le savoir ne l'abandonne pas, mais se lancer à sa recherche, lire de manière systématique, devenir un spécialiste ou une autorité, tout ceci risque fort de détruire ce que nous préférons considérer comme l'humaine passion pour la lecture innocente et désintéressée.

Nonobstant, une image du lecteur studieux nous vient immédiatement à l'esprit, qui sans le desservir peut faire sourire. Nous imaginons un être en robe de chambre, éthéré et pâle, perdu dans ses pensées, incapable de mettre une bouilloire à chauffer, ou de s'adresser à une dame sans rougir, indifférent aux nouvelles du jour, quoique connaissant parfaitement les catalogues des librairies d'occasion, dans l'obscurité desquelles il passe le plus clair de ses jours – un personnage sans nul doute charmant, dans sa brusque simplicité, mais sans aucune parenté avec cette autre figure de lecteur vers laquelle nous souhaitons nous tourner. Car avant tout, le lecteur authentique est jeune. C'est un être intensément curieux ; plein d'idées ; à l'esprit ouvert et passionné, un être pour qui la lecture s'apparente plus à une promenade vivifiante au grand air qu'à un labeur loin du monde ; il

arpente les chemins, gravit les pentes des collines jusqu'à atteindre des hauteurs où l'atmosphère est si raréfiée que l'on ne respire qu'avec peine ; pour lui la lecture n'est en rien une occupation sédentaire.

Au-delà des généralités, il n'est guère difficile de démontrer, preuves à l'appui, que la belle saison de la lecture se situe entre dix-huit et vingt-quatre ans. La seule liste de ce que l'on a lu alors remplit de désespoir le cœur de ceux plus avancés en âge. C'est moins le nombre de livres lus, que le simple fait que nous ayons eu devant nous de tels livres à lire qui impressionne. Il suffit, pour rafraîchir notre mémoire, d'ouvrir un de ces carnets que nous avons tous, quel que fût le moment, eu tant de joie à inaugurer. La plupart des pages sont restées blanches, c'est vrai : mais nous découvrons que les premières pages sont couvertes d'une écriture étonnamment précise. On y a consigné les noms des grands écrivains rangés selon leur valeur ; on y a recopié certains des plus beaux passages des grands classiques ; on y a listé les livres à lire ; et, c'est là le plus intéressant, le lecteur, dans sa vanité juvénile, y a dressé d'une plume alerte, à l'encre rouge, la liste des livres lus. La liste des livres lus, la plupart pour la première fois, un lointain mois de janvier par un lecteur de vingt ans mérite d'être citée : 1. *Rhoda Fleming*. 2. *Shagpat et son barbier*. 3. *Tom Jones*. 4. *A Laodicean*. 5. *La Psychologie* de Dewey. 6. *Le Livre de Job*. 7. *Discours sur la poésie* de Webbe. 8. *La Duchesse d'Amalfi*. 9. *La Tragédie du vengeur*². Le lecteur continue ainsi de mois en mois, jusqu'à ce que, comme c'est le cas de toutes les listes, celle-ci s'interrompe, un mois de juin. Si nous suivons le chemin du lecteur au fil des mois, il devient clair qu'il a dû consacrer presque tout son temps à la lecture. Il se plonge méthodiquement dans la littérature élisabéthaine ; il lit beaucoup de Webster, de Browning, Shelley, Spenser et Congreve ; il lit tout Peacock ; et presque toute l'œuvre de Jane Austen, qu'il relit deux ou trois fois. Il lit tout Meredith, Ibsen, et un peu de Bernard Shaw. Et l'on peut être presque certain que le temps qu'il ne passe pas à lire est consacré à débattre avec énergie jusqu'aux heures où les lumières de la ville se fondent dans l'aube naissante, des mérites respectifs des Grecs et des modernes, de la romance et du réalisme, de Racine et de Shakespeare.

À la vue de ces vieilles listes, nous ne pouvons nous empêcher de sourire et de soupirer, mais nous donnerions cher pour faire revivre l'ambiance qui a suscité une telle débauche de lectures. Fort heureusement, ce lecteur

n'était en rien un prodige, et avec un peu d'effort, nous pouvons, pour la plupart d'entre nous, nous remémorer les différentes étapes de notre propre initiation. Les livres de notre enfance, que nous subtilisions à une étagère de la bibliothèque censée être hors de portée, ont quelque chose de chimérique et d'impressionnant, comme, dans la maison endormie, la vision clandestine de l'aube pointant sur les champs paisibles. Par une échancrure des rideaux, nous devinons, dans le brouillard, les formes d'arbres étranges, dont la vue nous restera toute notre vie ; car les enfants ont une curieuse prémonition de l'avenir. Mais les lectures plus tardives, telles celles de la liste déjà mentionnée, sont d'une tout autre nature. Pour la première fois, peut-être, tous les interdits sont levés, nous pouvons lire ce que nous voulons ; nous avons des bibliothèques à notre disposition, et, mieux encore, des amis qui sont dans la même disposition d'esprit. Nous ne faisons que lire, des jours durant. C'est un moment d'exaltation intense. Nous ne cessons de découvrir de nouveaux héros. Dans notre esprit se mêlent l'émerveillement de voir ce que nous sommes en train d'accomplir et une forme de désir ridicule et vaniteux de prouver que nous sommes familiers des êtres les plus glorieux que le monde ait connus. La passion de la découverte est alors au comble de son intensité, ou du moins est sans faille, et nous nous dédions à la tâche avec une détermination que les grands auteurs flattent en nous faisant croire que nous partageons avec eux une même définition de la beauté de l'existence. Et comme il est capital de pouvoir se justifier face à quelqu'un qui aurait fait de Pope, plutôt que sir Thomas Browne³, son héros, nous développons une affection sincère pour tous, avons le sentiment que nous les connaissons comme personne. Nous combattons sous leur autorité et sous leur regard. C'est ainsi que nous hantons les vieilles librairies et en revenons chez nous chargés de folios et de quartos, de caisses d'Euripide et de Voltaire en quatre-vingt-dix-huit volumes in octavo.

Mais ces listes sont de bien curieux témoignages, en ce qu'elles ne comportent que peu d'écrivains contemporains. Meredith, Hardy et Henry James étaient encore vivants quand ces lecteurs vinrent à eux, mais ils figuraient déjà parmi les classiques. Aucun auteur de notre génération ne nous influence comme Carlyle, Tennyson ou Ruskin influencèrent les jeunes lecteurs de l'époque. Ceci est, selon nous, propre à la jeunesse qui, faute de géants, se désintéresse des auteurs mineurs, quand bien même ceux-ci leur parlent du monde dans lequel ils vivent. Un jeune lecteur

préfèrera revenir aux classiques et frayer avec des esprits supérieurs. Il se tiendra, en attendant, loin de l'agitation des hommes, et les observant à distance, les jugera avec une sévérité hautaine.

À mesure que notre jeunesse s'éloigne, et que nous trouvons notre place dans le monde, nous éprouvons une forme de complicité avec nos semblables. Nous voulons croire que nous ne transigeons pas sur l'exigence de nos principes ; mais nous trouvons indubitablement plus d'intérêt aux œuvres de nos contemporains et leur pardonnons leur manque d'inspiration, car il y a en eux quelque chose qui nous rend complices. On peut aller jusqu'à suggérer que nous avons plus de plaisir à la lecture de nos contemporains qu'à celle des auteurs morts, quand bien même ils leur sont inférieurs. Tout d'abord, lire nos contemporains ne saurait susciter de secrète vanité, et l'admiration que nous leur portons est chaleureuse et sincère car pour nous laisser convaincre par eux, nous devons souvent renoncer à des principes éminents et qui nous flattent. Nous devons aussi justifier par nous-mêmes ce que nous aimons ou non, ce qui stimule notre attention, et constitue la meilleure preuve que nous avons lu et compris les classiques.

C'est pourquoi se retrouver dans une grande librairie pleine de livres si récents que leurs pages sont presque collées entre elles et que la dorure de leur couverture n'est pas encore sèche, suscite une émotion aussi délicieuse que jadis l'émotion du bouquiniste. Sans doute n'est-elle pas aussi inspirée. Mais l'ancien désir de savoir ce que pensaient les auteurs immortels a laissé place à une curiosité bienveillante qui nous pousse à savoir ce que pensent nos contemporains. Que ressentent les hommes et les femmes d'aujourd'hui, à quoi leur maison ressemble-t-elle et que portent-ils, combien ont-ils d'argent et que mangent-ils, qu'est-ce qui suscite leur amour ou leur haine, que voient-ils dans le monde qui les entoure, et de quels rêves leur vie de tous les jours est-elle faite ? Ils nous entretiennent de tout ceci dans leurs livres. Dans ces livres, nous embrassons du regard tout ce qui se peut saisir de la matière et de l'esprit de notre temps.

Quand une telle curiosité s'est emparée de nous, les classiques risquent de bien vite se couvrir de poussière à moins que nous ne soyons contraints de nous replonger dans leur lecture. Les voix vivantes sont celles, après tout, que nous comprenons le mieux. Nous pouvons les traiter comme nous ferions de nos égaux ; elles percent nos énigmes, et, plus important encore,

nous rions avec elles de leurs plaisanteries. Et nous en venons à acquérir un autre type de préférence, que les plus grands ne sauraient satisfaire – elle n’est que peu de valeur, sans doute, mais se révèle un bien des plus agréables – une préférence pour les mauvais livres. Sans être assez indiscret pour citer des noms, nous savons sur quels auteurs nous pouvons compter pour produire tous les ans (car ils sont prolifiques) un roman, un recueil de poèmes ou d’essais, qui nous donne un plaisir ineffable. Nous devons beaucoup aux mauvais livres ; leurs auteurs en viennent à être des figures essentielles de nos vies silencieuses. Il en est de même des mémorialistes et des biographes qui sont, pourrait-on dire, à l’origine d’une branche nouvelle de la littérature actuelle. Ils ne sont pas tous éminents, mais assez curieusement, seules les figures les plus éminentes, les ducs et les hommes d’État, se révèlent réellement ennuyeuses. Les hommes et les femmes qui, sans autre excuse que d’avoir une fois croisé le duc de Wellington, nous confient leurs pensées, leurs irritations, leurs aspirations et leurs malaises, finissent souvent par devenir temporairement les acteurs des drames intimes qui distraient nos promenades solitaires et nos heures d’insomnie. Expurgez tout ceci de notre conscience et nous serions fort démunis. Et puis il y a aussi les livres d’histoire, les livres sur les insectes et l’industrie et les mines d’or et les impératrices et les intrigues diplomatiques, sur les rivières et les peuplades primitives, les syndicats et les lois, que nous lisons et finalement oublions, hélas ! Sans doute n’offrons-nous qu’une piètre défense des librairies quand nous concédons qu’elles satisfont tant de curiosités qui n’ont apparemment rien à voir avec la littérature. Mais souvenons-nous qu’une littérature est ici en gestation. Parmi tous ces nouveaux livres, nos enfants choisiront les rares ouvrages qui nous représenteront aux yeux des générations suivantes. Là, pour peu que nous soyons capables de l’identifier, se trouvent un poème, un roman, un livre d’histoire qui se dresseront pour échanger avec les autres époques sur notre temps, alors que nous serons couchés sous terre, silencieux, comme est silencieux le peuple de l’époque de Shakespeare qui ne vit pour nous que dans la poésie de ses pages.

C’est du moins ce dont nous sommes persuadés ; et pourtant, quand il s’agit des livres récents, il est étrangement difficile de savoir quels sont les livres authentiques et ce qu’ils nous disent, et quels sont les livres fabriqués qui vont se défaire au bout d’un an ou deux. Les livres sont nombreux et on

nous dit que n'importe qui peut écrire de nos jours. C'est peut-être vrai ; et pourtant nous sommes convaincus qu'au cœur d'un tel flot de paroles, d'une telle écume de mots, d'une telle impudeur, d'une telle banalité vulgaire, il est une passion enflammée qui n'attend que de rencontrer un esprit mieux disposé que les autres pour se manifester sous une forme qui résistera au temps. Nous devrions nous délecter de nous débattre dans une telle agitation avec les idées et les visions de nos contemporains, nous devrions nous saisir de ce qui nous semble utile et nous délester de ce qui est sans intérêt, et avant tout comprendre que nous devons être généreux envers ceux qui donnent forme, même maladroitement, aux idées qui les habitent. Aucun autre âge n'aura été aussi indocile que le nôtre et si libre de l'emprise des classiques ; aucun autre n'aura été aussi versatile dans ses louanges, ni si libre dans ses expérimentations. Même les plus attentifs d'entre nous auront peut-être le sentiment que nos poètes et nos romanciers semblent dénués de tout esprit d'école ou de toute visée claire. On ne saurait échapper aux pessimistes, mais ils ne parviendront pas à nous faire croire que notre littérature est morte, ou à nous priver de la vive impression de beauté qui jaillit de la manière dont les jeunes auteurs combinent les mots anciens de la plus belle des langues vivantes pour façonner d'imprévisibles visions. Quoi que nous ayons appris des classiques, nous en avons besoin aujourd'hui pour évaluer le travail de nos contemporains, car les plus vivants d'entre eux n'auront de cesse de jeter leur filet au-dessus d'abysses insondables pour y prendre des formes inattendues, et nous devons lancer notre imagination dans leur sillage si nous voulons comprendre quels étranges présents ils rapportent dans leurs filets.

Mais de même que notre connaissance des auteurs anciens est utile pour comprendre ce que tentent les auteurs récents, nous revenons de nos explorations des livres nouveaux plus réceptifs aux auteurs anciens. Il nous semble désormais pouvoir percer leurs secrets ; plonger dans les profondeurs de leurs œuvres et en percevoir la structure, parce que nous avons observé comment se façonnent les livres nouveaux, et, délivrés de tout préjugé, sommes à même d'évaluer avec plus de justesse quelle tâche ils se sont fixée et ce qui en eux est réussi ou raté. Il se peut que les grands auteurs se révèlent moins vénérables que nous ne le pensions. Ils ne sont en effet pas aussi accomplis ou profonds que certains auteurs de notre temps. Mais si cela nous semble être le cas pour un ou deux auteurs, une sorte

d'humilité mêlée de joie nous submerge face à d'autres auteurs. Prenez Shakespeare, Milton ou sir Thomas Browne. Les quelques connaissances que nous avons de la manière dont ils font les choses ne nous servent guère ici, mais elles rendent notre plaisir plus intense. Avons-nous jamais, durant notre jeunesse, été aussi stupéfaits par ce qu'ils parviennent à accomplir que nous le sommes maintenant que nous avons passé tant de mots au tamis et exploré tant de nouveaux chemins à la recherche de formes inédites à donner à nos sensations inconnues ? Les livres nouveaux sont parfois plus intrigants et, d'une certaine manière, plus stimulants que les anciens, mais ils ne nous offrent pas ce plaisir sans mélange qui nous envahit lorsque nous nous tournons à nouveau vers *Comus*, *Lycidas*, *Les Urnes funéraires* ou *Antoine et Cléopâtre*⁴. Loin de nous l'idée de proposer une quelconque théorie sur l'art. Il se peut fort bien que nous n'apprenions rien de plus sur l'art que nous ne sachions déjà naturellement, et notre plus grande familiarité nous révèle tout au plus que le plaisir que nous tirons des grands artistes est sans conteste parmi les plus intenses ; et peut-être est-ce là tout ce que nous apprendrons. Mais, sans avancer de théorie, il est indéniable que de telles œuvres manifestent des qualités que nous ne pouvons guère nous attendre à trouver dans des livres produits de notre vivant. Le temps a sans doute une alchimie qui lui est propre. Mais une vérité s'impose : on peut les lire aussi souvent que l'on veut sans qu'ils perdent la moindre de leur qualité et sans qu'ils ne se muent en une vaine coquille de mots ; ils sont parfaitement achevés. Aucune nuée d'associations ne flotte autour d'eux qui viendrait attiser en nous toutes sortes d'idées incongrues. Mais ils sollicitent toutes nos facultés, comme aux moments les plus intenses de nos vies ; et un sentiment de consécration nous envahit que nous offrons en retour à la vie, telle qu'enfin nous la ressentons et la comprenons dans toute sa profondeur.

DÉCADENCE DE L'ESSAI¹

Le développement de l'éducation et l'urgence qui est la nôtre de partager nos acquis ont eu et auront encore de curieuses implications. On ne cesse de lire que le British Museum² est saturé – que son appétit, pourtant insatiable, pour l'imprimé, vacille, et que l'ogre nous supplie de ne rien lui faire avaler de plus. Cette crise, désormais publique, est déjà familière de tout un chacun, en son foyer. Un des membres de la maisonnée est presque exclusivement chargé de monter la garde à l'entrée, armé de pied en cape pour ferrailler contre l'envahisseur. Opuscules, pamphlets, réclames, magazines gratuits, mais aussi la production littéraire de nos amis nous arrivent par la poste, par voiture, par coursier – nous arrivent à toute heure du jour, mais aussi de la nuit, et nous nous levons pour trouver la table du petit-déjeuner croulant sous leur poids.

Notre époque s'est dépeinte plus minutieusement que toute autre dans quantité d'œuvres de fiction perspicaces et consciencieuses, bien que sans réel génie ; elle a tenté avec ardeur de ressusciter les couleurs fanées d'ères anciennes ; elle s'est, à coup de pelle et de hache, attaquée aux monticules de décombres ; et nous ne pouvons que nous féliciter de l'usage que nous avons fait de notre plume. Mais si l'ogre qu'il vous faut satisfaire n'est autre que le public britannique, vous ferez de votre mieux pour imaginer comment stimuler son palais fatigué ; les vieilles recettes doivent prendre des formes nouvelles, plus distrayantes – car nous n'avons rien de si nouveau à dire qui ne puisse s'accommoder des formes qui nous sont déjà familières. C'est ainsi que nous nous essayons à un genre littéraire, puis à

un autre ; nous tentons de faire du nouveau avec de l'ancien ; nous remettons les mystères médiévaux au goût du jour et affectons des archaïsmes ; nous nous drapons dans un verbe tout de broderies subtiles ; ou encore, nous faisons fi de tout vêtement et folâtrons dans le plus simple appareil. Bref, nous ne savons qu'inventer, et en ce moment même quelque astucieux écrivain en herbe doit être en train d'imaginer quelque formule nouvelle qui, toute novatrice qu'elle puisse être, s'épuisera à son tour. Si nos productions se livrent sous des formes aux apparences les plus variées, il en est certaines – elles sont naturellement peu nombreuses – dont la forme et la substance nous reviennent, au moins partiellement. La plus marquante de ces innovations littéraires est l'invention de l'essai personnel. On ne saurait nier qu'il remonte en fait à Montaigne³, mais nous pouvons aisément le ranger parmi les modernes. On n'a, depuis Montaigne, cessé d'y avoir recours, mais sa vogue est aujourd'hui si immense et si particulière, que l'on ne saurait nous en vouloir de le considérer comme nous appartenant – tel un trait spécifique, un signe des temps qui forcera encore l'attention de nos arrière-arrière-petits-enfants. À dire vrai, s'il est si marquant, c'est moins par le fait que nous aurions atteint le sommet de l'art de l'essai – personne ne saurait rivaliser avec les essais d'Elia⁴ – mais dans l'indéniable facilité avec laquelle nous écrivons des essais, comme si cette forme était, plus que toute autre, notre façon naturelle de nous exprimer. La forme particulière de l'essai sous-entend une substance particulière ; cette forme nous permet de dire ce que nulle autre forme ne nous permet de dire avec autant de précision. En proposer une définition assez large impliquerait d'inclure toutes les variétés de pensées qui se peuvent conserver dans un essai ; mais si vous en venez à dire qu'un essai est avant tout personnel, vous laisserez peu d'essais de côté et en inclurez un nombre impressionnant. Presque tous les essais s'ouvrent sur un « Je » majuscule – « Je pense », « Je sens » – et dès que vous avez dit ceci, il devient manifeste que vous n'écrivez pas un ouvrage d'histoire ou de philosophie, une biographie ou quoi que ce soit d'autre, mais bien un essai, qui sera brillant ou profond, qui pourra traiter de l'immortalité de l'âme, ou du rhumatisme de votre épaule gauche, mais qui est avant tout l'expression d'une opinion personnelle.

Nous ne sommes pas – il n'est, hélas, nul besoin d'en faire la démonstration – plus enclins aux idées que nos ancêtres ; nous ne sommes

pas, je l'espère, plus enclins à l'individualisme ; mais il est une chose dans laquelle nous sommes plus doués qu'eux ; et c'est dans le maniement de la plume. Il ne fait aucun doute que c'est à cette dextérité que nous devons la production actuelle d'essais. Les augustes anciens – Homère et Eschyle – pouvait se passer d'une plume ; ils ne puisaient pas leur inspiration dans l'encre et le papier ; ils ne craignaient pas que, de voix en voix, leurs harmonies ne perdent leur cadence et ne s'épuisent. Mais nos essayistes écrivent simplement parce qu'ils sont doués de la capacité d'écrire. Imaginons qu'ils aient été privés de maîtres d'école, nous aurions été privés d'essayistes. Il se trouve, cela va sans dire, quelques êtres distingués qui se tournent vers ce genre sous l'effet d'une inspiration sincère, car lui seul sait donner corps à l'âme même de leurs pensées. Mais il en est aussi beaucoup qui marquent ce temps d'arrêt fatal qui laisse la mécanique de l'écriture dicter le mouvement du cerveau, là où seule une inspiration supérieure devrait l'affecter.

L'essai doit donc sa popularité au fait qu'il permette l'expression des particularités individuelles, de sorte que l'on peut ainsi laisser libre cours à son individualisme, sous l'apparence distinguée de la forme imprimée. Vous n'avez nul besoin de connaître grand-chose à la musique, à l'art, ou à la littérature pour vous intéresser aux productions qu'elles suscitent, et l'essentiel de la critique moderne n'est que l'expression du goût individuel – aimable bavardage mondain – transformée en essais. Si nos contemporains doivent écrire, qu'ils laissent en paix les augustes mystères de l'art et de la littérature ; s'ils pouvaient nous entretenir, en toute candeur, non pas des livres qui sont à notre disposition et des tableaux que nous avons sous les yeux, mais de ce livre, unique, dont ils ont seuls la clé et de ce tableau si précieux dont le visage ne se dévoile qu'à un seul regard – s'ils pouvaient parler de leur être intime – alors de tels écrits seraient investis d'une durable valeur. Les simples mots « Je suis né » ont ainsi un charme auprès duquel romances et contes de fées, tous fabuleux qu'ils soient, nous semblent soudain aussi évanescents qu'un clair de lune. Pourtant, quand bien même rien ne semble plus aisé que de parler de soi-même, il va sans dire que nous n'y parvenons que rarement. Parmi la multitude des biographies produites, seules une ou deux se révèlent bien ce qu'elles prétendent être. Dès qu'ils se confrontent à leur propre spectre, même les plus audacieux d'entre nous prennent la fuite ou détournent les yeux. Et

c'est ainsi qu'à la place de l'honnête vérité qui nous intimerait le respect, on ne nous offre que ces timides aperçus biaisés qui prennent la forme d'essais, et, pour l'essentiel, sont dépourvus de cette vertu cardinale qu'est la sincérité. Et ceux qui ne sacrifient pas leurs convictions à un tour de phrase élégant ou à l'attrait du paradoxe, estiment indigne des mots imprimés de s'en tenir à ce qu'ils veulent dire ; comme si, imprimés, ils devaient prétendre à l'infailibilité des oracles. Dire simplement : « J'ai un jardin, et je vais vous dire quelles plantes réussissent dans mon jardin » peut sembler se justifier ; mais dire : « Je n'ai pas eu de fils, mais six filles, toutes à marier encore, mais je vais vous expliquer comment j'aurais éduqué mes fils, si j'en avais eus » ne saurait susciter le moindre intérêt, ne peut nous éclairer d'une quelconque manière et constitue simplement un exemple de cet individualisme réduit à sa plus simple expression, que nous devons à notre capacité à écrire et à l'invention de l'essai.

OceanofPDF.com

LA FICTION MODERNE ¹

Dresser un panorama du roman moderne, même le plus libre et approximatif qui soit, nous amène naturellement au constat que l'art du roman semble avoir progressé. Certes, Fielding fit de belles choses, et Jane Austen de plus belles encore, surtout si l'on considère combien leurs outils étaient simples et leurs matériaux primitifs ; mais nos possibilités sont sans comparaison avec les leurs. Leurs chefs-d'œuvre ont un curieux air de simplicité. Toutefois, l'analogie qui voudrait, par exemple, que l'on rapproche la littérature de la production des automobiles, ne résiste pas longtemps. On peut se demander si, au fil des siècles, nous avons beaucoup appris sur l'art d'écrire, alors même que nous avons beaucoup progressé dans l'art de concevoir des machines. Nous n'en sommes pas venus à écrire mieux ; nous avons l'impression d'avancer, dans une direction puis dans une autre, c'est selon, alors qu'en vérité nous tournons en rond, comme nous pouvons le constater dès que nous prenons un peu de hauteur. Non que nous prétendions, cela va sans dire, jouir même un instant de ce point de vue. Parmi la foule, aveuglés par la poussière, nous regardons ces heureux guerriers d'un autre temps, qui sont sortis victorieux de leurs combats et dont les faits d'armes nous semblent si accomplis que nous ne pouvons manquer de nous dire à demi-mots que leur lutte ne fut sans doute pas aussi rude que la nôtre. Il revient à l'historien de la littérature de trancher ; il lui revient de dire si nous sommes au commencement, à la fin, ou encore au milieu d'une période faste pour la fiction, car ici dans la plaine nous ne voyons pas grand-chose. Nous savons seulement ce que nos dettes

littéraires et nos propres batailles nous inspirent ; que certains chemins nous conduisent, semble-t-il, à des terres fertiles, d'autres à des déserts de poussière ; et qu'il peut être utile de rendre compte de tout ceci.

Les classiques ne sont donc pas en cause ; et si Mr. Wells, Mr. Bennett et Mr. Galsworthy sont ici en cause, c'est qu'ils sont nos contemporains, que leur œuvre revêt l'imperfection des choses de tous les jours, vivantes, vibrantes, qui nous invitent à agir avec elles en toute liberté. Mais, quand bien même nous les remercions pour tout ce qu'ils nous ont donné, notre gratitude sans partage va à Mr. Hardy, Mr. Conrad, et aussi, quoiqu'à un moindre degré, au Mr. Hudson de *The Purple Land*, *Green Mansions* et *Far Away and Long Ago*. Mr. Wells, Mr. Bennett et Mr. Galsworthy ont suscité tant d'espoirs et les ont déçus avec une telle constance que nous devons leur savoir gré avant tout de nous avoir laissé entrevoir ce dont ils étaient capables mais n'ont pas accompli ; ce dont nous ne serions pas capables, mais que non moins certainement nous n'ambitionnons en rien de faire. Il n'est guère aisé de résumer en quelques mots les profondes réserves que nous avons à l'endroit d'un ensemble d'œuvres si imposant et dont la facture est tout à la fois si admirable et si contestable. Si nous devons dire en un mot ce que nous entendons par là, nous dirions que ces trois écrivains sont des matérialistes. Ils sont plus soucieux du corps que de l'esprit ; c'est pour cette raison qu'ils nous déçoivent et qu'il nous semble que plus tôt le roman anglais se détournera d'eux, aussi courtoisement que possible, et prendra une autre direction, quand bien même vers des terres désertiques, mieux il s'en ressentira dans son âme. Naturellement, un seul mot ne peut faire mouche et atteindre trois cibles différentes. Dire de Mr. Wells qu'il est un matérialiste est tout à fait trompeur. Et pourtant le terme, lorsqu'il s'applique à lui, saisit bien de quel alliage fatal est fait son génie, et quelle masse terreuse se mêle à la pureté de son inspiration. Mr. Bennett est sans nul doute le plus condamnable des trois, car il est aussi de loin le plus habile. Ses livres sont si bien construits et leur forme si parfaitement maîtrisée qu'il est difficile, même pour le plus exigeant des critiques, de déceler quelles fissures ou quelles failles pourraient s'y insinuer. Pas le moindre souffle d'air autour des fenêtres, pas une fissure dans le parquet. Et si, malgré tout, la vie ne pouvait trouver place dans cet univers ? C'est là un risque que l'auteur de *The Old Wives' Tale*, George Cannon, Edwin Clayhanger² et d'autres figures encore peuvent se prévaloir d'avoir

surmonté. Ses personnages sont extrêmement vivants, parfois même étonnamment vivants, mais il convient de savoir comment ils vivent, et quel est leur but. Ils semblent, même loin des villas confortables de Five Towns, vivre dans un wagon capitonné de première classe et être occupés à actionner d'innombrables cloches et sonnettes ; le destin vers lequel ils avancent inexorablement dans ce confort feutré n'est autre que l'extase infinie d'un séjour dans le meilleur hôtel de Brighton. On ne saurait reprocher à Mr. Wells d'être de ces matérialistes qui se délectent de la solidité de leur matériau. Son esprit est trop généreusement enclin à l'empathie pour lui permettre de consacrer du temps à parfaire la forme et la matière de ses œuvres. S'il est matérialiste, c'est par pure bonté, parce qu'il assume les tâches qui auraient dû être prises en charge par des fonctionnaires du gouvernement et parce que, submergé par la masse d'idées et de données factuelles, il n'a pas même le temps de percevoir, ou même de considérer d'une quelconque importance, la nature grossière et schématique de ses personnages. Et pourtant, est-il critique plus féroce de la vie telle qu'il l'imagine sur la terre comme au Ciel, que celle qui consiste à dire qu'elle est condamnée à être à jamais peuplée de ses Joan et de ses Peter ? L'infériorité de leur nature ne salit-elle pas les institutions et les idéaux que leur offre le généreux esprit de leur créateur ? Et bien que nous ayons le plus grand respect pour l'honnêteté et l'humanisme de Mr. Galsworthy, nous ne trouverons pas plus ce que nous cherchons dans les pages de ses romans.

Si nous devons donc accoler une étiquette à tous ces livres, qui les définira comme des matérialistes, c'est qu'ils nous semblent prendre pour sujets des choses sans importance ; qu'ils consacrent leurs dons et leur immense labeur à nous faire croire que tout ce qui est futile et fugitif est vrai et éternel.

Nous ne pouvons nier que nous demandons beaucoup, et, plus encore qu'il nous est difficile de dire clairement ce que nous voulons et ainsi de motiver notre insatisfaction. Nos interrogations changent avec le temps. Mais elles reviennent, avec insistance, lorsque nous refermons un roman en soupirant – Cela vaut-il la peine ? À quoi cela rime-t-il ? Se peut-il que, sous l'effet d'un de ces petits écarts que fait de temps en temps l'esprit humain, Mr. Bennett ait mal positionné sa magnifique machine à capter la vie ? La vie nous échappe toujours ; et nul doute que sans la vie, rien n'a de sens.

Recourir à une telle image trahit notre incertitude, mais nous n'éclaircissons guère les choses si nous en venons à parler, comme le font les critiques, de la réalité. Tout en concédant que la critique littéraire est condamnée à une certaine imprécision, nous devons avoir le courage de dire que la forme romanesque la plus en vogue aujourd'hui rate la chose qu'elle convoite plus souvent qu'elle ne s'en saisit. Et pourtant, nous persistons, consciencieusement, rituellement à élaborer nos trente-deux chapitres selon une logique qui s'éloigne toujours plus de la vision que nous avons en tête. Une part importante de l'énergie prodigieuse consacrée à démontrer combien l'intrigue est solidement structurée, combien elle ressemble à la vie, est non seulement gaspillée mais utilisée à mauvais escient, au point d'obscurcir et de masquer la clarté du propos. L'auteur semble contraint, non par son libre arbitre, mais par un tyran puissant et sans scrupule, qui le maintient en esclavage, à fournir une intrigue, à fournir de la comédie, de la tragédie, des histoires d'amour, et à faire en sorte que l'ensemble soit investi d'un air si parfait de vraisemblance, que si tous ses personnages devaient s'incarner, ils se retrouveraient vêtus à la dernière mode, jusqu'au moindre bouton. Le tyran est entendu ; le roman est parfaitement achevé. Mais, à mesure que le temps passe et que les pages se remplissent selon les règles, nous sommes pris de plus en plus souvent d'un doute fugace, d'une réaction réflexe. La vie ressemble-t-elle à cela ? Les romans doivent-ils eux aussi ressembler à cela ?

Regardons au fond des choses et il nous apparaît tout de suite que la vie est loin de « ressembler à cela ». Examinons un instant une conscience comme les autres, un jour comme les autres. La conscience reçoit une myriade d'impressions – banales, fantastiques, évanescentes, ou tracées à la pointe. Elles nous assaillent de toutes parts, en une pluie continue d'atomes innombrables ; et à mesure qu'elles nous atteignent, à mesure qu'elles prennent la forme de notre vie de ce lundi ou de ce mardi, l'intensité est différente de ce qu'elle était encore hier ; le moment crucial n'est plus ici, mais là ; de sorte que, si un auteur était libre et non soumis, s'il pouvait écouter son seul désir et non son seul devoir, s'il pouvait fonder son œuvre sur ses propres émotions et non sur des conventions, il n'y aurait ni intrigue, ni comédie, ni tragédie, ni histoires d'amour ou catastrophe tels qu'on les entend encore, et peut-être pas un seul bouton cousu comme l'imposent les tailleurs de Bond street. La vie n'est pas un alignement régulier de

lanternes ; la vie est un halo lumineux, une pellicule diaphane qui nous enveloppe de l'aube de la conscience à sa fin. La tâche du romancier n'est-elle pas de nous faire percevoir cet étrange esprit, changeant et diffus, quelles qu'en soient les aberrations ou les subtilités, et en lui associant aussi peu d'adjuvants externes que possible ? Nous ne plaçons pas pour plus de courage et de sincérité ; nous disons que la vraie matière du roman est quelque peu différente de ce que la tradition veut nous faire croire.

C'est tout du moins ainsi que nous souhaiterions définir ce qui distingue les œuvres de plusieurs jeunes écrivains, parmi lesquels Mr. James Joyce est le plus remarquable, de celles de leurs prédécesseurs. Ils tentent de se rapprocher de la vie, et de restituer plus fidèlement et précisément ce qui suscite leur attention et leurs émotions, quand bien même ils doivent, pour ce faire, rompre avec la plupart des conventions qu'observent la plupart des romanciers. Il nous faut enregistrer précisément les atomes qui ruissellent sur notre conscience, il nous faut restituer le motif, tout disloqué et incohérent qu'il semble, que chaque image ou incident imprime sur notre conscience. Il nous faut admettre que la vie ne s'exprime pas de manière plus intense dans ce qui est communément perçu comme grand que dans ce qui nous semble communément petit. Quiconque a lu *Portrait de l'artiste en jeune homme*³ ou cette œuvre qui promet d'être plus intéressante encore, *Ulysse*⁴, actuellement publié dans *Little Review*, aura osé de telles conjectures pour saisir les intentions de Mr. Joyce. Pour notre part, devant cette œuvre encore incomplète, nous ne pouvons en effet que nous hasarder à de telles conjectures, sans certitude ; mais quelle que soit la vision d'ensemble, on ne saurait douter de son entière sincérité, ni que le résultat, pour complexe et déplaisant qu'il nous paraisse, est sans aucun doute capital. Par opposition avec ceux que nous avons définis comme matérialistes, Mr. Joyce est un écrivain de l'esprit ; il se donne pour mission de dévoiler la flamme intime dont notre cerveau nous laisse percevoir les vacillements intermittents et il a, pour mieux la protéger, le courage de se défaire de tout ce qui lui paraît accessoire, que ce soit la vraisemblance, la cohérence ou tout autre repère qui, depuis des générations, a secondé l'imagination d'un lecteur qui devait imaginer ce qu'il ne pouvait toucher ou voir. La scène dans le cimetière⁵, par exemple, avec son inventivité, sa médiocrité, son incohérence, ses soudains éclairs de sens, s'approche si près de l'essence vivace de la conscience que l'on ne saurait, du moins à la

première lecture, nier que nous avons ici affaire à un chef-d'œuvre. Si c'est la vie que nous voulons retrouver, elle est bien présente ici. Nous sommes même pris au dépourvu s'il s'agit de définir ce que nous souhaitons de plus et pour quelles raisons une œuvre d'une telle originalité ne saurait toutefois soutenir la comparaison, et les références doivent être majeures, avec *Jeunesse* ou *Le Maire de Casterbridge*⁶. On pourrait se contenter de dire qu'elle ne saurait soutenir la comparaison du fait de la relative pauvreté de l'esprit de l'auteur, et nous en tenir là. Mais il faut creuser plus avant et nous demander si le sentiment que nous avons de nous retrouver confinés dans une pièce brillamment éclairée, mais exigüe, emprisonnés au lieu d'être libérés et affranchis n'a pas à voir avec la méthode autant qu'avec l'esprit qui y préside. Est-ce la méthode qui inhibe l'esprit créateur ? Faut-il imputer à la méthode le fait que nous ne ressentions ni allégresse ni générosité, mais que nous soyons centrés sur un moi qui, en dépit de sa sensibilité si aiguë, ne saurait embrasser ni imaginer ce qui lui est extérieur et le dépasse ? Serait-ce que la prépondérance, quelque peu didactique, laissée à l'outrance renforce l'impression de dureté et d'enfermement ? Ou est-ce simplement que face à toute entreprise aussi originale, il est bien plus aisé, en particulier pour les contemporains, de percevoir ce qui fait défaut que de cerner ce qu'elle apporte ? En tout état de cause, nous avons tort d'observer les méthodes de l'extérieur. Qu'importe la méthode, elles sont toutes justes, pourvu, si l'on est écrivain, qu'elle exprime ce que nous souhaitons exprimer ; ou, si nous sommes des lecteurs, qu'elle nous rapproche des intentions de l'écrivain. C'est cette méthode qui a le mérite de nous rapprocher de ce que nous avons convenu d'appeler la vie même ; n'avons-nous pas eu l'impression, à la lecture de *Ulysse*, que tant de choses qui font la vie étaient omises ou laissées de côté, et n'avons-nous pas été convaincus, en ouvrant *Tristram Shandy* ou même *Pendennis*⁷, que la vie recèle d'autres facettes, qui plus est bien plus précieuses.

Quoi qu'il en soit, le problème qui se pose aujourd'hui au romancier, comme ce fut le cas dans le passé, est de trouver la latitude dont il a besoin pour présenter les choses à son gré. Il doit avoir le courage de dire que ce qui l'intéresse désormais n'est plus « ceci », mais « cela » : c'est à partir de « cela » qu'il doit élaborer son œuvre. Pour les modernes, « cela », le cœur du sujet, se trouve dans les tréfonds obscurs de la psychologie. Dès lors, l'accent devra être placé ailleurs ; il devra être mis sur ce qui a été

jusqu'alors passé sous silence ; de nouvelles formes s'imposent, aux contours encore difficiles à saisir pour nous, et inconnues de nos prédécesseurs. Seul un moderne, et seul un écrivain russe, pouvait saisir l'intérêt de la situation sur laquelle Tchekhov a bâti sa nouvelle intitulée « Gusev⁸ ». Un bateau ramène vers la Russie des soldats qui, pour certains, sont malades. Nous parviennent leurs conversations et leurs pensées, par bribes ; puis l'un deux meurt ; on emmène son corps ; la conversation continue un temps entre ceux qui restent, jusqu'à ce que Gusev meurt lui aussi et qu'il soit jeté par-dessus bord, comme « une carotte ou un radis ». On attire notre attention sur des espaces si inattendus que rien ne semble ressortir ; puis, à mesure que nos yeux s'habituent à la pénombre et devinent les formes qui peuplent la pièce, nous percevons combien le récit est parfait, combien il est profond et avec quelle précision Tchekhov a choisi cet élément, ou celui-là et celui-ci encore, et les a agencés de manière à produire quelque chose de nouveau. Mais il nous est impossible de dire « ceci est comique » ou « ceci est tragique », pas plus que nous ne pouvons affirmer avec certitude, les nouvelles devant être, nous a-t-on affirmé, courtes et définitives, si ce que nous avons là, si vague et inachevé, peut même être défini comme une nouvelle.

Tout commentaire, même élémentaire, sur la fiction anglaise moderne, ne saurait faire l'impasse sur l'influence russe, et si l'on en vient à évoquer les écrivains russes, on risque de trouver qu'écrire sur toute autre fiction que la leur est une perte de temps. Si nous cherchons à comprendre l'âme et le cœur humain, où pouvons-nous trouver intuition aussi profonde ? Si nous sommes las de notre propre matérialisme, le plus mineur de leurs romanciers est, de naissance, doté d'une compréhension naturelle de l'âme humaine. « Apprenez à vous rapprocher des gens... Mais que cette sympathie ne soit pas celle du seul esprit – car ce serait là chose trop aisée – non, que ce soit celle du cœur, et de l'amour de l'humanité⁹. » Si la capacité de sympathie avec la souffrance des autres, l'amour des autres, la volonté d'atteindre un but digne des plus hautes aspirations de l'esprit constituent la sainteté, alors les traits d'un saint se lisent dans tout grand auteur russe. C'est ce caractère de sainteté qui nous renvoie, perplexes, à notre propre trivialité profane et rend tant de nos glorieux romans factices et superficiels. Les conclusions auxquelles nous amène l'esprit russe, dans tout sa compassion et son altruisme, sont inévitablement peut-être de la plus extrême tristesse. Plus

exactement, nous devrions dire que l'esprit russe privilégie l'incertitude. C'est cette sensation qu'il n'y a pas de réponse, que la vie, pour peu que nous l'observions en toute honnêteté, soulève des questions sans réponse, dont l'écho nous parvient sans fin une fois le récit achevé, et nous remplit d'un désespoir profond et qui n'est pas finalement peut-être sans amertume. Sans doute ont-ils raison ; leur regard porte bien plus loin que le nôtre qui reste aveugle à tant de choses. Mais peut-être se peut-il que nous voyions des choses qui leur échappent, sinon comment expliquer qu'une voix dissonante se fasse entendre par-delà notre mélancolie ? Cette voix dissonante est la voix d'une autre civilisation, tout aussi ancienne, qui semble avoir nourri en nous l'instinct du bonheur et du combat plus que celui de la soumission et de la mansuétude. Le roman anglais de Sterne à Meredith témoigne du bonheur que nous tirons de l'humour et de la comédie, de la beauté de la terre, de la vie de l'esprit et de la splendeur du corps. Mais toutes les conclusions que nous pouvons tirer de la comparaison entre deux types de fiction si profondément éloignées sont vaines, n'était-ce le fait que ces conclusions nous révèlent les possibilités infinies de cet art, nous rappellent que l'horizon est sans limite, et que rien ne doit nous être interdit – aucune « méthode », aucune expérimentation, même la plus folle –, seuls sont proscrits le mensonge et les faux-semblants. « La vraie matière du roman » n'existe pas ; tout participe de la vraie matière du roman, toutes les émotions, toutes les pensées ; rien de ce qui fait notre intellect et notre esprit n'est à exclure ; aucune de nos perceptions n'est superflue. Et si la fiction devait s'incarner et se tenir ici parmi nous, nul doute qu'elle demanderait à être un peu malmenée et poussée dans ses retranchements, autant qu'à être honorée et chérie, car c'est ainsi que se ressourcent sa jeunesse et que se renforce son empire.

CE QUI FRAPPE
UN CONTEMPORAIN ¹

Disons-le d'entrée, un contemporain ne pourra manquer de remarquer que deux critiques assis ensemble à la même table pourront avoir des opinions totalement différentes d'un même ouvrage. Sur notre droite on considère qu'il s'agit d'un chef- d'œuvre de la prose anglaise ; sur notre gauche, que c'est un brouillon informe que l'on devrait, si seulement les flammes pouvaient le supporter, jeter au feu. Et pourtant ces mêmes critiques partagent la même opinion de Milton et de Keats. Ils font preuve d'une sensibilité raffinée et sincèrement passionnée. Ce n'est qu'au sujet des auteurs contemporains qu'ils en viennent inévitablement à s'opposer. L'ouvrage en question, qui est tout à la fois un apport marquant à la littérature anglaise et un ramassis de banalités prétentieuses, a été publié il y a juste deux mois. Là est la raison de leur désaccord.

L'explication peut sembler étrange. Elle désarçonnera le lecteur qui souhaite trouver des repères dans le dédale de la littérature contemporaine comme l'auteur qui a tout naturellement le désir de savoir si son œuvre, pensée avec un soin infini et dans une totale incertitude, a la moindre chance de briller à l'éternel firmament des lettres anglaises ou si, à l'inverse, elle fera long feu. Mais si nous nous mettons à la place du lecteur et nous penchons d'abord sur son dilemme, notre étonnement ne sera que de courte durée. Il s'est passé la même chose si souvent par le passé. Nous avons entendu les hommes de l'art s'opposer à propos des modernes et s'accorder à propos des anciens au moins deux fois par an, au printemps et à l'automne, depuis que Robert Elsmere ², à moins que ce ne fût Stephen

Phillips, s'est fait connaître et que les lecteurs adultes se sont divisés à propos de ces ouvrages. Il serait bien plus étonnant, et finalement bien plus troublant, que, par miracle, les deux critiques en question s'entendent pour déclarer que le livre de Blank³ est un chef-d'œuvre et ainsi nous laissent seuls juges de l'opportunité d'abonder dans leur sens en investissant dix shillings et six pences⁴. Tous deux sont des critiques respectés ; des opinions qui jaillissent si spontanément vont très vite se muer en une prose compassée, se dressant telles des colonnes marmoréennes exhaussant la dignité des lettres anglaises et américaines.

C'est donc notre cynisme naturel, notre méfiance étroite à l'égard du génie contemporain, qui nous convint, en les écoutant, que quand bien même ils tomberaient d'accord – ce qui ne semble pas devoir être le cas –, une demi-guinée est une somme trop élevée à consacrer à nos engouements présents et que passer commande à la bibliothèque est la solution qui s'impose. Et pourtant, la question reste entière et nous nous devons de la poser directement aux critiques eux-mêmes. Qui pourrait orienter le lecteur dont le respect pour les morts ne saurait être remis en question, mais qui est hanté par l'intuition qu'il existe un lien vital entre le respect des morts et la compréhension des vivants ? Après un court instant de réflexion, les deux critiques s'accordent pour reconnaître qu'il n'est malheureusement personne pour faire ainsi fonction de guide. Car que vaut leur propre opinion en matière de nouveautés littéraires ? Certainement pas un shilling et six pences. C'est alors qu'ils plongent dans les trésors de leur expérience pour évoquer les effrayantes erreurs qu'ils vinrent à commettre par le passé ; des délits critiques qui, s'ils avaient été commis envers les morts et non envers les vivants, leur auraient coûté leur place et auraient menacé leur réputation. Le seul conseil qu'ils puissent donner est de se fier à son propre instinct, de le suivre sans crainte, et, plutôt que de se soumettre à l'autorité de quelque critique ou commentateur contemporain, de mettre son instinct à l'épreuve par la lecture assidue des chefs- d'œuvre du passé.

Tout en les remerciant pour leur conseil, nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'il n'en fut pas toujours ainsi. Nous sommes convaincus qu'il fut un temps où la grande république des lecteurs se conformait à une règle, à une discipline, désormais ignorée de nous. Ceci ne signifie pas que les critiques majeurs du passé – les Dryden, Johnson, Coleridge, Arnold – étaient des juges infaillibles des œuvres de leur temps, dont les verdicts

légitimaient les livres à jamais et épargnaient au lecteur la peine de juger de leur valeur par lui-même. Les erreurs d'appréciation commises par ces grandes figures à propos de leurs contemporains sont trop connues pour devoir être rappelées. Mais leur seule présence agissait comme un point de repère. Elle aurait, en toute logique, permis de canaliser les désaccords naissant autour de la table et aurait conféré au bavardage hasardeux suscité par un livre récemment paru une légitimité qui fait aujourd'hui cruellement défaut. Les diverses écoles se seraient opposées avec la même férocité, mais tous les lecteurs auraient eu la certitude diffuse qu'un homme était là, qui veillait de près aux grands principes de la littérature : qui, lorsque vous lui auriez soumis quelque bizarrerie du moment, lui aurait conféré une forme d'éternité et lui aurait permis d'affronter les vents contraires des louanges et des critiques *. Mais quand il s'agit d'engendrer un critique, la nature doit se montrer généreuse et le monde raisonnable. Seul un géant d'une stature fabuleuse pourrait imposer le respect à la compagnie si mélangée de nos dîners modernes, et dominer les courants changeants qui traversent notre société contemporaine. Et où trouver le grand homme que nous attendons ? Nous avons des gazetiers, mais nous n'avons pas de critique ; des milliers de gendarmes compétents et incorruptibles, mais pas de juges. Des hommes au goût sûr, informés, et capables font sans fin la leçon aux plus jeunes et célèbrent les morts illustres. Mais leur plume si compétente et industrielle a pour seul effet, bien souvent, de réduire la chair vivante de la littérature à un ensemble de petits ossements. Nulle part nous ne trouvons aujourd'hui la franche énergie d'un Dryden, ou un Keats avec son élégance naturelle, son empathie profonde et sa clarté d'esprit, ou un Flaubert avec son fanatisme prodigieux, ou un Coleridge, surtout, qui a toute la poésie dans la tête et qui laisse échapper parfois quelque grand principe profond dont se saisit notre esprit échauffé par la lecture comme si en elle résidait l'âme même de la littérature.

Avec tout ceci les critiques ne peuvent qu'être d'accord. Un grand critique est la chose la plus exceptionnelle qui soit. Mais si par miracle, un grand critique surgissait, comment assurer sa survie, de quoi pourrions-nous le nourrir ? À moins d'être eux-mêmes de grands poètes, les grands critiques sont portés par l'énergie de leur époque. Il leur faut prendre la défense d'un grand auteur, fonder un mouvement ou en combattre un autre. Mais notre époque est si étique qu'elle semble frappée d'indigence. Aucun nom ne

domine. Il n'est pas de maître auprès duquel les jeunes sont fiers de faire leur apprentissage. Mr. Hardy s'est depuis longtemps retiré de l'arène, et il y a quelque chose d'exotique chez Mr. Conrad qui fait de lui une idole, admirée et vénérée, mais le rend aussi lointain et distant. Quant au reste, bien que les auteurs abondent, qu'ils soient plein de vigueur et au comble de leur activité créatrice, aucun d'entre eux n'exerce une influence déterminante sur ses contemporains, ou ne plonge, au-delà du présent, dans cet avenir pas si lointain que nous nous plaçons à définir comme l'immortalité. Si notre aune est le siècle et que nous nous posons la question de savoir quelle part de la production contemporaine anglaise sera encore vivante à ce moment-là, nous devons admettre que nous divergeons sur le livre en question, et que nous ne sommes pas même certains qu'un tel livre existe. Notre époque n'est que de fragments. Quelques strophes, quelques pages, un chapitre ici ou là, le début de ce roman, la fin d'un autre, peuvent rivaliser avec ce que le passé et toute la littérature nous ont livré de meilleur. Mais pouvons-nous passer à la postérité avec quelques pages éparses, ou demander aux lecteurs à venir, avec toute la littérature à leur disposition, de passer au crible notre montagne de rebuts pour y chercher quelques petites perles ? Telles sont les questions que les critiques seraient en droit de poser à leurs compagnons de table, les romanciers et les poètes.

Le pessimisme régnant semble, de prime abord, ne laisser aucune place à la contradiction. Oui, notre époque est en effet desséchée et il est aisé d'expliquer son indigence ; et pour parler franchement, si nous devons opposer les siècles entre eux la comparaison semble indéniablement en notre défaveur. *Waverley*, *The Excursion*, « *Kubla Kahn* », *Don Juan*, *Les Essais* de Hazlitt, *Orgueil et préjugés*, *Hyperion* et *Prométhée délivré* ont tous été publiés entre 1800 et 1821⁵. Notre siècle n'a pas été oisif ; mais si nous sommes en quête de chefs-d'œuvre, il est manifeste que les pessimistes ont raison. Il semblerait qu'à une époque empreinte de génie doive succéder une époque de labeur ; qu'à l'excès et aux extravagances doivent succéder la rigueur et le travail consciencieux. Nous devons rendre hommage, cela va sans dire, à ceux qui ont sacrifié leur immortalité pour remettre la maison en ordre. Mais si nous sommes en quête de chefs-d'œuvre, où pouvons-nous nous tourner ? Une part de la production poétique, nous en sommes presque certains, va survivre ; quelques poèmes de Mr. Yeats, de Mr. Davies, de Mr. de la Mare. Bien sûr, Mr. Lawrence a

des moments de grandeur, mais aussi des heures entières remplies de tout autre chose. Mr. Beerbohm, à sa manière, atteint à la perfection, mais sa manière reste modeste. Des passages entiers de *Far Away and Long Ago*⁶ passeront, sans nul doute, à la postérité. *Ulysse*⁷ est une catastrophe inoubliable – immense dans son audace, impressionnante dans son désastre. Ainsi, nous jetons notre dévolu sur telle ou telle œuvre, en retenons certaines, les soumettons à l'examen, entendons les éloges ou les attaques, et devons finalement nous rendre à l'évidence, partagée avec les critiques, que notre époque est incapable de tout effort soutenu, qu'elle est jonchée de fragments, et qu'elle ne saurait décemment se comparer à celle qui la précéda.

Mais c'est précisément lorsque les opinions sont largement partagées et que nous semblons nous y soumettre que nous nous rendons compte que nous ne croyons pas un mot de ce que nous disons. Notre époque est stérile et fatiguée, nous ne saurions le nier ; nous ne pouvons nous tourner vers le passé qu'avec envie. Cependant, les premiers jours du printemps sont arrivés. La vie ne manque pas totalement de couleur. Le téléphone, qui interrompt les conversations les plus sérieuses et coupe court à toutes les cogitations les plus profondes, n'est pas dénué d'un certain charme. Et le bavardage de tous nos contemporains qui ne peuvent en rien prétendre à l'immortalité et peuvent ainsi parler librement est lié à des circonstances, des lumières, des rues, des maisons, des êtres, beaux ou ridicules, qui resteront à jamais tissés dans la matière de ces instants. Mais il s'agit là de la vie ; nous parlons de littérature. Nous devons nous efforcer de les distinguer et comprendre ce qui cause ce regain d'optimisme, alors même que tout, à vrai dire, nous incite au pessimisme.

Notre optimisme est avant tout une intuition. Il vient de ces jours ensoleillés, des délices du vin et de la conversation ; il vient du fait que lorsque la vie nous offre jour après jour de tels trésors, quand elle se révèle plus expressive que le plus disert d'entre nous ne le sera jamais, et quoique nous admirions les défunts, nous préférons la vie, telle qu'elle est. Il y a quelque chose dans le présent que nous n'échangerions jamais, quand bien même nous aurions le choix de vivre à n'importe quelle époque du passé. Et la littérature moderne, en dépit de toutes ses imperfections, exerce sur nous le même pouvoir et la même fascination. Elle est à l'image de ces amitiés que nous négligeons et malmenons tous les jours, mais dont nous ne

pouvons, finalement, nous passer. Elle a le mérite touchant d'être ce qui nous fait, ce que nous avons construit, ce que nous vivons tous les jours, au lieu d'être certes noble, mais aussi étranger à nous-mêmes et comme observable à distance. Qui plus est, aucune autre génération n'aura ressenti une telle nécessité de chérir ses contemporains. Nous sommes profondément éloignés de nos prédécesseurs. Un changement soudain d'échelle – la guerre, le glissement brusque de masses en équilibre depuis des lustres – a profondément ébranlé la structure, nous a rendus étrangers au passé et peut-être trop vivement sensibles au présent. Tous les jours nous nous retrouvons à faire, à dire, à penser des choses qui auraient été inconcevables à nos ancêtres. Et nous ressentons les évolutions restées inaperçues bien plus finement que les similitudes les plus clairement exprimées. Nous sommes attirés par la lecture des livres nouveaux, dans l'espoir qu'ils refléteront cette évolution de nos comportements – ces scènes, ces pensées et ces agencements apparemment fortuits de choses étranges qui s'imposent à nous avec toute la force de la nouveauté – et, comme le fait la littérature, qu'ils nous restitueront ce changement, saisi dans toute sa complexité. En cela nous avons toutes les raisons d'être optimistes. Aucune époque n'a été plus riche que la nôtre en écrivains déterminés à exprimer les nuances qui les distinguent du passé plutôt que les similitudes qui les font entrer en connexion avec lui. Il serait désobligeant de citer des noms, mais tout lecteur, pour désinvolte qu'il soit, qui manifesterait un intérêt pour la poésie, la fiction, la biographie, ne peut qu'être impressionné par le courage, la sincérité, en un mot, par la grande originalité de notre époque. Pour autant, notre enthousiasme est comme bridé. Chaque livre nous laisse le même sentiment d'une promesse déçue, d'une forme de pauvreté intellectuelle et d'un scintillement qui aurait été arraché à la vie, sans pour autant se transformer en littérature. Ce qui compte dans la littérature contemporaine donne, pour une large part, le sentiment d'être noté en toute hâte, jeté sur le papier sous une forme sténographique qui préserve avec un brio étonnant les mouvements et les expressions des silhouettes qui traversent l'écran. Mais l'éclat est fugace et il ne nous reste finalement qu'un sentiment profond de frustration. Notre agacement est aussi violent qu'a été intense notre plaisir.

Nous voilà, finalement, revenus à notre point de départ, hésitant entre deux extrêmes, un moment enthousiastes, puis pessimistes, incapables de

nous prononcer avec certitude sur nos contemporains. Nous avons demandé leur concours aux critiques, mais ils ont jugé la tâche de peu d'intérêt. Le temps est donc venu de suivre leurs conseils et de trouver le juste milieu en nous référant aux chefs- d'œuvre du passé. Nous nous sentons irrésistiblement attirés par eux, non sous l'effet de la raison, mais d'un besoin impérieux d'arrimer nos doutes à leurs certitudes. En toute honnêteté, le choc qui résulte d'une telle comparaison est tout d'abord déconcertant. Certes, les grandes œuvres n'échappent pas à un certain ennui. Il y a, au fil des pages, de Wordsworth, de Scott ou de Mlle Austen, quelque chose de lénifiant qui confine à la torpeur. Des situations surgissent et ils négligent de les exploiter. Une foule de nuances et de subtilités surgissent et ils refusent de les voir. Ils semblent refuser délibérément de satisfaire les sens qui sont si bien stimulés par les modernes ; la vue, l'ouïe, le toucher – plus encore, le sens même de l'humain, avec toute sa profondeur, et la richesse de ses perceptions, sa complexité, ses doutes, son être en d'autres termes. Tout ceci n'est guère présent dans les œuvres de Wordsworth ou de Jane Austen. D'où nous vient, par conséquent, ce délicieux sentiment rassurant qui nous envahit peu à peu et finit par nous submerger ? C'est la force de leur détermination, leur foi qui s'imposent à nous. Chez Wordsworth, le poète philosophe, ceci est évident. Mais ceci est tout aussi vrai de Scott, dans toute sa désinvolture, qui écrivait des chefs- d'œuvre avant le petit déjeuner pour bâtir des châteaux, comme de cette dame si discrète et chaste qui écrivait à la dérobée et sans bruit simplement pour susciter le plaisir du lecteur. Ils partagent la même perception innée de ce qui fait la vie. Ils savent juger des comportements humains. Ils savent ce qui lie les êtres entre eux et leurs liens avec l'univers. Ni l'un ni l'autre ne saurait se prononcer d'entrée sur ces questions, mais toute leur œuvre s'en nourrit. Il suffit de croire, en venons-nous à penser, et le reste suivra. Il suffit de croire, pour prendre un exemple simple suggéré par la publication récente des *Watson*⁸, qu'une douce jeune fille aura spontanément à cœur de consoler un jeune homme qui a été éconduit durant un bal ; dès lors, si vous êtes intimement convaincus de ceci, vous ne parviendrez pas seulement à faire partager ce sentiment à des lecteurs quelque cent ans plus tard, vous aurez transmué ce sentiment en littérature. Ce sont de telles convictions qui rendent l'écriture possible. Être persuadé que vos impressions sont partagées, c'est se libérer de l'enfermement oppressant du moi. C'est être

libre, comme l'était Scott, d'explorer avec une énergie qui nous subjugué encore, un vaste monde d'aventure et de romance. C'est aussi faire le premier pas dans ce processus mystérieux dont Jane Austen se montrait si adepte. Une fois sélectionnée la petite parcelle d'expérience, une fois qu'elle était convaincue de sa justesse et l'avait extériorisée, elle pouvait lui trouver sa juste place, et en faire, suivant un processus qui ne livre jamais ses secrets au commentateur, cette formulation parfaite qu'est la littérature.

Nos contemporains nous attristent, par conséquent, parce qu'ils n'ont plus la foi. Le plus sincère d'entre eux se contente de nous raconter les choses qui lui arrivent. Ils ne peuvent bâtir un monde, parce qu'ils ne sont pas libérés des êtres qui les entourent. Ils ne peuvent pas raconter d'histoires, parce qu'ils ne sont pas convaincus que les histoires sont vraies. Ils ne parviennent pas à généraliser. Ils se fondent sur leurs sens et leurs émotions, qui constituent des témoins fiables, et non sur leur intelligence, dont le message reste obscur. Et de ce fait, ils se privent de certains des instruments les plus puissants et les plus sophistiqués de leur art. Alors qu'ils ont derrière eux toute la richesse de la langue anglaise, ils se contentent, timidement, de repasser, de main en main et de livre en livre, quelques maigres piécettes. Face à un nouveau point de vue sur le paysage infini, tout au plus parviennent-ils à se saisir de leurs cahiers pour, concentrés et inquiets, fixer quelques lueurs changeantes – dont on ne sait trop ce qu'elles éclairent –, et une splendeur fugitive, qui risque fort de rester vaine. Mais c'est ici que les critiques s'interposent, non sans raison.

Si, nous disent-ils, une telle description s'avère juste et n'est pas, comme ce peut être le cas, totalement conditionnée par la place qui est la nôtre autour de la table et les liens strictement personnels que nous entretenons peut-être avec les vases et les pots à moutarde, c'est qu'il est plus difficile que jamais de juger des œuvres d'aujourd'hui. Celles-ci ont toutes les raisons d'être dans l'erreur ; et nous devrions nous réfugier, comme nous le conseillait Matthew Arnold, loin du terrain brûlant du présent, dans la calme quiétude du passé. « Nous pénétrons sur un terrain brûlant, écrit Matthew Arnold, quand nous approchons de la poésie si proche de notre temps, la poésie de Byron, par exemple, de Shelley et de Wordsworth, à propos de qui nos opinions sont bien souvent non seulement personnelles, mais passionnées⁹ », et ceci date de 1880. Méfiez-vous lorsque vous regardez au microscope un centimètre de ruban, alors que celui-ci est long

de plusieurs kilomètres ; les choses se décantent d'elles-mêmes pour peu que l'on attende : de la mesure, et la fréquentation des classiques sont nécessaires. Qui plus est, la vie est courte ; le centenaire de la mort de Byron est bientôt là ; et la question brûlante est, a-t-il ou non épousé sa sœur ? En résumé donc – pour autant que l'on puisse parvenir à une conclusion quand tout le monde parle en même temps et qu'il est l'heure de partir –, il semblerait plus raisonnable que les auteurs d'aujourd'hui renoncent à l'espoir de produire des chefs-d'œuvre. Leurs poèmes, pièces, biographies, romans, ne sont pas des livres, mais des cahiers et le Temps, comme tout maître d'école qui se respecte, les relèvera, soulignera leurs pâtés, leurs gribouillis, et leurs ratures et les déchirera ; mais il ne les mettra pas au panier. Il les conservera car ils seront utiles à d'autres élèves. C'est dans les cahiers du présent que se façonnent les chefs-d'œuvre de demain. La littérature, comme nous le disaient à l'instant les critiques, a une longue histoire, a connu bien des évolutions, et seuls une courte vue et un esprit étriqué attacheront plus d'importance que nécessaire à ces coups de vent, quand bien même ils malmènent les frêles esquifs sortis en mer. La tempête et les trombes d'eau n'atteignent que la surface ; dans les profondeurs règne un calme inchangé.

Quant aux critiques, qui ont pour mission de juger des livres du moment et dont la tâche est, il faut l'admettre, difficile, risquée et souvent désagréable, nous ne pouvons que les inviter à être généreux dans leurs encouragements, mais aussi économes de ces palmes et couronnes qui ont une fâcheuse tendance à se faner et à glisser, donnant après six mois, à ceux qui les arborent, un air vaguement ridicule. Nous les invitons à adopter une vision plus large, et moins personnelle de la littérature, et à considérer que les écrivains sont engagés dans un travail d'édification collectif dont les artisans ont des chances de rester anonymes. Nous les invitons à tourner le dos à cette société où le sucre est bon marché et le beurre ne manque pas, à renoncer un temps à discourir de cette question fascinante, qui est de savoir si Byron a épousé sa sœur – et, reculant de la table où nous sommes assis à bavarder, à dire quelque chose d'intéressant sur la littérature. Retenons-les un instant, alors qu'ils sont sur le point de partir, pour leur rappeler la figure de cette austère aristocrate, lady Hester Stanhope¹⁰, qui avait dans son écurie un cheval d'un blanc immaculé, en prévision de la venue du Messie et qui scrutait le sommet des montagnes, impatiente, mais confiante,

à l'affût des signes indiquant son arrivée, et invitons-les à suivre son exemple : scrutez l'horizon ; contemplez le passé en lien avec l'avenir ; et ainsi préparez la venue des chefs-d'œuvre à venir.

^{1*} Deux citations illustreront la violence de ces vents contraires. « *Told by an Idiot*¹¹ doit se lire comme on lirait *La Tempête* et *Les Voyages de Gulliver*, car, quand bien même le sens poétique de miss Macaulay ne confine pas au même sublime que l'auteur de *La Tempête*, et son sens ironique ne saurait se comparer à celui de l'auteur des *Voyages de Gulliver*, sa capacité à juger des hommes et sa sagesse rivalisent en noble dignité avec les leurs. » – *The Daily News*.

Le lendemain, nous pouvons lire cette fois : « Que dire, en résumé, si ce n'est que si Mr. Eliot avait jugé bon d'écrire *The Waste Land* dans un anglais compréhensible de tous, son œuvre aurait eu une chance d'être autre chose que ce gâchis de papier qu'il semble être à tous, à l'exception des anthropologues et des gens de lettres ». – *The Manchester Guardian*. [Note de l'auteure.]

OceanofPDF.com

MR. BENNETT ET MRS. BROWN ¹

Il est probable, voire heureux, que je sois la seule personne dans cette pièce à avoir commis l'imprudence d'écrire, de tenter d'écrire ou d'échouer à écrire un roman. Et lorsque je me suis demandé, suite à votre invitation à vous parler de la fiction moderne, quel malin génie avait bien pu me chuchoter à l'oreille et m'entraîner ainsi à ma perte, une petite silhouette s'est dressée devant moi – la silhouette d'un homme, d'une femme, qui me dit : « Je m'appelle Brown. Essayez de m'attraper. »

La plupart des romanciers font la même expérience. Quelqu'un répondant au nom de Brown, de Smith ou de Jones s'approche d'eux et leur dit de l'air le plus charmant et aguicheur qui soit « Allez ! Essayez de m'attraper. » Et c'est ainsi que, aiguillonnés par ces feux follets, ils bataillent volume après volume, consacrant leurs plus belles années à cette quête, sans y gagner grand-chose. Peu parviennent à attraper la silhouette fantomatique ; la plupart doivent se contenter d'un morceau de sa robe ou d'une mèche de cheveux.

Ma conviction que des hommes et des femmes écrivent des romans parce qu'ils sont incités à inventer un personnage qui s'est en fait imposé à eux, est corroborée par Mr. Arnold Bennett. Dans un article que je vais ici citer, il explique : « Un roman réussi trouve sa base dans la création de personnages et rien d'autre [...]. Le style compte ; l'intrigue compte ; l'originalité de la vision compte. Mais rien de tout ceci ne compte autant que de rendre les personnages convaincants. Si les personnages sont vrais, le roman a une chance ; s'ils ne le sont pas, l'oubli sera son seul destin ². »

Et il en arrive à la conclusion que nous n'avons aujourd'hui pas de jeunes romanciers qui comptent, car ils sont incapables de créer des personnages qui soient vrais, justes et convaincants.

Telles sont les questions qu'avec plus d'audace que de tact je souhaite soumettre au débat. Je souhaite comprendre ce que nous voulons dire lorsque, dans le domaine de la fiction, nous parlons de personnage ; et dire quelque chose de cette réalité que Mr. Bennett convoque ; et proposer quelques explications pour comprendre pourquoi nos jeunes romanciers échouent à créer des personnages, pour autant qu'ils y échouent, comme l'affirme Mr. Bennett. Ceci m'amènera, j'en ai conscience, à des généralisations très vagues. Car la question est des plus difficiles. Songez combien nous sommes ignorants de ce qu'est un personnage – songez combien nous sommes ignorants de ce qu'est l'art. Mais, pour clarifier les choses avant que d'aller plus loin, je voudrais suggérer que nous rangions les édouardiens et les géorgiens³ en deux camps ; je définirai Mr. Wells, Mr. Bennett et Mr. Galsworthy comme des édouardiens ; et je définirai Mr. Forster, Mr. Lawrence, Mr. Strachey, Mr. Joyce et Mr. Eliot comme des géorgiens. Et je vous demanderai de bien vouloir m'excuser si, avec une intolérable vanité, je m'exprime à la première personne. J'ai scrupule à attribuer à tout un chacun les opinions d'une personne imparfaitement informée et nul doute fourvoyée.

Je souhaiterais tout d'abord souligner, ce dont vous conviendrez avec moi, que chacun d'entre nous ici sait juger du caractère des hommes. Il est même impossible de survivre ne serait-ce qu'une année sans savoir juger du caractère humain et pratiquer cet art avec bonheur. Nos mariages, nos amitiés en dépendent ; nos entreprises en dépendent grandement ; chaque jour des questions se posent qui ne peuvent trouver de solution sans ce don. Et je souhaiterais avancer une seconde proposition, sans nul doute plus contestable que la première, selon laquelle en décembre 1910 ou aux environs de cette date le caractère humain s'est trouvé bouleversé⁴.

Je ne veux pas dire par là que quelqu'un serait sorti, comme l'on va dans le jardin, et aurait alors constaté qu'une rose était éclos, ou qu'une poule avait pondu un œuf. Le changement ne fut en rien aussi soudain ou précis. Mais un changement eut bien lieu ; et puisque l'on est contraint de le situer de manière arbitraire, plaçons-le autour de l'année 1910. Les romans de Samuel Butler, tout particulièrement *Ainsi va toute chair*⁵, en donnent des

signes avant-coureurs ; les pièces de Bernard Shaw s'en font aussi l'écho. Dans la vie, on peut de même percevoir ce changement, on me pardonnera cette illustration familière, dans le personnage de sa cuisinière. La cuisinière de l'ère victorienne vivait, tel un Léviathan, dans des profondeurs terribles, silencieuses, obscures, insondables ; la cuisinière de l'ère géorgienne est un être de lumière, qui affectionne le grand air ; elle entre et sort du salon, tantôt pour nous emprunter le *Daily Herald*, tantôt pour nous demander conseil à propos de son chapeau. Est-il besoin de meilleures preuves de la capacité de l'espèce humaine à évoluer ? Plongez-vous dans *Agamemnon*⁶ et voyez si presque toute votre sympathie ne va pas, peu à peu, à Clytemnestre. Ou considérez la vie conjugale des Carlyle, et voyez combien nous semble pitoyable et vaine la détestable tradition pesant sur la vie domestique, qui voulait qu'une femme de génie⁷ passât son temps à faire la chasse aux cafards, à récurer les casseroles, au lieu d'écrire des livres. Toutes les relations humaines ont évolué – celles des maîtres et des domestiques, des maris et des femmes, des parents et des enfants. Et lorsque les relations humaines changent, la religion, les comportements, la politique et la littérature s'en trouvent, par la même occasion, changés. Convenons ensemble que l'un de ces changements se fit vers l'année 1910.

J'ai déjà dit que nous devons être de fins lecteurs de la personnalité humaine si nous voulions survivre un an sans dommages. Mais c'est l'art de la jeunesse. À l'âge mûr et durant la vieillesse, nous pratiquons cet art à des fins pratiques ; les amitiés nouvelles, et autres explorations expérimentales dans l'art de l'analyse du caractère humain se font rares. Mais les romanciers ont ceci de différent qu'ils ne cessent jamais de s'intéresser à la personnalité humaine, quand bien même ils en auraient appris assez pour faire face à la vie de tous les jours. Ils vont plus loin ; ils sentent qu'il y a quelque chose de durablement intéressant, en tant que tel, dans le caractère humain. Par-delà le commerce quotidien, quelque chose, en l'être humain, leur semble de la plus haute importance, quand bien même cela n'affecterait en rien leur bonheur, leur bien-être ou leurs revenus. L'étude du caractère humain devient une activité fascinante ; en rendre compte une obsession. Et ceci m'est très difficile à expliquer : qu'entendent les romanciers lorsqu'ils parlent du caractère humain, quelle est cette puissante énergie qui les pousse encore et encore à l'exprimer par l'écriture ?

Aussi, si vous me le permettez, plutôt qu'une analyse abstraite, je vous

livrera une petite histoire qui, pour ridicule qu'elle soit, a le mérite d'être vraie et qui se passe dans un train entre Richmond et la gare de Waterloo⁸ ; ceci afin que vous réalisiez les différents visages que cette énergie peut prendre ; et les dangers effrayants qu'il y a à tenter de la mettre en mots.

Un soir, voilà quelques semaines de cela, j'étais en retard pour prendre mon train et je sautai dans le premier compartiment ouvert. En m'asseyant, j'eus l'étrange et désagréable impression que j'interrompais la conversation des deux passagers qui s'y trouvaient déjà. Non qu'ils aient été jeunes et joyeux. Loin de là. Ils étaient tous deux d'un âge certain, la femme pouvait avoir une soixantaine d'années, l'homme une bonne quarantaine. Ils étaient assis en face l'un de l'autre et l'homme, qui, penché en avant et le visage empourpré, avait dû être lancé dans une grande explication, se rassit au fond de la banquette et se tut. Je l'avais interrompu et il était agacé. En revanche, la vieille dame, que j'appellerai Mrs. Brown, parut plutôt soulagée. C'était une de ces vieilles dames à la mise très propre quoique désuète et dont l'allure impeccable – boutonnée, ceinturée, nouée, reprise et brossée – nous donne un sentiment de plus extrême pauvreté encore que les haillons les plus sales. Il y avait chez elle quelque chose de contraint – une impression de souffrance craintive et elle était, de plus, toute petite. Ses pieds, dans leurs petites bottines cirées, touchaient à peine le sol. Il me sembla qu'elle n'avait personne pour la secourir ; qu'elle ne pouvait compter que sur elle-même ; qu'ayant été abandonnée, ou laissée veuve, voilà plusieurs années, elle avait mené une existence faite d'inquiétudes et de soucis, devant peut-être élever un fils qui commençait probablement à filer un mauvais coton. Voici ce qui me traversa l'esprit quand je m'assis, me sentant, comme la plupart d'entre nous, quelque peu gênée de devoir partager un compartiment avec d'autres passagers, à moins, d'une façon ou d'une autre, de les avoir situés. Puis je regardai l'homme. Ce n'était, j'en eus la conviction, pas un parent de Mrs. Brown ; il était plus massif, plus rugueux, moins raffiné. Il devait être, me dis-je, dans les affaires, sans doute un respectable marchand de grain du nord de l'Angleterre, portait un complet de serge bleue, un couteau de poche, un mouchoir de soie et un robuste sac en cuir. Il avait toutefois, apparemment, une déplaisante affaire à régler avec Mrs. Brown ; une affaire confidentielle, sombre peut-être, et qu'ils n'avaient nulle intention de discuter en ma présence.

« Oui, les Croft ont joué de malchance avec leurs domestiques », dit (celui

que j'appellerai) Mr. Smith avec componction, revenant à un sujet évoqué précédemment, dans le but de ne rien laisser paraître.

« Ah, les pauvres », dit Mrs. Brown, non sans condescendance. « Ma grand-mère avait une bonne qui entra à son service à l'âge de quinze ans et y resta jusqu'à quatre-vingts ans » (ajouta-t-elle avec une sorte de fierté blessée et un peu agressive, sans doute pour nous impressionner).

« Ceci ne se voit guère de nos jours », concéda Mr. Smith sur un ton conciliant.

Puis ils se turent.

« Il est curieux qu'ils n'ouvrent pas un golf ici – J'aurais pensé que cela tenterait un de ces jeunes gens entreprenants », dit Mr. Smith, le silence le rendant apparemment nerveux.

Mrs. Brown ne prit pas même la peine de répondre.

« Quels changements il y a dans cette partie du pays ! » dit Mr. Smith en regardant par la fenêtre tout en me jetant un regard furtif.

Il était évident, à en juger par le silence de Mrs. Brown et l'affabilité contrainte de Mr. Smith, qu'il avait sur elle un pouvoir dont il usait de façon déplaisante. Peut-être cela avait-il à voir avec la décadence de son fils, ou quelque épisode de sa vie passée, ou sa fille. Peut-être se rendait-elle à Londres pour signer quelque document cédant des droits de propriété. De toute évidence, elle était contre son gré à la merci de Mr. Smith. Je me sentais envahie de compassion pour elle, quand sans préambule, elle demanda soudain,

« Savez-vous si un chêne meurt quand il a été attaqué par des chenilles pendant deux ans ? »

Elle s'était exprimée d'une voix précise, distinguée, pleine d'entrain et de curiosité.

Mr. Smith fut pris de court, mais soulagé de se voir offrir un sujet de conversation inoffensif. Il lui donna sans tarder toutes sortes d'informations sur les invasions d'insectes. Il l'informa qu'il avait un frère fermier dans le Kent. Il l'informa, à n'en plus finir, de ce que font tous les ans les cultivateurs de fruits du Kent. Mais alors qu'il parlait eut lieu une chose étrange. Mrs. Brown sortit un petit mouchoir blanc de son sac et se mit à s'essuyer les yeux. Elle pleurait. Mais elle continua de l'écouter avec retenue, et il continua de parler, un peu plus fort, quelque peu courroucé, comme s'il l'avait déjà vue pleurer ; comme si c'était là une désagréable

habitude. Cela finit par l'agacer. Il s'arrêta brutalement, regarda par la fenêtre, puis se pencha à nouveau vers elle comme lorsque j'étais arrivée, insistant avec la rudesse menaçante de celui qui refuse de supporter plus longtemps de tels enfantillages.

« Donc, à propos de l'affaire dont nous discutons. Nous sommes d'accord ? George sera bien là mardi ?

— Nous serons là comme convenu », dit Mrs. Brown, avec une grande dignité.

Mr. Smith ne répondit rien. Il se leva, boutonna son manteau, descendit son sac et sauta hors du train, avant même qu'il ne fût à l'arrêt, à Clapham Junction. Il avait obtenu ce qu'il voulait, mais il avait un peu honte de lui-même ; il était content de prendre congé de la vieille dame.

Je restai seule avec Mrs. Brown. Elle était assise dans le coin opposé, très soignée, toute petite, quelque peu étrange et intensément malheureuse. L'impression qui se dégageait d'elle était renversante. Elle envahissait tout l'espace, tel un courant d'air ou une odeur de brûlé. De quoi était-elle faite – cette si étrange et puissante impression ? Dans ces moments-là notre cerveau est assailli d'une myriade d'idées toutes plus bizarres et incongrues ; nous imaginons la personne en question, Mrs. Brown, dans toutes sortes de situations. Je la vis dans une maison de bord de mer, parmi de curieux bibelots : des oursins, des maquettes de bateaux sous verre. Les décorations de son époux trônaient sur la cheminée. Elle entra et sortait de la pièce, s'asseyant brièvement, grignotant dans des soucoupes, ou silencieusement absorbée dans de longs moments de contemplation. C'était tout du moins ce que semblaient suggérer les chenilles et les chênes. Et c'est dans cette vie retirée que fit irruption Mr. Smith. Je l'imaginai surgissant en une bourrasque, un jour de grand vent, faisant claquer les portes et heurtant tout sur son passage, son parapluie laissant une petite flaque dans le hall. Puis ils s'enfermèrent à l'abri des regards.

C'est alors que Mrs. Brown dut faire face à la terrible vérité. Elle prit une décision héroïque. Tôt, avant l'aube, elle partit à la gare, après avoir fait son sac. Elle refusa que Smith y touche. Elle était blessée dans son orgueil, arrachée à ses repères ; elle venait d'une famille distinguée qui avait des gens de maison – mais les détails pouvaient attendre. Il convenait avant tout de comprendre ce qu'elle était, de s'immerger dans l'atmosphère qui était la sienne. Je n'avais pas le temps d'expliquer pourquoi je trouvais tout ceci

tragique, héroïque, mais aussi quelque peu extravagant et fantastique, avant que le train ne parvienne à son terminus et qu'elle ne disparaisse, son sac à la main, dans l'immense gare inondée de lumière. Elle semblait si petite, si courageuse ; tout à la fois si fragile et si héroïque. Je ne l'ai jamais revue et je ne saurai jamais ce qu'il est advenu d'elle.

Cette histoire se conclut sans réelle morale. Mais je ne vous ai pas raconté cette anecdote pour manifester mes dons de conteuse ou le plaisir que j'ai à voyager de Richmond à Waterloo. Ce que je souhaite que vous perceviez ici est la chose suivante. Voici comment un personnage s'impose à quelqu'un. Voici comment Mrs. Brown amène comme par automatisme quelqu'un à écrire un roman à propos d'elle. J'ai la conviction qu'à l'origine de tous les romans, il y a une vieille dame assise en face de soi. En d'autres termes, j'ai la conviction que tous les romans ont pour objet le caractère humain et que c'est pour exprimer le caractère humain – et non prêcher une doctrine, entonner des hymnes, ou célébrer la gloire de l'Empire britannique, que la forme du roman, si gauche, si bavarde, et peu théâtrale, si riche, si malléable et vivante a été façonnée. Exprimer le caractère humain, ai-je dit ; mais vous objecterez très vite que ces mots peuvent revêtir les significations les plus diverses. Le caractère de la vieille Mrs. Brown, par exemple, aura sur vous un effet fort différent en fonction de la période et du pays qui vous ont vu naître. Il serait aisé d'écrire trois versions différentes de l'incident du train : anglaise, française et russe. L'écrivain anglais fera de la vieille dame un « personnage » ; il soulignera ses particularités et ses traits les plus saillants ; les boutons de son manteau et ses rides ; ses rubans et verrues. Sa personnalité dominera le livre. Un écrivain français se débarrassera de tout ceci ; il sacrifiera ce que Mrs. Brown a de plus individuel pour donner une vision plus générale de la nature humaine ; pour produire un tout plus abstrait, maîtrisé et harmonieux. Le Russe tranchera dans le vif ; mettra l'âme à nu – l'âme seule, errant dans Waterloo Road, et posant à la vie une question terrifiante qui résonnera à nos oreilles longtemps après que nous aurons refermé le livre. Mais, en plus de la période et du pays, nous devons aussi prendre en compte le tempérament de l'écrivain. Vous percevez une chose dans le caractère, j'en perçois une autre. Et quand il s'agit d'écriture, chacun fait des choix selon des principes qui lui sont propres. C'est ainsi que Mrs. Brown peut être traitée d'une infinité de manières, selon la période, le pays et le tempérament de l'écrivain.

Mais je dois, à ce stade, rappeler ce que nous dit Mr. Arnold Bennett. Il nous dit qu'il faut que les personnages soient vrais pour que le roman ait une chance de survivre. Il est, sinon, condamné à l'oubli. Mais, ne puis-je m'empêcher de me demander, qu'est-ce que la réalité ? Et qui juge de la réalité ? Un personnage peut être vrai aux yeux de Mr. Bennett et des plus artificiels à mes yeux. Il affirme par exemple, dans son article, que le docteur Watson de *Sherlock Holmes* lui semble vrai : alors que pour moi le docteur Watson est un sac rempli de paille, un épouvantail, un objet de ridicule. Il en est ainsi de tous les personnages – de tous les livres. Il est peu de choses sur lesquelles les gens s'accordent aussi difficilement que sur la réalité des personnages, en particulier dans les livres d'aujourd'hui. Mais pour peu que l'on prenne de la hauteur, Mr. Bennett me semble avoir raison. Prenez, par exemple, les romans qui vous semblent de grands romans – *Guerre et paix*, *La Foire aux Vanités*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, *Orgueil et préjugés*, *Le Maire de Casterbridge*, *Villette*⁹ – prenez ces livres et il vous vient immédiatement à l'esprit un personnage qui vous semble si vrai (je ne veux pas dire par là si fidèle à la vie) qu'il parvient à vous faire réfléchir, non seulement à ce qu'il est, mais à toutes sortes de choses, comme lui-même les perçoit – la religion, l'amour, la guerre, la paix, la famille, les bals des petits bourgs, les couchers de soleil, les clairs de lune, l'immortalité de l'âme. Rien, ou presque, me semble-t-il, de ce qui fait l'expérience humaine n'échappe à *Guerre et paix*. Et dans tous ces romans, c'est à travers un personnage que tous ces grands romanciers nous font voir ce que nous devons voir. Ils ne seraient, sinon, pas romanciers ; mais poètes, historiens ou pamphlétaires.

Mais considérons maintenant le reste du propos de Mr. Bennett – il n'est pas de grand romancier parmi les écrivains de l'ère géorgienne, car ils ne savent pas créer des personnages qui sont réels, vrais et convaincants. Je ne peux qu'être en désaccord sur ce point. Il y a des raisons, des excuses, des circonstances qui, selon moi, éclairent la situation d'un autre jour. C'est, tout du moins, mon impression, mais je sais que c'est là une question à propos de laquelle je peux être partielle, susceptible et comme myope. Je vais donc vous soumettre mes vues sur la question dans l'espoir qu'elles deviendront, grâce à vous, impartiales, rigoureuses et amples. Pourquoi, en résumé, est-il si difficile aux romanciers d'aujourd'hui de créer des personnages qui paraissent réels, non seulement à Mr. Bennett, mais à tout

un chacun ? Pourquoi, lorsqu'octobre s'en vient, les éditeurs ne parviennent-ils pas à nous offrir un chef-d'œuvre ?

L'une des raisons en est sans doute que les hommes et les femmes qui vinrent au roman autour de 1910 durent se confronter à cette grande difficulté – qui était qu'il n'y avait pas de romancier anglais vivant qui puisse leur montrer la voie. Mr. Conrad est d'origine polonaise ; ce qui en fait un auteur à part, et, quels que soient ses mérites, ne le rend pas d'un grand secours. Mr. Hardy n'a pas écrit de roman depuis 1895. En 1910, les romanciers les plus importants et les plus reconnus étaient, je suppose, Mr. Wells, Mr. Bennett et Mr. Galsworthy. Il me semble toutefois que se tourner vers ces auteurs pour qu'ils vous montrent comment écrire un roman – comment inventer des personnages vrais – revient à s'adresser à un bottier pour apprendre comment on fait une montre. Non pas que je n'admire ni n'apprécie leurs livres. Ils me semblent de grande valeur et éminemment utiles. Il est, à certaines saisons, plus important d'avoir des bottines que des montres. Mais trêve de métaphores, je suis convaincue qu'après l'ère victorienne, il était nécessaire, pour la vie, autant que pour la littérature, que l'on écrive les livres de Mr. Wells, Mr. Bennett et Mr. Galsworthy. Mais comme ces livres sont étranges ! Je me demande parfois si nous avons raison de dire que ce sont des livres. Car ils nous laissent un tel sentiment d'incomplétude et d'insatisfaction. Et pour les amener à leur point d'achèvement, nous nous sentons comme obligés de faire quelque chose de plus – devenir membre d'une association, ou de manière plus radicale encore, faire un chèque. Ceci étant fait, notre fébrilité est comme apaisée, et nous pouvons refermer le livre ; il est rangé sur l'étagère et peut ne jamais être rouvert. Mais il en est tout autrement de l'œuvre d'autres romanciers. *Tristram Shandy* ou *Orgueil et préjugés* sont parfaitement achevés ; ils se suffisent à eux-mêmes ; ils ne nous laissent pas d'autres désirs que de les relire pour mieux les comprendre encore. La différence est sans doute que Sterne et Jane Austen s'intéressaient aux choses en elles-mêmes ; aux personnages en eux-mêmes ; au livre en lui-même. Dès lors le livre concentrait tout ; rien ne lui échappait. Les édouardiens ne s'intéressaient pas aux personnages en eux-mêmes ; ou au livre en lui-même. Ils s'intéressaient à quelque chose d'extérieur. Leurs livres ne pouvaient de ce fait qu'être incomplets en tant que livres et nécessiter du lecteur qu'il prenne lui-même une part active et concrète à

leur achèvement.

Peut-être pouvons-nous clarifier tout ceci en imaginant, en toute liberté, que soient réunis dans ce compartiment, Mr. Wells, Mr. Galsworthy, Mr. Bennett, en route avec Mrs. Brown pour la gare de Waterloo. Mrs. Brown était, comme je l'ai dit déjà, habillée pauvrement et toute petite. Elle avait l'air épuisé et inquiet. Je doute qu'elle ait bénéficié de ce que l'on entend communément par « une éducation ». Se saisissant, plus prestement que je ne saurais dire, de cette preuve de l'état regrettable de nos écoles primaires, Mr. Wells ferait bientôt surgir devant nos yeux la vision d'un monde meilleur, plus ouvert, plus gai, plus heureux, plus audacieux et héroïque, dans lequel ces compartiments poussiéreux et ces vieilles dames fanées n'ont pas leur place ; où de fabuleuses péniches livrent des fruits tropicaux dans le matin de Camberwell¹⁰ ; un monde qui abonde en jardins d'enfants, en fontaines et en bibliothèques, en salles à manger, salons et mariages ; un monde aux citoyens généreux et purs, à la prestance magnifique, finalement comme Mr. Wells lui-même. Mais où personne ne ressemble du tout à Mrs. Brown. Car il n'y a pas de Mrs. Brown en Utopie. À vrai dire, je doute que Mr. Wells, absorbé qu'il est par l'image qu'il se fait d'elle, s'intéresse le moins du monde à ce qu'elle est vraiment. Et que verrait Mr. Galsworthy ? Comment douter que l'usine de Doulton¹¹ retiendrait son attention ? Dans cette usine, les ouvrières produisent chacune près de trois cents pots de faïence par jour. Et les mères de famille de Mile End Road¹² comptent sur leurs maigres salaires. Pendant que, dans le Surrey, leurs patrons fument leur gros cigare au son du rossignol. Dévoré par l'indignation, débordant d'informations factuelles, dénonçant la société, Mr. Galsworthy ne verrait dans Mrs. Brown qu'un pot brisé par la machine et finalement jeté dans un coin.

Seul parmi les édouardiens, Mr. Bennett garderait les yeux fixés sur le compartiment. Il en observerait même soigneusement les moindres détails. Il remarquerait les réclames ; les reproductions de Swanage et de Portsmouth¹³ ; le capitonnage de la banquette ; la broche que porte Mrs. Brown et qui lui a coûté trois guinées et trente pence à la vente de charité de Whitworth ; ses gants reprisés – le pouce gauche avait même dû être remplacé. Il expliquerait aussi en détail que c'était là le train direct en provenance de Windsor¹⁴, qui fait un arrêt à Richmond à la satisfaction des classes moyennes qui peuvent se permettre d'aller au théâtre, mais ne font

pas encore partie de ceux ayant les moyens de s'offrir une automobile, quoique, pour être exact, il est des occasions (il nous les préciserait) pour lesquelles ils en louent une (il nous préciserait auprès de quelle compagnie de location). C'est ainsi qu'il se rapprocherait peu à peu de Mrs. Brown, pour finir par préciser qu'elle a reçu l'usufruit d'une modeste demeure à Datchet, demeure en fait hypothéquée auprès de Mr. Bungay le notaire – mais pourquoi aurais-je la prétention de me substituer à Mr. Bennett ? N'est-il pas lui-même écrivain ? Ouvrons le premier livre de lui sur lequel nous tombons – *Hilda Lessways*¹⁵. Voyons comment il nous donne l'impression, comme doit le faire un romancier, que Hilda est réelle, vraie, et convaincante. Elle ferme la porte avec précaution, ce qui nous renseigne sur les relations tendues qu'elle a avec sa mère. L'une de ses lectures préférées est *Maud*¹⁶ ; elle est dotée d'une grande sensibilité. Tout est pour le mieux ; à sa manière tout à la fois détachée et décidée, Mr. Bennett s'applique, dans ces pages inaugurales, où chaque détail compte, à cerner quel type de jeune fille elle est.

Mais il s'attelle aussitôt à décrire, non pas Hilda Lessways, mais la vue de sa chambre, au prétexte qu'approche Mr. Skellorn, le collecteur de loyers.

Le district de Turnhill s'étendait derrière elle ; et tout le canton des Five Towns¹⁷, dont Turnhill occupait la partie nord, se déployait vers le sud. Au pied de la forêt de Chatterley le canal serpentait en vastes courbes jusqu'aux plaines originelles du Cheshire et la mer. Au bord du canal, face aux fenêtres de Hilda, se dressait une minoterie, qui faisait parfois presque autant de fumée que les fours et les cheminées qui cernaient la perspective. Descendant de la minoterie, un chemin pavé de briques, séparait une imposante rangée de maisons neuves de leurs jardins attenants, et menait à Lessways Street, devant la maison de Mrs. Lessways. C'est par ce chemin que Mr. Skellorn aurait dû arriver, puisqu'il habitait l'une des maisons du bout de l'allée¹⁸.

Une impression d'une ligne aurait été plus percutante que cette longue description ; mais admettons qu'elle relève du fastidieux labeur du romancier. Mais où est maintenant Hilda ? Hélas. Hilda est toujours là à regarder par la fenêtre. Toute passionnée et insatisfaite qu'elle fût, elle s'intéressait aux maisons. Elle comparait souvent Mr. Skellorn aux maisons qu'elle voyait de sa fenêtre. On doit donc bien leur réserver une description. C'est ce que Mr. Bennett ne manque pas de faire :

La rangée de maisons avait pour nom Freehold Villas¹⁹ : un nom qui témoignait d'une fierté certaine dans un canton où, pour l'essentiel, on ne trouvait que des tenanciers et où la terre ne pouvait changer de mains qu'au prix d'une taxe, et après qu'une cour présidée par un représentant du seigneur ait donné son aval. La plupart des maisons étaient la propriété de ceux qui y vivaient, qui, en monarques absolus de leur domaine, s'affairaient le soir dans leur jardin parmi les

chemises et les serviettes qui séchaient dans le vent. Freehold Villas incarnait le triomphe des lois de l'économie victorienne, l'apothéose de l'artisan travailleur et prudent. C'était l'image qu'un employé de caisse d'épargne se faisait du paradis. Et c'était bien là une réussite, quoique, dans son mépris irrationnel, Hilda se refusât à l'admettre.

Dieu soit loué, s'exclame-t-on ! Nous en venons enfin à Hilda. Mais pas si vite. Hilda pouvait bien être ceci ou cela ; mais Hilda ne se contentait pas de contempler les maisons, et d'y réfléchir ; Hilda vivait dans une maison. Et quelle sorte de maison Hilda habitait-elle ? C'est ce que Mr. Bennett ne manque pas de nous dire :

C'était l'une des deux maisons centrales d'une rangée de quatre maisons indépendantes bâtie par son grand-père Lessways, le fabricant de théières ; c'était la maison principale, de toute évidence l'habitation du propriétaire de cette rangée de maisons. L'une des maisons d'angle abritait une épicerie et avait vu la surface initiale de son jardin amputée de manière à ce que le jardin de maître soit un soupçon plus vaste que les autres. Ces quatre maisons n'étaient pas des maisonnettes, mais bien des maisons dont les loyers annuels allaient de vingt-six à trente-six livres ; bien au-delà des moyens des artisans, des modestes employés d'assurance et des collecteurs de loyers. C'étaient, qui plus est, de solides et généreuses bâtisses ; et leur architecture, quoique simplifiée, conservait un vague charme ancien. C'était de loin la plus belle rangée de maisons de ce quartier nouvellement surgi de terre. En passant de Freehold Villas à ce quartier, Mr. Skellorn pénétrait dans un univers plus distingué, plus ouvert, plus prospère. Soudain Hilda entendit la voix de sa mère...

Mais la voix de sa mère ne parvient pas à nos oreilles, pas plus que celle de Hilda ; ne nous parvient que la voix de Mr. Bennett qui nous parle de loyers, de pleine propriété, d'usufruit et de taxes. Mais à quoi joue-t-il ? Je crois le savoir – il tente de nous faire imaginer les choses à sa place ; il tente de nous faire croire, comme par hypnose, que puisqu'il a inventé une maison, elle doit bien être habitée. Mais en dépit de ses facultés d'observation, qui sont remarquables, en dépit de ses capacités d'empathie, qui sont immenses, Mr. Bennett n'a jamais accordé le moindre regard à Mrs. Brown, assise dans son coin. Elle est là, assise dans un coin du compartiment – ce compartiment qui ne nous mène pas tant de Richmond à la gare de Waterloo, que d'un âge de la littérature anglaise à celui qui vient, car Mrs. Brown est éternelle, Mrs. Brown incarne la nature humaine, Mrs. Brown ne change qu'en surface, ce sont les romanciers qui entrent et qui sortent – elle est là, assise – mais pas un écrivain édouardien ne lui a même jeté un coup d'œil. Ils ont scruté le monde par la fenêtre avec une attention aiguë et pleine d'empathie ; ils ont contemplé les usines, les Utopies, et même la décoration et les banquettes du compartiment ; mais ni elle, ni la vie, ni la nature humaine. Ainsi ils ont développé une technique

romanesque qui répond à leurs besoins ; ils se sont dotés d'outils et ont établi des conventions qui correspondent à leur ambition. Mais ces outils ne sont pas nos outils, et cette ambition n'est pas la nôtre. Selon nous, ces conventions sont un désastre et ces outils signifient la mort.

Vous auriez raison de regretter le flou de mes propos. Qu'est-ce qu'une convention, un outil, avez-vous raison de demander, et que signifie de dire que les conventions de Mr. Bennett, de Mr. Wells et de Mr. Galsworthy ne sont pas celles dont ont besoin les écrivains de la période géorgienne ? C'est là une question difficile ; on me permettra de faire une réponse succincte. Les conventions littéraires ne diffèrent guère de celles qui font le savoir-vivre. Dans la vie, comme dans la littérature, il est nécessaire de savoir comment combler le fossé entre une maîtresse de maison et un invité inconnu, et celui qui sépare un écrivain d'un lecteur inconnu. Vient à l'esprit de la maîtresse de maison de parler du temps, des générations de maîtresses de maison lui ayant enseigné que c'est là un sujet universel auquel nous accordons tous de l'intérêt. Elle commence par dire que décidément ce mois de mai est bien gris, puis ayant noué le contact avec son invité inconnu, en vient à des choses plus importantes. Il en est de même en littérature. L'écrivain doit entrer en contact avec son lecteur en lui donnant à voir quelque chose qui lui est familier, qui pourra donc stimuler son imagination et l'inciter à aller plus loin dans ce difficile commerce qu'est l'intimité. Et il est de la plus grande importance que l'on atteigne le point de rencontre sans trop d'effort, même dans la pénombre et les yeux fermés. On voit quel usage Mr. Bennett fait de cet espace commun dans le passage cité plus haut. Sa tâche était de nous faire croire en la réalité de Hilda Lessways. C'est ainsi qu'en digne édouardien il s'attache tout d'abord à décrire dans quelle maison vit Hilda et quelles maisons elle voit de sa fenêtre. Les biens immobiliers constituaient cet espace commun qui permettait aux édouardiens de passer plus aisément à une plus grande intimité. Toute artificielle qu'elle puisse nous paraître, cette convention fonctionnait à merveille, et des milliers de Hilda Lessways furent ainsi lancées dans le monde. Cette convention convenait parfaitement à cette période et cette génération-là.

Mais vous allez rapidement comprendre, si vous me permettez de mettre en pièces ma petite anecdote, combien durement je ressentais la perte des conventions et combien tout devient difficile quand les outils d'une

génération ne conviennent plus à la suivante. La scène m'avait profondément troublée. Mais comment vous la transcrire ? Tout au plus pouvais-je vous rapporter les propos échangés aussi précisément que possible, décrire en détail l'apparence vestimentaire des deux personnages, vous dire, en désespoir de cause, que mon esprit était envahi de toutes sortes d'images, de vous les déverser dans le plus complet désordre, et de décrire cette impression si prégnante, si forte, en la comparant à un courant d'air ou à une odeur de brûlé. Pour dire la vérité, j'eus aussi la tentation irrésistible de produire un roman en trois volumes²⁰, dépeignant le fils de la vieille dame, et ses aventures de l'autre côté de l'Atlantique, mais aussi sa fille qui tient une mercerie dans le quartier de Westminster, et même la vie passée de Smith et sa maison de Sheffield²¹, quoique de telles histoires me semblent la chose la plus ennuyeuse, insignifiante et artificielle qui soit.

Mais aurais-je fait ceci, je me serais épargné l'effort redoutable de dire réellement ce que je veux dire. Car pour saisir ce que je veux dire, j'aurais dû aller au fond des choses ; me prêter à toutes sortes d'expériences ; m'essayer à toutes sortes de phrases, en comparant chaque mot à ma vision, traquant la phrase juste, consciente aussi qu'il me fallait trouver un espace qui nous serait commun, une méthode qui ne serait pas trop étrange, invraisemblable ou incongrue pour que l'on puisse y adhérer. Je dois reconnaître que j'ai reculé devant la tâche. J'ai laissé ma Mrs. Brown me glisser entre les doigts. Je ne vous ai rien dit réellement sur elle. Mais c'est là, pour partie, la faute des grands écrivains édouardiens. Je leur ai demandé – ce sont après tout mes aînés et mes supérieurs : « Par quoi commencer pour décrire ce qu'est cette femme ? » Ils me répondirent : « Commencez en disant que son père tenait une échoppe à Harrogate²². Vérifiez le montant du loyer. Vérifiez ce que touchait une vendeuse en 1878. Trouvez de quoi est morte sa mère. Décrivez cette maladie qu'est le cancer. Décrivez la qualité du calicot. Décrivez – » Mais je m'écriai aussitôt : « Assez ! Assez ! » Et je dois vous avouer que je me débarrassai de ce vilain outil, si inefficace et déplacé en le jetant par la fenêtre ; je savais en effet que si je commençais à décrire ce qu'est le cancer, la qualité du calicot, ma Mrs. Brown, cette vision, à laquelle je m'accroche quoique je ne sache pas comment vous la transmettre, aurait été à tout jamais émoussée, ternie et évanouie.

C'est là ce que je veux dire quand je dis que les outils des édouardiens ne

sont pas les outils qu'il nous faut. Ils ont exercé une pression immense sur la matière des choses. Ils nous ont donné à voir des maisons en espérant que nous serions capables d'imaginer les êtres humains qui les habitent. Certes, ils ont rendu ces maisons bien plus agréables à habiter. Mais si, selon vous, les romans doivent avant tout traiter des gens et seulement en un second temps des maisons qu'ils habitent, ce n'est pas ainsi qu'il faut s'y prendre. Les écrivains de la période géorgienne durent donc tout d'abord se défaire de la méthode en usage. Ils se retrouvèrent ainsi seuls face à Mrs. Brown sans savoir comment la représenter au lecteur. Mais ils se trompent. Un écrivain n'est jamais seul. Le public est toujours là – si ce n'est assis à ses côtés, du moins dans le compartiment d'à côté. Mais le public est un bien étrange compagnon de voyage. En Angleterre, c'est un être docile et influençable, qui, dès que vous avez capté son attention, vous accordera sa confiance pendant plusieurs années. Si vous dites avec suffisamment de conviction au public : « Les femmes ont une longue queue et les hommes une bosse », il apprendra à voir les femmes avec une longue queue et les hommes avec une bosse et jugera révolutionnaire et indécent que vous disiez : « Quelle idée ! Ce sont les singes qui ont une queue et les chameaux une bosse. Les hommes et les femmes en revanche sont dotés d'un cerveau et d'un cœur ; ils sont doués de la capacité de penser et de sentir » – cela leur semblera une méchante plaisanterie bien indécente.

Mais revenons-en à notre propos. Le public britannique est assis là, immense et anonyme, aux côtés de notre écrivain, et soutient avec force que « les vieilles dames ont des maisons. Elles ont des pères. Elles ont des domestiques. Elles ont des bouilloires. C'est à cela que l'on reconnaît les vieilles dames. Mr. Wells, Mr. Bennett et Mr. Galsworthy nous l'ont appris de longue date. Quant à votre Mrs. Brown – comment pouvons-nous croire en elle ? Nous ne savons pas même si sa maison a pour nom Albert ou Balmoral²³ ; combien elle a payé ses gants ; ou si sa mère est morte d'un cancer ou de la tuberculose. Comment peut-elle être vivante ? Ce n'est décidément qu'une vision de votre imagination ».

Et les vieilles dames sont faites en principe de maisons en libre propriété et de biens en usufruit et non de visions imaginaires.

Les romanciers de l'ère géorgienne se retrouvèrent donc dans une situation compliquée. D'un côté Mrs. Brown insistait pour dire qu'elle était différente, fort différente de ce que se figuraient la plupart des gens, et

appelait les romanciers à son secours en leur offrant un bref aperçu de ce qu'elle avait à offrir ; de l'autre côté, le public britannique insistait pour voir d'abord la bouilloire. Ce faisant, le train avançait à toute vitesse vers la gare où nous devions tous descendre.

Tel était, selon moi, la difficile situation dans laquelle se trouvaient les écrivains géorgiens vers 1910. Nombre d'entre eux – je pense en particulier à Mr. Forster et à Mr. Lawrence – desservirent tout d'abord leurs œuvres en tentant de s'approprier ces outils, au lieu de s'en débarrasser. Ils tentèrent de trouver un compromis. Ils tentèrent de combiner leur intuition immédiate des spécificités de certains personnages avec la connaissance qu'avait Mr. Galsworthy des lois sur l'industrie²⁴ et celle qu'avait Mr. Bennett du district de Five Towns. Ils s'y essayèrent, mais ils avaient une perception trop aiguë, trop précise de Mrs. Brown et de son caractère pour s'obstiner plus longtemps. Il était urgent de faire quelque chose. Ils devaient, à tout prix, porter secours à Mrs. Brown, dire ce qu'elle était et ses liens avec le monde, avant que le train ne parvienne à destination et qu'elle ne disparaisse pour toujours. C'est alors que commença un violent travail de destruction. C'est ce qui explique que dans la poésie, le roman, la biographie, voire dans la presse et l'art de l'essai, se fait partout entendre le fracas de la rupture, de l'écroulement, de la destruction. C'est la tonalité dominante de la période géorgienne – une tonalité plutôt mélancolique si l'on songe aux jours heureux du passé, si l'on songe à Shakespeare, à Milton et Keats ou même à Jane Austen, Thackeray et Dickens, si l'on songe à quelles hauteurs le langage peut s'élever en toute liberté, alors que cet aigle est là, tout déplumé, à glatir piteusement dans sa cage.

Face à de telles évidences – les oreilles pleines de ces bruits et mon cerveau de ces visions chimériques – je ne saurais nier que Mr. Bennett a quelque raison de se plaindre que nos écrivains géorgiens sont impuissants à nous faire croire en nos personnages. Je suis contrainte de reconnaître qu'ils ne produisent pas trois immortels chefs-d'œuvre tous les automnes avec la même régularité que les victoriens. Mais loin d'être mélancolique, je suis optimiste. Cet état de faits est, me semble-t-il, inévitable lorsque les conventions, trop anciennes et vénérables ou trop récentes et candides, loin de permettre à l'écrivain et au lecteur de communiquer, se révèlent en fait un obstacle et une entrave. C'est moins le déclin qui nous menace que l'absence d'un code de bonnes manières qui pour les écrivains comme pour

les lecteurs servirait de préambule et faciliterait le commerce de l'amitié. Les conventions littéraires sont aujourd'hui si contraintes – vous passez toute votre visite à ne parler que du temps qu'il fait – que les plus faibles sont naturellement tentés de malmenier et les forts de détruire les fondements et les lois de la bonne société littéraire. Partout nous en voyons des preuves. On violente la grammaire ; on désintègre la syntaxe ; comme le ferait un petit garçon qui, en week-end chez sa tante et exaspéré par l'ennui solennel d'un dimanche qui n'en finit pas, se vautre dans les parterres de géraniums. Les écrivains plus adultes ne s'abandonnent pas bien sûr à de telles manifestations de mauvaise humeur. Leur sincérité est sans borne et leur hardiesse immense ; ils ignorent simplement s'ils doivent utiliser leur fourchette ou leurs doigts. Si, par exemple, vous lisez Mr. Joyce ou Mr. Eliot vous serez frappé par l'indécence de l'un et l'opacité de l'autre. L'indécence de Mr. Joyce dans *Ulysse* me semble être celle, délibérée et calculée, de celui qui ressent le besoin de briser la vitre pour respirer plus librement. Une fois la vitre brisée, il a des moments de splendeur. Mais quelle énergie gâchée ! Et après tout, l'indécence est bien fastidieuse lorsqu'elle n'est pas l'expression débordante d'une énergie primitive, mais qu'elle témoigne de la détermination altruiste de quelqu'un en mal d'air frais ! Il en est de même de l'obscurité de Mr. Eliot. Je suis convaincue qu'il est l'auteur de vers parmi les plus beaux de la poésie moderne. Mais quelle intolérance envers les usages anciens et les bonnes manières – le respect indulgent envers les faibles et les esprits frileux ! Tout en m'abandonnant à l'intense beauté de l'un de ses vers, avant de sauter, par un bond vertigineux, vers le suivant, tel un acrobate téméraire s'élançant de barre en barre, je me souviens avec regret des manières de jadis et envie l'indolence de mes ancêtres qui, au lieu de bondir follement dans les airs, rêvassaient tranquillement à l'ombre avec un livre. Il en est de même des ouvrages de Mr. Strachey, *Victoriens éminents* et *La Reine Victoria*, dans lesquels se font sentir l'effort et la tension d'une écriture qui va contre le grain et les lois de son temps. La chose est moins frappante, bien sûr, car non seulement il traite de faits, et l'on sait combien ceux-ci peuvent être têtus, mais il s'est fabriqué un code de bonnes manières qui lui permet de partager la table des familles les plus distinguées du pays et de dire nombre de choses qui, si elles n'avaient été aussi élégamment dissimulées et s'étaient révélées dans leur plus simple appareil, auraient été chassées par

les valets de pied. Et pourtant, si comparez *Victoriens éminents* et certains des essais de lord Macaulay, et bien que vous ayez l'intuition qu'il a toujours tort et que Mr. Strachey a toujours raison, vous aurez aussi la sensation qu'il y a une épaisseur, une ampleur, une richesse dans les essais de lord Macaulay qui démontrent qu'il s'adosse à son époque ; que toute son énergie est immédiatement mobilisée par son œuvre ; qu'il n'est pas distrait par la nécessité de dissimuler ou de travestir les faits. Mr. Strachey en revanche a dû nous dessiller les yeux avant de nous faire voir quoi que ce soit ; il lui a fallu inventer et façonner un langage plein de sophistication ; et cet effort, quoiqu'il soit dissimulé avec soin, prive son œuvre d'une partie de sa force, et en limite la portée.

Pour toutes ces raisons, nous devons admettre que l'époque qui est la nôtre soit toute de fragments et de ratages. Nous devons réaliser que lorsqu'une telle énergie est consacrée à découvrir comment s'approcher de la vérité, la vérité est condamnée à nous arriver sous une forme exsangue et chaotique. Ulysse, la reine Victoria ou Mr. Prufrock²⁵ – pour donner à Mrs. Brown quelques-uns des noms qu'elle a récemment rendus célèbres – sembleront un peu pâles et échevelés aux audacieux qui viennent leur porter secours. Ceux-ci font entendre leurs haches – un bruit qui, à mes oreilles, est plein d'entrain et d'énergie – à moins bien sûr que vous ne souhaitiez dormir, la Providence nous offrant une foule d'écrivains qui veulent seulement répondre à nos demandes.

J'ai tenté ici, non sans quelques longueurs, de répondre à quelques-unes des questions initialement posées. J'ai expliqué quelles difficultés assaillent, selon moi, les écrivains géorgiens quels qu'ils soient. J'ai tenté de leur trouver des excuses. Puis-je me permettre de conclure en vous rappelant quels sont vos devoirs et vos responsabilités dans l'écriture d'un livre, en tant que compagnons de voyage, partageant le même compartiment que Mrs. Brown ? Elle se manifeste à vous, qui restez silencieux, avec la même force qu'à nous, qui narrons son histoire. Dans votre vie de tous les jours, cette semaine, vous avez eu des expériences étonnamment plus intéressantes que celle que j'ai tenté de vous décrire. Vous avez surpris des bribes de conversations qui vous ont remplis d'étonnement. Vous vous êtes couchés le soir troublés par la complexité de vos sentiments. Des idées par milliers vous ont traversé l'esprit ; des émotions par milliers se sont bousculées puis évanouies dans le plus grand des désordres. Vous laissez

pourtant des écrivains vous livrer une version de tout ceci, une image de Mrs. Brown qui n'entretient pas la moindre ressemblance avec cette vision déconcertante. Naturellement modestes, vous semblez croire que les écrivains sont d'une autre constitution que vous ; qu'ils connaissent mieux Mrs. Brown que vous. On ne saurait imaginer malentendu plus grand. C'est cette distinction opposant lecteur et écrivain, votre modestie, ces grands airs professionnels que nous nous donnons qui dénaturent et émasculent les livres, ces fruits vigoureux de notre étroite et harmonieuse complicité. C'est de là que dérivent ces romans lisses et appliqués, ces ridicules biographies pontifiantes, ces essais insipides, ces poèmes chantant mélodieusement l'innocence de la rose et du mouton qui aujourd'hui passent de manière si convaincante pour de la littérature.

Votre mission est d'insister pour que les écrivains descendent de leur piédestal pour décrire notre Mrs. Brown avec vérité, si ce n'est avec élégance. Vous devez réaffirmer que c'est une vieille dame infiniment diverse, au potentiel prodigieux ; capable de surgir n'importe où ; de prendre n'importe quelle apparence ; de dire et de faire Dieu sait quoi. Ce qu'elle dit, ce qu'elle fait, ses yeux, son nez, sa voix et ses silences ne laissent pas de nous fasciner, puisqu'elle est, bien sûr, l'esprit qui nous anime, la vie même.

Mais vous ne devez pas, à l'heure d'aujourd'hui, vous attendre à ce qu'elle vous soit restituée pleine et entière. Il vous faudra encore accepter les intermittences, l'obscurité, le fragment et l'échec. Votre concours est requis pour une juste cause. Car je vais me prêter à une prédiction ultime et audacieuse entre toutes – nous nous tenons à l'orée de l'une des plus grandes ères de la littérature anglaise. Mais nous ne pourrons y entrer que si nous sommes résolus à ne jamais, jamais désertier Mrs. Brown.

DE L'IGNORANCE DU GREC ¹

Puisqu'il est vain et ridicule de prétendre connaître le grec, notre méconnaissance de cette langue faisant de nous de bien piètres élèves, étant donné que nous ignorons comment sonnaient les mots, où précisément nous devrions rire, comment jouaient les acteurs, puisque ce n'est pas seulement la race et la langue qui nous séparent de ce peuple étranger, mais une différence considérable de tradition. Il est dès lors d'autant plus curieux que nous souhaitions connaître le grec, que nous tentions de l'apprendre, que nous revenions toujours au grec et n'ayons de cesse de nous imaginer son sens, quand bien même nul ne saurait dire au moyen de quel stratagème étrange nous avons une chance d'y parvenir, ni si nous nous rapprochons le moins du monde du sens réel du grec.

Il est d'entrée évident que la littérature grecque est par essence la plus impersonnelle des littératures. Ces quelques centaines d'années qui séparent John Paston ² de Platon et Norwich d'Athènes, ouvrent un précipice que le flot de discours que l'Europe pourra produire ne saurait surmonter. Quand nous lisons Chaucer, nous sommes portés vers lui par le courant de nos ancêtres et de leurs vies, et à mesure que s'enrichissent les archives et les souvenirs, il n'est pas une silhouette qui ne soit nimbée de toutes sortes d'associations, qui n'ait sa « vie et lettres », ses bien-aimés et ses proches, sa maison, son caractère, ses changements de fortune heureux ou malheureux. Mais les Grecs restent à part, dans un lieu qui n'appartient qu'à eux. Ici encore, le sort a été clément. Il les a préservés de la vulgarité. Euripide fut dévoré par les chiens ; Eschyle fut tué par un rocher ; Sappho

se jeta du haut d'une falaise. Nous ne savons rien d'autre sur eux. Nous avons leurs vers et c'est là tout.

Mais ce n'est pas et ne saurait être l'entière vérité. Il suffit d'ouvrir n'importe quelle pièce de Sophocle et de lire : « Enfant d'Agamemnon, le chef qui commanda nos armées devant Troie³ », pour qu'aussitôt notre esprit façonne tout un univers. Il donne à Sophocle un arrière-plan, même des plus précaires ; il imagine un village, dans une région reculée du pays, non loin de la mer. Encore de nos jours, on trouve de tels villages dans les régions les plus sauvages de l'Angleterre et en y pénétrant, nous ne pouvons nous empêcher d'avoir le sentiment que c'est là, dans ce hameau coupé des voies de chemin de fer et de la ville, que se trouve tout ce qui fait une vie idéale. Voici le presbytère ; voici le manoir, la ferme et ses maisonnettes ; l'église où prier, le club où se réunir, le terrain de cricket. Ici la vie est organisée selon des principes simples. Hommes et femmes ont une tâche assignée ; chacun œuvre au bien-être ou au bonheur d'autrui. Les personnages de cette petite communauté se fondent dans le répertoire commun ; les humeurs des grandes dames ; la querelle qui oppose le forgeron et le laitier, les amours et les épousailles des garçons et des filles. Ici la vie suit le même sillon depuis des siècles ; des coutumes se sont forgées ; des légendes se sont attachées aux collines et aux arbres isolés et le village a son histoire, ses fêtes et ses disputes.

Mais le climat n'est pas le bon. Si nous tentons de penser à Sophocle dans ce contexte, il nous faut faire disparaître la fumée, l'humidité et les lourdes brumes humides. Il nous faut donner aux collines des contours plus précis. Il nous faut imaginer une beauté toute de pierre et de terre et non de bois et de verdure. La chaleur, le soleil et les mois radieux, magnifiquement lumineux, métamorphosent aussitôt la vie ; elle se déroule dehors, avec pour effet, comme le savent tous ceux qui vont en Italie, que les incidents du quotidien sont débattus dans la rue, et non dans le salon, et gagnent en intensité ; rendent les gens volubiles ; leur donnent cette vivacité d'esprit et de langage, pleine d'ironie et d'humour, si propre aux peuples du Sud et qui a si peu à voir avec la sourde réserve, les chuchotis, l'introspection mélancolique et contemplative de ceux qui sont accoutumés à vivre plus de la moitié de l'année enfermés.

La première qualité qui nous frappe dans la littérature grecque est là, dans cette ironie cinglante, propre aux manières de ceux qui vivent à l'extérieur.

Elle se manifeste dans les circonstances les plus nobles, comme les plus triviales. Dans cette même tragédie de Sophocle, reines et princesses sont là sur le pas de leur porte à discuter comme de simples villageoises, avec cette tendance naturelle, comme on peut s'y attendre, à se délecter des mots, à trancher, à vouloir sortir vainqueurs de ces joutes verbales. L'humour de ce peuple n'était pas bienveillant comme celui de nos postiers ou de nos chauffeurs de taxi. Les railleries lancées par les hommes au coin des rues ont quelque chose de spirituel, mais aussi de cruel. Il y a une cruauté dans la tragédie grecque qui est toute différente de la brutalité anglaise. Dans *Les Bacchantes*, Penthée, cet homme si respectable, n'est-il pas ridiculisé avant que d'être anéanti ? Ces reines et ces princesses se tiennent en fait dehors, avec les abeilles qui bourdonnent autour d'elles, les ombres changeantes, et le vent qui soulève leurs robes drapées. Elles s'adressent à un immense public déployé autour d'elles, par une de ces journées qui dans le Sud sont si cristallines, quand le soleil est chaud et l'air vibrant. L'aède devait par conséquent trouver non pas un thème qui fournirait des heures de lecture dans l'intimité, mais quelque chose de marquant, de familier et de concis, qui porterait immédiatement auprès d'un public de quelque dix-sept mille personnes, les yeux et les oreilles en alerte, mais les muscles du corps vite endoloris si rien ne venait fixer l'attention. Il lui fallait aussi de la musique et de la danse et c'est tout naturellement qu'il jetait son dévolu sur une de ces légendes, telle pour nous Tristan et Iseult, dont le canevas est connu de tous, qui offre une mine d'émotions familières, mais que chaque poète peut éclairer d'une lumière nouvelle.

Sophocle reprenait ainsi l'histoire d'Électre, mais pour aussitôt lui imposer sa propre marque. Que nous reste-t-il de tout ceci, par-delà nos errements et nos contre-sens ? Tout d'abord, que son génie était des plus intransigeants ; qu'il se fixait un dessin d'ensemble dont, s'il venait à échouer, l'échec se manifesterait par le chaos et la dislocation et non dans l'imprécision discrète d'un détail insignifiant ; et qui, s'il venait à réussir, viserait au cœur et graverait chaque empreinte dans le marbre. Son Électre se tient devant nous si entravée que c'est à peine si elle peut bouger. Mais chaque mouvement doit pleinement porter ou elle risque, privée qu'elle est du secours de la nuance suggestive et de la répétition, de n'être qu'une marionnette, étroitement liée. Les mots qui sont les siens, durant ses épreuves, sont en fait des plus dépouillés ; simples cris de désespoir, de joie,

de haine

*οἷ' γὰρ τάλαιν', ὄλωλα τῇδ' ἐν ἡμέρᾳ
παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν⁴.*

Mais ce sont ces cris qui confèrent son angle et ses contours à la pièce. Dans la littérature anglaise, c'est de cette manière, quoique l'intensité ne puisse se comparer, que Jane Austen façonne un roman. Un moment arrive – « C'est avec vous que je vais danser⁵ », dit Emma – qui se détache du reste, et qui, bien qu'il ne soit ni éloquent, ni violent, ni frappant par la beauté de sa langue, a derrière lui tout le poids du livre. Dans Jane Austen aussi, nous avons l'impression, quoique les liens soient moins serrés, que ses personnages sont entravés et limités à quelques mouvements précis. Elle aussi, dans sa prose si discrète et banale, avait fait sien cet art dans lequel le moindre écart est fatal.

Mais il n'est guère aisé de comprendre ce qui rend les cris angoissés d'Électre si tranchants, si bouleversants, si évocateurs. C'est entre autres le fait que nous la connaissons, que nous avons saisi, dans certains infléchissements et détours infimes du dialogue, quelque chose de ce qu'elle est, de son apparence, qu'en toute logique, elle néglige ; quelque chose qui en elle souffre, qui est poussé à son point de rupture sous l'effet de la révolte et de la provocation et qui pourtant, elle le sait (« Je comprends que mes façons ne répondent ni à mon âge ni à mon rang⁶ »), est émoussé et dégradé par l'horreur de sa situation, une jeune fille sans mari contrainte à être le témoin des vilenies de sa mère et de les dénoncer devant le monde entier, par des vociférations à la violence presque vulgaire. Mais nous savons aussi que Clytemnestre n'est pas que vilénie. “δαινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν”, dit-elle – « chose étrange que d'être mère⁷ ». Ce n'est pas une meurtrière brutale et maudite qu'Oreste est en train de tuer, et qu'Électre demande à son frère d'anéantir – « Va donc, encore un coup⁸ ». Non ; les hommes et les femmes qui se tenaient dans le soleil devant leur public sur la colline étaient vivants, complexes, ce n'étaient ni de simples silhouettes, ni des moulages de plâtre.

Toutefois, ce n'est pourtant pas simplement parce que nous comprenons leurs sentiments qu'ils nous impressionnent. Nous trouvons des émotions plus variées et plus complexes dans six pages de Proust que dans tout

Électre. Mais c'est quelque chose de différent qui nous impressionne dans *Électre* ou dans *Antigone*, quelque chose de plus marquant – l'essence de l'héroïsme et de la fidélité. Malgré la difficulté de la tâche, c'est ce qui nous ramène encore et toujours vers les Grecs ; c'est l'être humain intangible, éternel, originel que nous découvrons en eux. Seules de violentes émotions peuvent les inciter à l'action, mais lorsqu'ils sont mus par la mort, la trahison ou tout autre désastre radical, Antigone, Ajax et Électre se comportent comme nous nous comporterions si nous étions ainsi frappés ; comme tout le monde l'a toujours fait ; et c'est pourquoi nous les comprenons plus immédiatement et plus aisément que nous ne comprenons les personnages des *Contes de Canterbury*. Ils incarnent l'essence de l'espèce humaine, là où les personnages de Chaucer en offrent seulement des variantes.

On doit reconnaître, bien sûr, que les archétypes de la femme et de l'homme originel, ces rois héroïques, ces filles loyales, ces reines tragiques qui traversent les âges en plantant leurs pieds toujours au même endroit, en tordant leurs toges avec les mêmes gestes, par habitude plus que par nécessité, sont les compagnons les plus ennuyeux et décourageants qui soient. Les pièces d'Addison⁹, de Voltaire et de tant d'autres sont là pour le prouver. Mais apprenez à les connaître en grec. Même chez Sophocle, dont les érudits nous ont dévoilé la réserve et la maîtrise, ils sont francs, résolus, implacables. Un fragment brisé de leur discours donnerait couleur aux flots infinis du théâtre le plus respectable. Ici nous les découvrons avant que leurs émotions n'aient été émoussées et n'aient perdu tout relief. Ici nous écoutons le rossignol, dont le chant résonne à travers toute la littérature anglaise, chanter dans sa langue grecque originale. Pour la première fois la harpe d'Orphée attire hommes et bêtes. Leurs voix résonnent claires et cristallines ; les corps velus et ambrés nous apparaissent dans le soleil, au milieu des oliviers, et non posant avec grâce sur les bas-reliefs de granite du British Museum¹⁰. C'est alors, au cœur de cet univers si dense et si précis, qu'Électre ramène son voile sur son visage et nous interdit de jamais plus songer à elle et elle évoque ce même rossignol : « l'oiseau désespéré qui sert de messenger à Zeus. Et c'est toi que je proclame ma déesse, toi, la triste Niobé qui sous ta tombe de roc, hélas ! continues de pleurer¹¹. »

En taisant ainsi sa douleur, elle soulève en nous la troublante question de ce qu'est la poésie et nous nous demandons pourquoi, quand elle parle

ainsi, ses mots sont certains de devenir immortels. Car ce sont des mots de grec ; nous ne saurions dire comment ils sonnaient ; ils font fi des stratégies de stimulation convenues ; leur effet ne doit rien à une quelconque extravagance expressive et ils ne nous renseignent en rien sur celui qui les prononce ou sur leur auteur. Mais ils demeurent, comme quelque chose qui a été dit et doit subsister à jamais.

Et pourtant, dans une pièce de théâtre, une telle poésie, un tel glissement du particulier au général sont des plus risqués, les acteurs sont là, en personne, avec leur corps et leur visage qui attendent passivement qu'on se serve d'eux ! C'est pour cette raison que les dernières pièces de Shakespeare, dans lesquelles entre plus de poésie que d'action, doivent être lues plutôt que vues, et qu'on les saisit mieux si l'on oublie les corps plutôt qu'en les donnant à voir, avec tout ce que leurs mouvements laissent entendre. Les contraintes intolérables du théâtre pourraient être toutefois assouplies si l'on parvenait à trouver comment libérer ce qui est de l'ordre du général, du poétique, du commentaire et non de l'action, sans interrompre le mouvement d'ensemble. C'est ce que le chœur rend possible ; ces femmes et ces hommes chenus qui ne prennent pas de part active au drame, ces voix indifférenciées qui chantent comme des oiseaux dans le vent intermittent ; qui commentent et résument, permettent au poète de prendre lui-même la parole ou encore fournissent, au contraire, une vision opposée à la sienne. Dans la littérature d'imagination, lorsque les personnages parlent en leur nom propre et que l'auteur se tient en retrait, le besoin de cette voix se fait toujours sentir. Si Shakespeare (sauf à considérer que ses bouffons et ses déments jouent ce rôle) n'eut pas recours au chœur, les romanciers lui trouvent toujours un substitut – Thackeray parle en son nom propre, Fielding sort s'adresser au monde avant le lever du rideau. Le chœur est donc de la plus haute importance pour comprendre le sens de la pièce. Nous devons aisément pénétrer ces états d'extase, ces paroles étranges et apparemment insensées, juger si elles sont pertinentes ou non, et leur assigner une fonction dans l'ensemble de la pièce.

Nous devons « aisément pénétrer » ; mais c'est bien sûr précisément ce qu'il nous est impossible de faire. Parce qu'elles sont obscures, les paroles du chœur doivent être explicitées et leur équilibre rompu. Il est toutefois aisé de deviner que Sophocle s'en sert non pour exprimer ce qui échappe à l'action de la pièce, mais pour célébrer certaines vertus, ou les beautés de

certaines lieux qu'évoque le drame. Il décide de ce qu'il souhaite mettre en avant et célèbre Colone¹² la blanche et son rossignol, ou l'amour que nul combat ne saurait trancher. Si beaux, si élevés et sereins, ses chœurs naissent naturellement des situations qu'il invente et influencent moins le point de vue que l'atmosphère. Chez Euripide, en revanche, les situations dramatiques ne sont pas fermées sur elles-mêmes ; elles créent un sentiment évocateur, d'inquiétude et d'incertitude ; mais quand nous nous tournons vers le chœur pour trouver une explication, nous ne sommes que rarement éclairés et restons décontenancés. Dans *Les Bacchantes*, nous sommes immédiatement plongés dans un univers de psychologie et de doute ; un univers dans lequel l'esprit déforme et transforme les faits et fait apparaître la vie sous des dehors imprévus et déconcertants. Qui est Bacchus et qui sont ces dieux, et quel devoir les humains ont-ils envers eux et quelle licence est accordée à leur esprit délié ? À ces questions, le chœur ne répond rien, ou fait des réponses ironiques, ou obscures comme si la forme dramatique contrainte avait incité Euripide à la rudoyer, afin de libérer son esprit. Je n'ai guère de temps et tant à dire, que sauf à me permettre d'associer deux arguments apparemment déconnectés, m'en remettant à vous pour les appareiller, vous devrez vous contenter du squelette de la pièce que j'aurais pu vous offrir. Tel est le principe. Euripide souffre dès lors moins que Sophocle et qu'Eschyle d'être lu dans l'intimité et non vu sur une colline ensoleillée. Il peut être représenté en pensées ; il peut nous éclairer sur les questions de notre temps ; plus que les autres il verra sa gloire varier selon les âges.

Donc, si chez Sophocle la pièce est tout entière ramassée dans ses personnages, et si chez Euripide elle doit être reconstituée à partir d'éclairs poétiques et d'extravagants questionnements laissés sans réponse, Eschyle, pour sa part, donne un poids extraordinaire à ses courtes pièces (*Agamemnon* compte 1 663 vers ; *Le Roi Lear* en compte 2 600) en étirant ses phrases, en les abandonnant aux ondes de la métaphore, en les faisant se dresser et arpenter la scène aveugles et majestueuses. Il est, pour le saisir, moins important de comprendre le grec que de comprendre la poésie. Il est nécessaire de faire ce saut dans le vide que Shakespeare nous impose aussi. Car les mots, quand ils sont confrontés à une telle déflagration de sens, ne peuvent que céder, s'éparpiller, et ce n'est qu'en se constituant en petites troupes qu'ils peuvent être porteurs de ce sens qu'ils sont trop affaiblis pour

exprimer seuls. Nous parvenons à les associer, par quelque folle envolée de l'imagination, et nous comprenons immédiatement et instinctivement ce qu'ils signifient, mais ne saurions distiller leur sens en d'autres mots. Il y a ici une ambiguïté qui est le signe de la poésie la plus élevée ; nous ne saurions dire avec précision ce qu'elle signifie. Prenons ce passage d'*Agamemnon* – ὁμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαῖς ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα¹³.

Le sens échappe au langage. C'est ce sens que, dans des moments d'exaltation confondante et de tension, notre esprit perçoit sans avoir besoin de mots ; c'est vers ce sens que Dostoïevski (en dépit de l'entrave que constituait pour lui la prose et pour nous la traduction) nous conduit par une exacerbation stupéfiante des émotions, et qu'il désigne sans pouvoir le préciser ; c'est ce sens que Shakespeare parvient à prendre au piège.

Eschyle ne nous donne pas, comme Sophocle, les mots tels que les gens auraient pu les prononcer, mais il les met en forme de telle façon qu'ils acquièrent une mystérieuse force universelle, une puissance symbolique ; il ne produit pas non plus les étranges combinaisons d'Euripide pour ainsi agrandir l'espace restreint qui est le sien, comme on agrandit une pièce exigüe en disposant des miroirs aux angles. Par son emploi audacieux et soutenu de la métaphore, il parvient à démultiplier et à restituer, non pas la chose elle-même, mais les réverbérations et les reflets que la chose a laissés dans son esprit ; se tenant assez près de l'original pour en rendre compte, assez éloigné pour l'exhausser, l'embellir, le magnifier.

Car aucun de ces dramaturges n'avaient la liberté qui est celle du romancier, et, dans une certaine mesure, de tous les auteurs de livres imprimés, de façonner le sens par une infinité de petites touches que l'on ne peut déceler qu'en lisant lentement, avec attention, et parfois en se livrant à deux ou trois relectures. Chaque phrase devait exploser aux oreilles des spectateurs, quand bien même les mots pouvaient ensuite se décanter lentement dans toute leur beauté, et que leur sens final pouvait rester énigmatique. Si splendide et riche qu'elle fût, aucune métaphore n'aurait pu sauver *Agamemnon* si une image ou une allusion, même la plus subtile et exquise, s'était interposée entre nous et le cri nu :

ὅτοτοῖ ποποῖ δᾶ. ὦ 'πολον¹⁴.

Ils se devaient d'être à tout prix spectaculaires.

Mais l'hiver envahissait aussi ces villages, la nuit et le froid extrême descendaient sur ces collines. Il devait bien exister un lieu, à l'intérieur, où l'on pouvait se retirer, tant au plus profond de l'hiver que durant les chaleurs estivales, où l'on pouvait rester assis à boire, où l'on pouvait s'allonger à son aise, où l'on pouvait discuter. C'est bien sûr Platon qui nous dévoile quelle était la vie dans la maison et qui décrit comment, à l'occasion d'une rencontre entre amis, et après qu'ils avaient mangé simplement et bu un peu de vin, un bel adolescent osait une question, ou exprimait une opinion et comment Socrate s'en saisissait, la débarrassait aussitôt de ses incohérences et de ses inexactitudes et amenait peu à peu toute l'assemblée à contempler la vérité avec lui. C'est un processus épuisant ; de se concentrer sur le sens exact des mots ; d'évaluer ce qu'implique chaque concession ; de suivre avec attention et esprit critique, l'érosion puis la transformation d'une opinion à mesure qu'elle se densifie et se mue en vérité. Le plaisir est-il le bien ? Peut-on enseigner la vertu ? La vertu est-elle la connaissance ? Les esprits las ou moins aguerris risquent de lâcher prise devant ce questionnement infini ; mais même le plus démuné de ces esprits ne pourra s'empêcher de chérir plus encore la connaissance, quand bien même c'est là tout ce que Platon lui apprendra. Car, à mesure que la démonstration progresse, que Protagoras fait des concessions et que Socrate fourbit ses arguments, ce qui compte est moins le but que la manière dont nous y arrivons. Personne ne peut manquer de percevoir tout ceci – la rigueur indomptable, le courage, l'amour de la vérité qui poussent Socrate, et nous à sa suite, vers le sommet où, si nous nous arrêtons un temps, nous éprouverons la plus parfaite des félicités.

Et pourtant une telle expression ne semble pas appropriée pour décrire l'état d'esprit d'un élève qui a découvert la vérité, à l'issue d'une démonstration complexe. Mais la vérité est diverse ; la vérité nous vient sous des apparences variées ; nous ne la percevons pas par notre seul intellect. Une nuit d'hiver ; les tables sont dressées dans la demeure d'Agathon ; une jeune fille joue de la flûte ; Socrate s'est lavé et a chaussé des sandales ; il s'est arrêté dans le vestibule ; il refuse d'aller plus loin quand ils le viennent chercher. Puis il se décide enfin ; il plaisante avec Alcibiade ; Alcibiade prend un bandeau et en ceint « la tête de cet homme merveilleux¹⁵ ». Il loue Socrate. « Sachez-le : on peut être beau, cela ne l'intéresse en rien, il fait fi de cela à un degré totalement inimaginable ;

on peut être riche, on peut posséder tel autre avantage envié de la multitude, tous ces biens, à son jugement, ne sont d'aucun prix et nous, nous ne lui sommes de rien ! Oui, c'est à vous que je m'adresse ! Or à faire ainsi, dans ses relations avec autrui, le naïf et le plaisantin, il passe sa vie entière. Mais, quand il est sérieux et que le Silène a été ouvert, y a-t-il ici quelqu'un qui y ait vu les figurines de Divinités qui sont à l'intérieur ? je l'ignore, mais à moi, déjà, il m'est arrivé de les voir, et je les ai trouvées à tel point divines et toutes d'or, à tel point superbes et merveilleuses, que je n'avais plus, en bref, qu'à faire tout ce que m'ordonnait Socrate¹⁶ ! » La démonstration de Platon est baignée de cette atmosphère – les rires et le mouvement ; les convives qui se lèvent et s'en vont ; le temps qui passe ; les agacements ; les plaisanteries ; l'aube qui point. La vérité semble bien diverse ; nous devons mettre toute notre énergie à la rechercher. Devons-nous proscrire les distractions, l'affection, les frivolités de l'amitié au motif que nous aimons la vérité ? Trouverons-nous la vérité plus rapidement parce que nous aurons fermé nos oreilles à la musique, aurons décliné de boire du vin et aurons dormi au lieu de passer les longues nuits d'hiver à discuter ? Ce n'est pas vers l'austère ascète, qui se mortifie dans la solitude que nous devons nous tourner, mais vers la nature gorgée de soleil, vers celui qui sait tirer le meilleur de l'art de la vie, de sorte que rien ne se trouve bridé, mais que certaines choses semblent à jamais plus précieuses que d'autres.

Dans ces dialogues, nous sommes donc amenés à chercher la vérité de tout notre être. Car Platon avait, bien sûr, le génie du théâtre. C'est par ce don, par cet art qui parvient à transcrire en une ou deux phrases la situation et l'atmosphère, à s'insinuer avec une dextérité consommée dans les méandres de l'argumentation, sans pour autant perdre son élégante vivacité, puis à se rassembler en une simple affirmation, puis encore, prenant de la hauteur, à s'amplifier et à s'élever dans les airs, là où ne parvient en général que la poésie dans sa forme la plus achevée – c'est cet art qui nous affecte de mille façons et qui provoque dans notre esprit une exultation que seule la totale mobilisation des énergies au service d'un tout peut nous permettre d'atteindre.

Mais soyons précis. Socrate n'a que faire de « la seule beauté », par quoi il entendait peut-être la beauté de nature décorative. Un peuple qui se fiait à son oreille, autant que le faisait les Athéniens, habitués à entendre des pièces en plein air ou à écouter des discussions sur le marché, était moins

enclin que nous ne le sommes à détacher certains mots pour les apprécier hors de leur contexte. Il n'existait pas pour eux de morceaux choisis de Hardy, de morceaux choisis de Meredith, de citations de George Eliot. Les écrivains devaient accorder plus d'attention à l'ensemble qu'au détail. Naturellement, vivant à l'extérieur, ils ne fixaient pas leur attention sur une bouche ou un regard, mais sur l'élégance du corps et son harmonie d'ensemble. C'est pourquoi nos citations et extraits nuisent plus aux auteurs grecs qu'aux auteurs anglais. Il y a, dans leur littérature, un dépouillement et une rudesse hostiles à la sensibilité habituée à la complexité policée de la littérature imprimée. Nous devons exercer toute notre imagination pour saisir une totalité privée de la joliesse du détail et de l'expressivité de la rhétorique. Accoutumés à regarder les choses de loin, frontalement et non de près et comme par un biais, ils ne risquaient rien à entrer de plain-pied dans des émotions qui aveuglent et déconcertent notre époque. Après cette immense catastrophe que fut la Grande Guerre nos émotions durent tout d'abord être fragmentées et mises à distance, avant que nous ne puissions les ressentir sous une forme poétique ou romanesque. Les seuls poètes qui s'exprimèrent avec pertinence adoptèrent comme Wilfred Owen et Siegfried Sassoon, une manière indirecte et satirique. Il leur était impossible d'être directs sans être maladroits ; ou de parler simplement de leurs émotions sans devenir sentimentaux. Les Grecs en revanche pouvaient dire, comme pour la première fois : « Même morts, ils vivent encore¹⁷. » Ils pouvaient dire : « Si mourir avec noblesse est l'expression ultime de l'excellence, c'est à nous, entre tous les hommes, que le Destin en a fait le présent ; car dans notre célérité à couronner la Grèce des lauriers de la liberté, nous gisons investis d'une gloire qui ne saurait flétrir¹⁸. » Ils pouvaient avancer, les yeux ouverts ; et les émotions, approchées ainsi sans crainte, se laissaient observer sans broncher.

Mais une fois encore (la question est insistante) : Lisons-nous le grec comme il était écrit, quand nous disons ceci ? Quand nous lisons ces quelques mots gravés sur une pierre tombale, quelque strophe dans les paroles d'un chœur, la fin ou le début d'un dialogue de Platon, un fragment de Sappho, quand notre esprit s'échine sur une métaphore d'*Agamemnon* au lieu de prestement cueillir les fleurs sur la branche, comme nous le faisons quand nous lisons *Lear* – ne lisons-nous pas à mauvais escient ? La clarté de notre vision ne se perd-elle pas dans de brumeuses associations ? Ne

lisons-nous pas dans la poésie grecque ce qui nous fait défaut et non ce qui s'y trouve ? La Grèce n'est-elle pas tout entière ramassée dans chacune des lignes de sa littérature ? Ils nous offrent une vision de la terre inviolée, de la mer transparente, de la maturité de l'humanité éprouvée mais intègre encore. Chaque mot est empreint d'une énergie jaillissant des oliviers, des temples et des corps des jeunes gens. Il suffit que Sophocle évoque le rossignol pour que son chant se fasse entendre ; il suffit qu'on dise du bosquet d'arbres qu'il est , ἄβατον¹⁹ », pour que nous nous figurions les branches noueuses et les violettes pourpres. Nous sommes incités à nous enfoncer toujours plus avant dans ce qui n'est peut-être qu'une image de la réalité et non la réalité elle-même, telle la vision d'un jour d'été au cœur de l'hiver du Nord. La source incomparable de fascination et de malentendu reste le langage. Nous ne pouvons espérer saisir le mouvement d'une phrase en grec comme nous le faisons en anglais. Nous ne pouvons l'entendre, tantôt dissonante, tantôt harmonieuse, faisant rebondir les sonorités sur la page, d'une ligne à l'autre. Nous ne pouvons être certains de repérer chacun des infimes signaux qui font qu'une expression est suggestive, changeante, vivante. Et pourtant, c'est au langage que nous sommes asservis ; à ce désir qui toujours nous ramène vers les Grecs. Tout est d'abord dans cette manière si ramassée de dire les choses. Shelley a besoin de vingt et un mots en anglais pour traduire treize mots de grec –

πᾶς γοῦν ποιητῆς γίγνεται, κἄν ἄμουσος ἢ τὸ πρίν, οὐ ἄν Ἔρως ἄψηται (« car n'importe quel homme touché par l'amour se fait bientôt poète, tout ignorant qu'il ait pu être jadis²⁰ »).

Toute trace d'embonpoint a été éliminée, laissant la chair ferme. C'est pourquoi, tout sobre et dépouillé qu'il puisse être, aucun autre langage n'est si délié, si dansant, frémissant, vivant, mais aussi si maîtrisé. Et puis il y a les mots eux-mêmes qui, bien souvent, en sont venus à exprimer nos propres émotions. θάλασσα, θάνατος, ἄνθος, ἄστηρ, σελήνη²¹ – pour prendre les premiers qui nous viennent à l'esprit ; si transparents, si durs, si intenses, que s'il s'agit de parler avec simplicité et pertinence, sans adoucir les contours ou masquer les profondeurs, le grec semble l'unique moyen d'expression qui vaille. Il est dès lors vain de lire le grec en traduction. Les traducteurs ne peuvent tout au plus nous offrir que des approximations ; leur langage est forcément plein d'échos et d'associations. Le professeur

Mackail²² utilise le mot « pâle » et c'est aussitôt le monde de Burne-Jones²³ et de Morris qui surgit. Les plus subtiles nuances, l'envolée et l'accent des mots ne peuvent être restitués, même par le plus habile des érudits –

« toi, la triste Niobé qui sous ta tombe de roc, hélas ! continues de pleurer²⁴ » n'est pas

ἄτ' ἐν τάφῳ
αἰεὶ δακρύεις.

De plus, à la somme des doutes et des difficultés s'ajoute cet épineux problème – Où sommes-nous censés rire quand nous lisons du grec ? Il y a, dans *L'Odyssée*, un passage durant lequel nous ne pouvons nous empêcher de rire, mais si Homère nous observait nous préférierions sans doute réprimer notre hilarité. Pour rire de manière spontanée, il est presque impératif (quoiqu'Aristophane puisse constituer une exception) de rire en anglais. Après tout, l'humour est étroitement lié au sens du corps. Quand l'humour de Wycherley suscite en nous le rire, c'est le corps de notre ancêtre commun, ce grand gaillard de la campagne croisé sur la place du village, qui rit en nous. Les Français, les Italiens, les Américains, qui sont physiquement issus d'une souche toute différente, hésitent, comme nous le faisons quand nous lisons Homère, et s'assurent qu'ils rient au bon endroit et cette hésitation est rédhibitoire. C'est pourquoi l'humour est la première qualité qui disparaît dans une langue étrangère, et quand, après un long silence, nous passons de la littérature grecque à la littérature anglaise, c'est un grand éclat de rire qui semble annoncer notre ère de gloire.

Là sont les difficultés, là est la cause de tant de malentendus et de cette passion faite de sentimentalisme déplacé et de snobisme servile. Et pourtant, même pour les moins érudits quelques certitudes subsistent. La littérature grecque est la littérature impersonnelle par excellence ; c'est aussi la littérature des chefs-d'œuvre. Elle n'a pas d'école ; pas de précurseurs ; pas d'héritiers. Il ne s'est pas agi d'un processus graduel, confusément à l'œuvre dans un ensemble d'auteurs, et que l'un d'entre eux aurait porté à son point d'achèvement. Une fois encore, on trouve dans toute la littérature grecque cette vigueur qui imprègne tout « âge », qu'il s'agisse de l'âge d'Eschyle, de Racine, ou de Shakespeare. Une génération au moins est, à chacun de ces « âges », poussée à devenir des écrivains

accomplis ; à atteindre cette inconscience qui signifie que la conscience est stimulée au plus haut point ; à aller au-delà des triomphes faciles et des expérimentations timides. C'est ainsi que nous avons Sappho et ses constellations d'adjectifs ; Platon qui ose mâliner sa prose d'envolées poétiques ; Thucydide, si retenu, si condensé ; Sophocle qui glisse tel un banc de truites sans bruit, en douceur, comme suspendu, et qui s'enfuit dans un éclair d'écailles ; tandis que nous avons avec *L'Odyssée* le récit dans sa perfection, le récit à la fois le plus clair et le plus romanesque du destin d'hommes et de femmes.

L'Odyssée n'est qu'un récit d'aventure, l'histoire qui vient naturellement à une race de marins. C'est dans cet esprit que nous le commençons peut-être, lisant rapidement comme des enfants cherchant à se distraire et anxieux de connaître la suite de l'histoire. Mais il n'est rien ici d'immature ; il n'y a là que des adultes, habiles, complexes et passionnés. Et le monde n'est en rien étroit, puisque la mer qui sépare les îles doit être traversée sur de frêles esquifs, bâtis de main d'homme et se mesure au vol des mouettes. Certes les îles ne sont guère peuplées et leurs habitants, quoique tout soit produit à la main, ne ploient pas sous la tâche. Ils ont eu tout loisir de développer une société pleine d'une digne bienséance, fondée sur d'ancestrales coutumes qui régulent les relations humaines, les rendent tout à la fois naturelles et pleines de réserve. Pénélope traverse la pièce ; Télémaque va se coucher ; Nausicaa lave ses vêtements ; et leurs actions semblent pleines de beauté parce qu'ils ignorent qu'elles sont belles, que leurs biens sont les leurs depuis toujours, qu'ils n'ont pas plus conscience d'eux-mêmes que s'ils étaient des enfants et que pourtant, à des milliers d'années de nous, sur leurs petites îles, ils savent déjà tout ce qui se doit savoir. Le bruit de la mer dans leurs oreilles, entourés de vignes, de prairies et de ruisseaux, ils sont plus conscients encore que nous de la brutalité du destin. Ils ne cherchent pas à atténuer la tristesse qui se niche au plus profond de la vie. Conscients qu'ils évoluent dans l'ombre, et pourtant sensibles à chaque vibration et reflet de l'existence, ils survivent, et c'est vers les Grecs que nous nous tournons quand nous sommes las des incertitudes, de la confusion et des consolations si chrétiennes de notre propre temps.

L'ART DE LA BIOGRAPHIE ¹

L'art de la biographie, disons-nous – pour aussitôt demander : La biographie est-elle un art ? La question est sans doute stupide, et plus encore inutilement sévère, si l'on pense à l'immense plaisir qu'ont pu nous donner les biographes. Mais la question revient si souvent qu'elle doit bien cacher quelque chose. Elle réapparaît, et envahit la page de son ombre, chaque fois que nous ouvrons une nouvelle biographie ; et il y a bien, semble-t-il quelque chose de funeste dans cette ombre, car, de toutes les vies qui sont écrites, bien peu survivent !

La raison d'un taux de mortalité si élevé, nous diront les biographes, est que la biographie est, comparée aux arts de la poésie et de la fiction, un art dans sa prime jeunesse. Cet intérêt porté aux autres et à nous-mêmes est un développement récent de l'esprit humain. Ce n'est, en Angleterre, qu'à partir du XVIII^e siècle que l'on a donné libre cours à cette curiosité en écrivant la vie de personnes privées. Et ce n'est qu'au XIX^e siècle que la biographie est devenue adulte et incroyablement prolifique. S'il est vrai que les grands biographes ne sont qu'au nombre de trois – Johnson, Boswell et Lockhart – la raison en est, nous diront les biographes, qu'ils ont manqué de temps ; et l'argument selon lequel l'art de la biographie n'a guère eu encore le temps de s'affirmer et de prendre son essor, est indubitablement confirmé par les textes. Bien qu'il soit tentant d'en comprendre la raison – de comprendre pourquoi le moi qui écrit un livre de prose n'est apparu que bien des siècles après le moi qui écrit de la poésie, pourquoi Chaucer est venu avant Henry James – il est préférable de ne pas soulever une question

si insoluble et d'en venir au second argument qui explique que la biographie ne compte pas encore de chefs-d'œuvre. Cet argument veut que ce soit le plus contraint de tous les arts. Les biographes font ici assaut de preuves. Prenons la préface dans laquelle Smith, qui est l'auteur d'une vie de Jones, saisit l'occasion de remercier les amis fidèles qui ont prêté leur correspondance, et « plus encore » la veuve de Mr. Jones, pour son aide « sans laquelle, insiste-t-il, cette biographie n'aurait pu voir le jour ». Le romancier, souligne-t-il, se contente de dire dans son avant-propos : « Tous les personnages de ce livre sont inventés. » Le romancier est libre ; le biographe reste entravé.

C'est alors que nous approchons peut-être de cette autre question, si difficile et une fois encore sans doute insoluble : Que voulons-nous dire quand nous prétendons qu'un livre est une œuvre d'art ? Nous tenons là, au moins, une différence entre la biographie et la fiction – la preuve qu'elles diffèrent dans leur matière même. L'une est élaborée avec l'appui d'amis et le concours des faits ; l'autre ne connaît pas d'autres contraintes que celles auxquelles l'artiste, pour des raisons qui seules le regardent, choisit de se soumettre. Là est une différence majeure, et nous avons de bonnes raisons de penser que les biographes ont dû, par le passé, trouver que c'était là une différence des plus cruelles.

La veuve et les amis se sont révélés très exigeants. Imaginons, par exemple, que le génie en question ait été immoral, colérique, et qu'il ait eu une fâcheuse tendance à envoyer ses bottes à la tête de sa bonne. La veuve répondait : « Mais je l'aimais – il était le père de mes enfants ; et l'on ne doit en rien décevoir le public qui chérit tant ses livres. Maquillez la vérité ; restez muet. » Le biographe obéissait. Et c'est ainsi que la plupart des biographies victoriennes ressemblent à ces figures de cire exposées à l'abbaye de Westminster², que l'on exhibait par les rues durant les cortèges funéraires – des images qui n'ont qu'une lointaine ressemblance avec le cadavre qui gît dans le cercueil.

Mais vers la fin du XIX^e siècle, il y eut un changement. Pour des raisons une fois encore difficiles à expliquer, les veuves se firent plus conciliantes, le public plus sagace ; les glorieuses effigies ne suffirent plus à emporter l'adhésion et à satisfaire la curiosité du public. Le biographe put alors jouir d'un peu plus de liberté. Tout du moins fut-il autorisé à suggérer que le visage du défunt n'était pas sans quelques cicatrices et quelques rides. Le

Carlyle de Froude n'est en rien un masque de cire enjolivé. Et après Froude, il y eut sir Edmund Gosse, qui osa avouer que son père était un être faillible. Et après Edmund Gosse, il y eut, au tout début de ce siècle, Lytton Strachey.

II

La figure de Lytton Strachey est une figure si importante de l'histoire de la biographie qu'elle mérite que l'on s'y attarde. Car ses trois ouvrages les plus connus, *Victoriens éminents*, *La Reine Victoria* et *Elizabeth et Essex*, ont l'ampleur suffisante pour nous faire saisir ce dont est capable le genre de la biographie et ce dont il n'est pas capable. Ils offrent ainsi plusieurs réponses à la question qui est de savoir si la biographie est un art ou, à l'inverse, pourquoi elle n'en est pas un.

Lytton Strachey s'est révélé comme écrivain au bon moment. Quand il se prêta pour la première fois à l'exercice en 1918, la biographie était une forme qui, forte de ses possibilités nouvelles, offrait bien des attraits. Pour un écrivain tel que lui, qui avait voulu un temps écrire de la poésie et du théâtre, mais doutait de ses capacités créatrices, la biographie semblait offrir une possibilité prometteuse. Car l'on pouvait désormais dire la vérité sur les défunts ; et la période victorienne était riche en personnalités d'exception qui avaient souvent été honteusement contrefaites par les marques dont on les avait affublées. Leur redonner vie, les montrer tels qu'elles étaient, était une tâche qui nécessitait des dons semblables à ceux des poètes et des romanciers, mais qui ne requérait pas l'inventivité qui manquait à Strachey.

La chose méritait d'être tentée. Qui plus est, l'irritation et l'intérêt que ces courtes études de quelques victoriens éminents avaient suscités avaient démontré qu'il était capable de rendre Manning, Florence Nightingale, le général Gordon³ vivants, plus vivants qu'ils n'avaient été depuis qu'ils avaient quitté leur enveloppe de chair. Ils suscitaient à nouveau de vifs débats. Le général Gordon buvait-il, ou était-ce là une invention ? Florence Nightingale avait-elle été décorée de l'ordre du Mérite dans sa chambre ou dans son salon ? Alors même que l'Europe était en guerre, il parvint à éveiller dans le public l'intérêt le plus vif pour des questions aussi mineures que celles-ci.

Mais ce n'était encore que de courtes études qui n'étaient pas sans

rappeler des caricatures, par leurs traits appuyés et leur tendance aux raccourcis. Dans les vies des deux grandes reines, Elizabeth et Victoria, il se fixa, en revanche, une tâche bien plus ambitieuse. La biographie n'avait jamais eu occasion plus belle de prouver ce dont elle était capable. Car elle était mise à l'épreuve par un écrivain qui était doué pour mettre à profit toutes les libertés que la biographie avait conquises : il était audacieux ; il avait montré combien il savait être brillant ; et il avait appris son métier. Le résultat met parfaitement en lumière l'essence de la biographie. Car qui peut contester, après avoir relu les deux ouvrages l'un après l'autre, que *Victoria* est une immense réussite et qu'en comparaison, *Elizabeth* est un échec ? Mais il apparaît aussi, en les comparant, que l'échec n'en revient pas à Lytton Strachey ; mais à l'art de la biographie. Dans *Victoria*, la biographie est pour lui une forme d'artisanat ; il se soumet à ses limites. Dans *Elizabeth*, la biographie est pour lui un art ; il fait fi de ses limites.

Mais il nous faut encore comprendre comment nous sommes parvenus à cette conclusion et quels arguments la justifient. Il est tout d'abord manifeste que les deux souveraines posent des problèmes bien différents à leur biographe. Nous savons tout de la reine Victoria. Tout ce qu'elle a fait, voire presque toutes ses pensées, est connu de tous. Personne n'a été examiné de plus près, ni authentifié plus rigoureusement que la reine Victoria. Il était impossible pour le biographe d'en faire l'objet de son invention, car à chacun de ses pas des documents venaient brider son inventivité. Quand il s'agit d'écrire sur Victoria, Lytton Strachey se soumit aux conditions qui lui étaient imposées. Il usa pleinement de la capacité qu'a le biographe à sélectionner et à mettre les faits en relation, mais il s'en tint strictement à l'univers des faits. La moindre affirmation fut vérifiée ; le moindre fait fut authentifié. Il en résulte une vie qui aura, sans nul doute, le même effet pour la vieille reine que Boswell eut pour le vieux lexicographe. À l'avenir, la reine Victoria de Lytton Strachey sera la seule reine Victoria, tout comme le Johnson de Boswell est désormais le Dr. Johnson. Les autres versions se faneront et s'évanouiront. Le tour de force fut prodigieux, et nul doute qu'après l'avoir accompli, son auteur avait hâte d'aller plus loin encore. La reine Victoria était bien là, massive, vraie, tangible. Mais elle était encore incontestablement contrainte. La biographie ne pouvait-elle produire quelque chose qui aurait l'intensité de la poésie, la fureur du théâtre, tout en préservant la vertu propre aux faits – sa propre réalité

suggestive et sa propre inventivité ?

La reine Elizabeth semblait devoir se prêter aisément à une telle expérience. On savait peu de choses sur elle. La société dans laquelle elle vivait était si éloignée que les coutumes, les motivations, et même les actes de ses contemporains ne pouvaient que nous sembler étranges et confus. « Par quels stratagèmes pouvons-nous nous glisser dans ces étranges esprits ? dans ces corps plus étranges encore ? Plus il gagne en clarté, plus ce curieux univers nous semble distant ⁴ », remarque Lytton Strachey dans l'une des premières pages de sa biographie. Mais on devinait que c'était une « histoire tragique » qui se nichait, imparfaitement dissimulée, sous le récit de la reine et d'Essex. Tout semblait concourir à l'élaboration d'un livre qui alliait le meilleur des deux mondes, en offrant à l'artiste la liberté d'inventer, tout en adossant cette inventivité à des faits – un livre qui n'était pas qu'une biographie, mais aussi une œuvre d'art.

Une telle combinaison se révéla cependant impossible ; les faits et la fiction refusèrent de se mélanger. Elizabeth ne fut jamais aussi réelle à nos yeux qu'avait pu l'être la reine Victoria et pourtant elle ne devint pas non plus un personnage imaginaire comme le sont Cléopâtre et Falstaff ⁵. La raison en est sans doute que l'information manquait – son inventivité s'en trouva stimulée ; mais que quelques faits étaient incontestables – cette inventivité s'en trouva donc bridée. Ceci explique que la reine semble évoluer dans un monde incertain, suspendu entre les faits et la fiction, ni totalement incarnée, ni totalement désincarnée. Ceci crée une impression de vide et d'effort, comme dans une tragédie laissée irrésolue, quand les personnages se croisent sans jamais s'affronter.

Si le diagnostic est juste, ceci veut dire que c'est le genre biographique lui-même qui est en cause. Il impose des contraintes, et ces contraintes exigent qu'une biographie s'appuie sur des faits. Par cela, nous entendons, des faits que l'artiste n'est pas le seul à pouvoir vérifier. S'il en vient à inventer des faits comme tout artiste en invente – des faits que nul ne peut vérifier – et tente de les combiner à des faits d'une autre nature, ils en viennent mutuellement à se détruire.

Dans *La Reine Victoria*, Lytton Strachey lui-même semble avoir compris combien cette difficulté était incontournable, et s'y être soumis instinctivement. « Les quarante-deux premières années de la vie de la reine, écrit-il, sont éclairées par quantités de données authentiques de toutes

sortes. » Avec le décès d'Albert⁶, un voile tombe et les données authentiques se font plus rares, il comprend alors que le biographe doit lui aussi abréger. « Nous devons nous contenter de résumer en quelques mots ce qui suivit », écrit-il, et les dernières années de la reine sont hâtivement traitées. Toute la vie d'Elizabeth reste en revanche dissimulée par un voile bien plus épais que celui qui entoure les dernières années de Victoria. Et pourtant, au mépris de sa propre intuition, ce n'est en rien un court résumé qu'il écrivit, mais tout un livre, décrivant ces étranges âmes et ces corps plus étranges encore à propos desquels nous ne savons rien de fiable. Comme il le démontre dans cette œuvre, la tentative était vouée à l'échec.

III

Il semblerait donc que, lorsque le biographe se plaint des contraintes qui pèsent sur lui – amis, correspondance, documents – il met le doigt sur ce qui est au cœur de toute biographie ; et que c'est là une contrainte incontournable. Les personnages imaginaires vivent dans un monde libre, où une seule personne peut s'assurer des faits – l'artiste lui-même. Leur authenticité réside dans la vérité de sa propre vision. Le monde que crée cette vision est plus spécifique, plus intense, et plus cohérent que le monde pour l'essentiel constitué d'informations authentiques fournies par d'autres. C'est cette différence qui veut que les deux types de faits ne puissent se mélanger ; que s'ils entrent en contact ils en viennent mutuellement à se détruire. La conclusion semble donc bien être que personne ne saurait jouer sur les deux tableaux ; on doit faire un choix, et on doit s'y tenir.

Quoique l'échec d'*Elizabeth et Essex* nous porte à un tel constat, cet échec est le fruit d'une expérience audacieuse, menée avec une virtuosité peu commune et nous amène à faire d'autres découvertes. S'il avait vécu, Lytton Strachey aurait, sans nul doute, exploré plus avant le sillon qu'il avait commencé de tracer. Il nous a déjà montré la voie sur laquelle avancer. Le biographe est lié par les faits – c'est indéniable ; mais ceci signifie qu'il doit avoir accès à tous les faits connus. Si Jones avait coutume de jeter ses bottes à la tête de sa bonne, avait une maîtresse à Islington, ou fut retrouvé ivre dans un fossé après une nuit de débauche, on doit avoir le droit de le dire – dans les limites de ce qu'autorisent les lois régissant la diffamation et la sensibilité humaine.

Mais ces faits ne ressemblent pas aux faits scientifiques – qui, une fois découverts, restent immuables. Ils sont soumis aux variations de l’opinion ; les opinions varient avec les époques. Ce qui jadis était considéré comme un péché sera peut-être perçu, à la lumière des données que nous offrent les psychologues, comme une infortune ; ou encore une curiosité ; ou peut-être ni l’un ni l’autre, mais comme une faiblesse sans grande conséquence. Le poids accordé à la sexualité a changé en quelques générations. Ceci implique la destruction d’une grande quantité de matière inutile qui masque encore le visage réel de la nature humaine. Bien des anciens titres de chapitres – les années à l’université, le mariage, la carrière professionnelle – se révèlent être des distinctions des plus artificielles. Car la vie du héros a en fait probablement suivi un cours fort différent.

C’est pourquoi le biographe doit se placer aux avant-postes, comme le canari du mineur, pour tester l’atmosphère, détecter les faux-semblants, les illusions et la présence de conventions dépassées. Son sens de la vérité doit être aiguisé et en alerte. Mais, puisque nous vivons à une époque où une foule d’appareils photographiques sont braqués, par la presse, les lettres et les journaux intimes, sur chaque personnalité, sous les angles les plus divers, il doit aussi être prêt à admettre qu’un même visage peut avoir des versions contradictoires. La biographie élargira son angle de vue en suspendant des miroirs dans des coins inattendus. Et c’est à partir de cette diversité qu’elle fera surgir non pas un chaos indescriptible, mais une cohérence plus intense encore. Mais alors, puisque nous savons tant de choses qui jadis nous étaient inconnues, la question se pose de savoir si seule la vie des grands hommes mérite d’être narrée. Quiconque a vécu, et laissé une trace de cette vie, n’est-il pas digne d’une biographie – ceux qui ont échoué, comme ceux qui ont triomphé, les humbles comme les grandes gloires ? Et qu’est-ce que la grandeur ? Qu’est-ce que la petitesse ? Le biographe doit nous amener à réviser notre conception du mérite et nous offrir de nouveaux héros à admirer.

IV

La biographie n’en est donc qu’au début de son parcours ; elle a une vie longue et riche devant elle, nous pouvons en être certains – une vie jonchée de difficultés, de risques et d’efforts. Il est de même évident que c’est là une

vie toute différente de celle de la poésie et de la fiction – une vie qui ne connaît pas le même niveau de tension. Et c’est pour cette raison que ses productions ne sont pas destinées à jouir de la même postérité que celles d’un artiste.

On en a déjà semble-t-il quelques preuves. Même le Dr. Johnson de Boswell n’aura pas une vie aussi longue que le Falstaff de Shakespeare. Micawber et miss Bates⁷ survivront au Walter Scott de Lockhart et à la reine Victoria de Lytton Strachey. Car ils sont constitués d’une substance plus durable. À son plus intense, l’imagination de l’artiste brûle ce que les faits ont de plus périssable ; il bâtit sur ce qui dure ; mais le biographe est contraint d’accepter ce qui est périssable, de bâtir avec, d’en faire la matière même de son œuvre. L’essentiel disparaîtra ; il ne subsistera presque rien. Et c’est ainsi que nous arrivons à la conclusion que c’est un artisan et non un artiste ; et que son œuvre n’est pas une œuvre d’art mais un mélange, un entre-deux.

Et pourtant, dans ce registre mineur, le travail du biographe est inestimable ; nous ne saurions assez le remercier pour ce qu’il accomplit. Car nous ne pouvons durablement subsister dans ce monde si intense qu’est celui de l’imagination. L’imagination est une faculté qui s’épuise rapidement et doit se reposer et se ressourcer. Mais une imagination fatiguée ne doit pas se nourrir de poésie médiocre ou de fiction mineure – car elles risquent de l’émousser et de la corrompre – mais des faits dans toute leur sobriété, de ces « données authentiques » dont, Lytton Strachey nous en a apporté la preuve, sont faites les biographies les meilleures. Où et quand vécut l’homme qui a vraiment existé ; à quoi ressemblait-il ; portait-il des chaussures à lacets ou ajustées par un élastique ; qui étaient ses tantes et ses amis ; comment se mouchait-il ; à qui donna-t-il son amour et de quelle manière, et quand vint sa mort est-il mort dans son lit comme un bon chrétien, ou...

En nous livrant les faits authentiques, en faisant la part entre les faits essentiels et les faits secondaires, et en donnant à l’ensemble des contours nets, le biographe fait plus pour stimuler notre imagination que poètes et romanciers, à l’exception des plus grands. Car peu de poètes et de romanciers sont capables d’atteindre à ce haut niveau de tension qui seul nous restitue la réalité. N’importe quel biographe, pour peu qu’il s’en tienne aux faits, nous livre bien plus que quelques données de plus à ajouter à

notre collection. Il nous livre les faits les plus créatifs ; les faits les plus fertiles ; les faits les plus suggestifs et inspirants. De ceci aussi nous avons la preuve indubitable. Car souvent, après avoir lu une biographie sans y accorder grande attention, une scène nous reste en mémoire, une silhouette subsiste dans un recoin de notre esprit, qui susciteront ensuite, à la lecture d'un poème ou d'un roman, une sensation de reconnaissance, comme si nous nous souvenions alors de quelque chose que nous avions su jadis.

OceanofPDF.com

IMPRESSIONS DE BAYREUTH ¹

L'idée répandue selon laquelle la musique n'est pas encore sortie de l'enfance est confirmée par le statut ambigu de la critique musicale. Elle ne peut pas revendiquer de tradition et l'art musical est si vivant qu'il en vient presque à étouffer ceux qui tentent de s'y intéresser. Un critique littéraire ne peut être pris au dépourvu, car presque toutes les formes littéraires peuvent être rapprochées de formes antérieures et la réussite peut être évaluée à l'aune de repères établis. Mais qui, en musique, a déjà tenté de faire ce que font Strauss ou Debussy ? Avant de comprendre ce qu'est l'essence de l'opéra nous devons en prendre des exemples très variés. Cette absence de tradition et de repères établis confère à l'heureux critique toute la liberté qu'il peut désirer ; elle nous offre aujourd'hui la chance de faire pour la musique ce qu'Aristote fit il y a deux mille ans pour la poésie. Toutefois, le fait que l'on ait si peu avancé dans la définition des principes de l'art musical explique la perplexité qui est la nôtre lorsqu'il s'agit de juger de la musique la plus récente. Quant à la musique du passé, nous ne la connaissons que trop ou ne nous intéressons qu'au rhume de la *prima donna*. La critique vaut pour un jour, une heure précise, et l'impression est déjà oubliée le lendemain.

Une seule possibilité s'ouvre à l'écrivain qui ne souhaite pas aller au fond des choses et qui néanmoins ne se satisfait pas des anciens faux-semblants – il a la possibilité de livrer ses impressions en amateur. La grande salle de Bayreuth en est pleine ; ils sont intimement convaincus que leur jugement n'a rien à envier à celui des autres spectateurs, bien qu'ils émettent

rarement une opinion quelconque ; mais au moins ne peut-on douter de leur amour de la musique. S'ils hésitent à être critiques, c'est peut-être que leurs connaissances techniques sont trop insuffisantes pour qu'ils puissent s'intéresser au détail ; les jugements d'ensemble peuvent tenir en de vagues formules, en quelques comparaisons ou adjectifs. On ne peut nier néanmoins que le public de Bayreuth, qui vient souvent comme en pèlerinage de contrées lointaines, est bien présent de tout son être. Lorsque les lumières s'éteignent, les spectateurs s'installent avec soin dans leur fauteuil et ne bougent plus jusqu'à ce que se dissipent les dernières ondes musicales ; lorsqu'une canne tombe par terre, l'assemblée est traversée d'un frisson d'irritation, tel un frémissement à la surface de l'eau. Durant les entractes, lorsqu'ils sortent au grand soleil, les spectateurs semblent envahis du confus désir de se libérer de l'expérience qu'ils viennent de faire. *Parsifal*², tout particulièrement, pèse d'un tel poids sur l'esprit qu'il faut l'avoir entendu plusieurs fois avant d'espérer, en quelque sorte, en disposer plus librement. L'étrangeté des idées fait tout d'abord obstacle à la cohérence de l'ensemble. On espère confusément l'arrivée d'une crise qui ne vient jamais, car, accoutumés que nous sommes à trouver la justification d'un drame dans l'amour entre un homme et une femme, ou dans un conflit, nous sommes désorientés par cette musique qui avance avec un calme inexorable et une intensité indifférente à ces drames. Plus encore, la transition du temple du Graal au jardin enchanté, avec ses filles-fleurs et ses arbres aux fleurs écarlates, est trop violente pour être aisément négociée.

Et pourtant, quoique considérables, ces écueils ne troublent guère la surface de l'impression indescriptible et si profonde que nous laisse l'œuvre. Il se peut que nous soyons décontenancés, mais c'est avant tout parce que cette musique s'est frayée un chemin jusque dans des lieux qu'aucun son n'avait encore atteint. Même un hymne chanté avec une maîtrise irréprochable dans quelque vaste église ne donnera qu'une idée partielle de la vision qui s'offre à nous dans l'immense salle aux profondeurs verdoyantes. La musique religieuse est trop stricte dans sa sérénité, et sa spiritualité trop implacable pour qu'elle nous pénètre comme le fait la musique de *Parsifal*. Wagner a réussi à exprimer la quête du Graal par les chevaliers de telle manière que l'intense émoi des hommes se combine à l'essence surnaturelle de l'objet de leur désir. Sa musique nous traverse, comme si ses ailes s'étaient faites tranchantes. Une fois encore,

communier ainsi en un même sentiment pour un unique objet crée une impression renversante d'ampleur et, lorsque la musique est interprétée comme elle le fut le soir du 11, d'unité. La lumière du Graal perce à travers son encombrante symbolique ; la musique est plus intime qu'aucune autre ; l'émotion nous embrase et on est pourtant au même moment envahi par la sérénité, car les mots sont prolongés par la musique sans même que l'on soupçonne la moindre transition.

Peut-être sont-ce ces émotions si exaltées et qui participent de l'essence de notre être que la musique transcrit le plus fidèlement ; est ainsi produit un sentiment toujours renouvelé que l'on pourrait résumer sous le terme de plénitude, ou par tout autre terme apte à dire la réponse que l'art le plus accompli offre à ses propres questions. À l'instar de Shakespeare, Wagner semble finalement avoir atteint une telle maîtrise de son art, qu'il pouvait s'élever et planer dans des sphères où il lui était tout d'abord difficile de respirer ; mais la matière rétive de son art s'abandonne sous ses doigts, et il la façonne comme il lui plaît. Lorsque l'opéra s'achève, c'est avant tout la cohérence de son œuvre qui nous reste. Les opéras du début recèlent toujours quelques maladresses, et l'illusion se brise ; mais *Parsifal* semble jaillir, comme chauffé à blanc, en un jet sans défaut ; il forme un tout parfait. Il est difficile de déterminer ce qui, dans la sensation que laisse cet opéra dans notre esprit, est en fait étranger à la musique. *Parsifal* est la seule œuvre qu'aucune association intempestive ne vient troubler.

Lors des dernières représentations, on pouvait, à la sortie du théâtre, se retrouver plongé dans une chaude soirée d'été. De la colline surplombant le théâtre, on domine une vaste campagne, aux reliefs lisses et sans la moindre haie ; le paysage est sans grande beauté, mais il est ouvert et paisible. On peut s'asseoir dans les champs de navets et observer une vieille et forte femme, coiffée d'un bonnet de coton, occupée à faucher. Le soleil décuple les senteurs de foin et de pin et si l'on se laisse aller à la réflexion, c'est pour combiner et rapprocher ce simple paysage et celui de la scène. Lorsque la musique se tait, l'esprit se relâche imperceptiblement et se fond avec bonheur dans le monde qui l'entoure : la chaleur et la lumière dorée, et les bruits intermittents et finalement harmonieux des insectes et du feuillage lissent les plis de notre être. À l'entracte suivant, entre sept et huit, on observe une autre scène encore : c'est le crépuscule et il fait indéniablement plus frais ; la lumière se fait plus diaphane, et les routes ne sont plus zébrées

de lignes ombreuses. Les silhouettes en robes légères qui se découpent dans l'allée d'arbres sur le fond de l'air bleuté créent un effet étrangement décoratif. Il est très tard, lorsque l'opéra s'achève ; et à mi-pente sur la colline on découvre, en se retournant, un flot de voitures qui serpentent dans la pénombre, leurs lumières en suspension vacillant les unes au-dessus des autres, tels des flambeaux disparates.

C'est comme si, lors de ces étranges intermèdes de plein air, un rideau s'ouvrait puis se refermait à intervalles réguliers, mais sans que cela ne vienne perturber *Parsifal*. Une chauve-souris vient virevolter, dans la prairie, autour de la tête de Kundry³, et des petits papillons de nuit blancs dansent dans les lumières de la rampe. Ce fut une expérience étrange et un peu injuste que de tenter *Lohengrin*⁴ deux jours après avoir entendu *Parsifal*. Dans une œuvre où il importe tant, l'effet du chœur ne laisse pas de surprendre, surtout si ce chœur vibre de tout son être au point que les yeux et les bras bougent encore quand la voix s'est tue ; et pourtant, bien qu'admirable, la représentation ne manqua pas de susciter la réflexion. Le cadre champêtre si approprié à *Parsifal* fait de *Lohengrin* une mascarade pleine d'armures clinquantes ; comme si les somptueux atours des chevaliers avaient été traînés dans la poussière et s'étaient déchirés sur les chaumes qui la jonchaient. Une salle d'opéra qui accueille une telle armée devrait être entourée de rues et de vitrines ; dans la campagne déserte sa splendeur semble perdre de son lustre et de son effet.

Et pourtant, quand bien même c'est là l'impression que nous a laissée *Lohengrin*, doit-elle être imputée à la musique ? Personne, à l'exception peut-être d'un critique parfaitement au fait de la science musicale, ne saurait dire quelles impressions sont pertinentes ou incongrues, et c'est en cela que l'amateur risque de provoquer le mépris du professionnel. Certains critiques, on le sait, placent l'art de Fra Angelico au-dessus de tout pour la raison que ce peintre travaillait à genoux ; d'autres préféreront les livres qui leur enseignent à se lever tôt ; et il suffit de lire les commentaires dans un programme de concert pour se sentir immédiatement perdu. Outre la difficulté de transmuier une impression musicale en impression littéraire, et la propension naturelle de se tourner vers l'inspiration littéraire pour y puiser la force d'association du langage, il est une autre difficulté encore qui résulte du fait que le domaine de la musique est bien moins clairement établi que celui des autres arts. Plus une phrase musicale est belle, plus sa

puissance d'évocation est riche, et quand bien même nous n'aurions qu'une compréhension imparfaite de la forme, notre interprétation ne connaît pas réellement de limite. C'est naturellement que nous relions un son harmonieux à une expérience personnelle ou que nous y voyons le symbole d'un concept général. Peut-être la musique doit-elle pour partie l'étonnant pouvoir qu'elle a sur nous au caractère ambigu de ses effets ; ses énoncés ont la majesté des généralisations et recèlent pourtant nos émotions intimes. Shakespeare produit un effet similaire, lorsqu'il fait d'une vieille nourrice l'incarnation de toutes les vieilles nourrices, alors même que la vieille femme qu'elle est conserve son identité individuelle. Ce sont les faiblesses relatives de *Lohengrin* qui nous mènent à de telles spéculations, car les passages sont nombreux qui ne s'accordent qu'imparfaitement aux émotions des personnages tout en emportant très loin notre esprit par leur incomparable beauté.

Ce faisant, nous sommes tristement conscients que les mots sont impuissants à traduire la musique. Lorsqu'après un intervalle suspendu, les archets glissent sur les cordes, nous renonçons aux définitions abstraites, les mots abandonnent notre esprit. Le soulagement est infini, et pourtant, lorsque le sortilège se brise, quelle n'est pas notre joie de retrouver nos anciens instruments ! Ces définitions abstraites, qui tendent à contenir les arts dans des limites imposées et à réguler nos émotions, sont finalement arbitraires ; et pourtant à Bayreuth, où la musique se perd dans l'air du soir et où nous musardons, l'esprit plein de *Parsifal*, où les jardins de l'Ermitage⁵ resplendissent de fleurs qui rappellent d'autres fleurs magiques et où les sons se mêlent aux couleurs et les couleurs en appellent aux mots, où nous sommes ainsi emportés loin du monde ordinaire et pouvons nous contenter de sentir et voir – c'est là que nous réalisons combien sont minces les cloisons qui séparent les émotions ; et combien nos impressions se mêlent à d'autres éléments qu'il est vain de différencier. C'est pourquoi, l'impression finale que nous laisse Bayreuth cette année est que la beauté triomphe encore, bien que les représentations (il convient d'exclure *Le Crépuscule des dieux*⁶ que nous n'avons pas encore vu) n'aient pas été du niveau de celles données à Londres. Il serait aisé de justifier notre déception – l'orchestre était médiocre, les grandes voix étaient rares, et on ne cessa d'entendre le souffleur ; mais ces explications devant traverser la Manche, on s'abstiendra d'en dire plus.

OceanofPDF.com

LE CINÉMA ¹

On dit que le sauvage en nous a disparu, que la civilisation touche à sa fin, que tout a déjà été dit et que nous venons trop tard pour être ambitieux. Mais ceux qui philosophent ainsi ont de toute évidence oublié qu'il existe le cinéma. Ils n'ont jamais observé les sauvages du xx^e siècle regarder un film. Ils ne se sont jamais assis face à un écran, en pensant combien est courte la distance qui les sépare, en dépit du fait qu'ils sont habillés et foulent d'épais tapis, des hommes nus, aux yeux brillants, qui faisaient s'entrechoquer deux bâtons de fer et percevaient dans ce fracas un avant-goût de Mozart.

Les bâtons sont désormais si travaillés et recouverts d'une couche si épaisse de résidus qu'il est extrêmement difficile d'entendre quoi que ce soit distinctement. Ne nous parvient qu'un bouillonnement, qu'un grondement cacophonique. Nous sommes penchés au-dessus d'un chaudron où frémissent des fragments aux formes et aux saveurs les plus diverses, et d'où parfois émerge péniblement une forme confuse sur laquelle se jette aussitôt le sauvage qui sommeille encore en nous ². Et pourtant, le cinéma semble, de prime abord, un art simple, voire stupide. Voici le roi qui serre la main des joueurs d'une équipe de football ³ ; voici le yacht de sir Thomas Lipton ⁴ ; voici Jack Horner qui gagne le Grand National ⁵. L'œil absorbe aussitôt l'ensemble et le cerveau, agréablement stimulé, se prépare à contempler toutes sortes de choses sans être contraint de réfléchir. Car l'œil ordinaire, l'œil anglais dépourvu de sens esthétique, n'est qu'un simple mécanisme, qui garantit que le corps ne chute pas dans les trappes à

charbon, qui fournit au cerveau amusements et douceurs et se comporte en nurse diligente jusqu'à ce que le cerveau décide qu'il est temps de se réveiller. Quelle n'est pas sa surprise d'être brutalement sollicité alors qu'il somnolait paisiblement. L'œil est plongé dans la perplexité. L'œil dit au cerveau : « Il se passe quelque chose que je ne comprends pas le moins du monde. Tu es requis. » Ils observent ensemble le roi, le bateau, le cheval, et le cerveau voit immédiatement qu'il y a en eux quelque chose qui ne relève pas de la simple photographie de la vie réelle. Ils ne sont pas devenus plus beaux, au sens où des photographies peuvent être belles, mais disons (nous manquons cruellement de mots) plus réels, ou imprégnés d'une réalité différente de celle que nous connaissons dans notre vie de tous les jours. Nous les voyons tels qu'ils sont en notre absence. Nous voyons la vie telle qu'elle est quand nous n'y prenons nulle part. Tout à notre contemplation, nous avons le sentiment d'être soustraits à notre existence mesquine, ses peines, ses lois. Le cheval ne va pas nous renverser. Le roi ne nous serrera pas la main. La vague ne nous mouillera pas les pieds. Alors que nous observons de loin les facéties de nos semblables, nous avons tout loisir d'éprouver compassion ou amusement, d'extrapoler, de faire d'un individu l'incarnation d'une espèce dans son ensemble ; alors que nous observons bateaux et vagues, nous avons tout le loisir d'ouvrir largement notre esprit à la beauté et aussi d'intégrer cette étrange sensation – la beauté restera la beauté que nous soyons là pour l'observer ou non. Qui plus est, tout ceci a eu lieu il y a dix ans. Nous observons un monde qui a disparu dans les flots. De jeunes épousées émergent de l'abbaye ; les laquais s'affairent ; les mères sont émues, les invités joyeux ; et tout ceci est pourtant du passé. L'abyme de la guerre s'est ouvert sous les pieds de cette innocente candeur. Et pourtant c'est bien ainsi que nous avons dansé et valsé, ainsi que le soleil a brillé et que les nuages ont filé dans le ciel, jusqu'à la fin. Le cerveau ajoute tout ceci à ce que l'œil voit à l'écran.

Mais les réalisateurs de films ne semblent pas se satisfaire de ces évidentes sources d'intérêt – les merveilles du monde, les vols de mouettes ou les bateaux sur la Tamise ; la vie d'aujourd'hui si fascinante – Mile End Road⁶, Piccadilly Circus. Ils veulent parfaire, infléchir, façonner un art qui leur serait propre – et c'est tout naturel, car tant de choses semblent à leur portée. Tant d'autres arts offriraient leur concours. Ainsi la littérature. Tous les romans célèbres, avec leurs personnages si familiers et leurs scènes

d'anthologie, ne demandaient qu'à être portés à l'écran. Quoi de plus aisé, quoi de plus simple ? Le cinéma fondit sur sa proie avec une rapacité extrême et continue, encore à ce jour, de se nourrir des restes de sa malheureuse victime. Mais les effets ont été calamiteux pour les deux arts. L'association est contre nature. L'œil et le cerveau sont violemment désunis alors même qu'ils tentent en vain d'œuvrer de concert. L'œil dit, « Voici Anna Karénine⁷ », et une dame pleine de volupté, vêtue de velours noir et de perles s'avance vers nous. Le cerveau proteste : « Il ne s'agit pas plus d'Anna Karénine que de la reine Victoria ! » Car le cerveau connaît Anna Karénine presque exclusivement de l'intérieur de sa conscience – son charme, son caractère passionné, son désespoir, alors que ce qui compte désormais sont ses dents, ses perles et son velours. Le cinéma poursuit : « Anna s'éprend de Vronsky » – ce qui veut dire que la dame en velours noir tombe dans les bras du monsieur en uniforme et qu'ils s'embrassent avec une immense délectation, une grande conviction et moult gesticulations sur un sofa dans un imposant salon-bibliothèque. Et c'est ainsi que nous arpentons péniblement les romans les plus célèbres. C'est ainsi que nous les décomposons en mots d'une syllabe écrits de la main maladroite d'un écolier qui ne sait encore ni lire, ni écrire. Un baiser dit l'amour. Une chaise brisée la jalousie. Un sourire le bonheur. La mort se résume à un corbillard. Rien de tout ceci n'a le moindre lien avec le roman qu'écrivit Tolstoï et ce n'est que lorsque nous renonçons à relier les images et le livre que nous percevons, au hasard d'une scène – un jardinier qui tond la pelouse, par exemple, ou un arbre qui balance ses branches dans le soleil – ce dont serait capable le cinéma s'il était laissé à lui-même.

Mais qu'est-il, en lui-même ? S'il cessait d'être un parasite, comment parviendrait-il à se tenir debout ? Nous ne pouvons, pour le moment, fonder nos suppositions que sur quelques indices et heureux hasards. Par exemple, durant une récente projection du *Cabinet du Docteur Caligari*⁸, une ombre en forme de têtard apparut soudain sur l'écran. Elle enfla jusqu'à devenir gigantesque, frémit, gonfla encore et s'évanouit. Elle sembla un moment incarner quelque vile et monstrueuse chimère enfantée par le cerveau dément du personnage. Durant un bref instant, il nous sembla que la pensée pouvait être plus efficacement transcrite par la forme visuelle que par les mots. Le monstrueux têtard frémissant semblait incarner la peur même, mieux encore que l'affirmation « J'ai peur ». En fait, l'ombre n'était qu'un

accident, et l'effet fortuit. Mais si une ombre peut, à un certain moment, avoir une capacité de suggestion si supérieure aux gestes mêmes, aux mots mêmes d'hommes et de femmes plongés dans la peur, il semble évident que le cinéma a à sa portée une infinité de symboles correspondant à des émotions qui n'ont pu encore trouver à s'exprimer. En plus de ses formes ordinaires, la terreur a la forme d'un têtard ; elle bourgeonne, gonfle, frémit, s'évanouit. La colère peut se tordre tel un ver ulcéré traçant de noirs zigzags sur une page blanche. Anne et Vronsky n'auront plus besoin de froncer le sourcil et de grimacer. Ils ont à leur disposition ..., mais c'est alors que l'imagination se fait hésitante et se dérobe. Car quelles caractéristiques de la pensée saurions-nous rendre visibles à l'œil, sans le secours des mots ? Elle est rapide et lente à la fois ; elle fait mouche, telle une flèche, et se perd dans d'évanescentes circonlocutions. Mais elle a aussi, en particulier dans les moments d'émotion, cette propension irrépressible à convoquer des images, pour créer un reflet de la chose pensée, comme si elle pouvait ainsi en adoucir la portée, l'embellir ou la rendre plus intelligible. Chez Shakespeare, comme chacun sait, les idées les plus complexes, les émotions les plus intenses forment des séries d'images, dans lesquelles nous sommes entraînés, toutes changeantes et versatiles qu'elles soient, comme dans les courbes et spirales d'un escalier virevoltant. Mais les images du poète ne sauraient évidemment être coulées dans le bronze ou saisies au crayon et au pinceau. Elles sont faites d'une myriade d'associations composites, parmi lesquelles celles qui relèvent de la vision sont juste les plus immédiatement frappantes. Même la plus simple des images, telle « Mon aimée, rouge rose rouge, en juin fraîchement éclos⁹ », nous donne à voir la rosée, la chaleur, l'embrasement pourpre et la douceur des pétales inextricablement mêlés et entrelacés au gré d'une cadence dont l'harmonie nous dit la douce émotion de l'amour. À tout ceci, qui n'est accessible qu'aux mots, le cinéma reste étranger.

Mais si une large part de notre pensée et de nos affects est liée à la vision, quelque chose dans nos émotions visuelles échappe à la palette de l'artiste-poète et le cinéma peut s'en saisir. Les symboles alors créés seront probablement fort éloignés des objets réels qui sont sous nos yeux. Ce sera quelque chose d'abstrait, de mouvant, qui n'aura presque nul besoin du secours des mots ou de la musique pour être intelligible – de tels mouvements, de telles abstractions les films seront peut-être un jour faits.

Et une fois que cette principale difficulté sera résolue, une fois que de nouveaux symboles auront été trouvés pour dire la pensée, les réalisateurs de cinéma auront d'immenses ressources à leur disposition. La réalité physique, les galets sur la plage, le frémissement d'une lèvre, attendent qu'ils s'en saisissent. Leur Vronsky et leur Anna sont là, présents physiquement. Si, à cette réalité, ils parvenaient à ajouter l'émotion et la pensée, alors ils pourraient lentement faire surgir leur pêche miraculeuse. Nous verrions alors, telles des fumerolles s'échappant du Vésuve, de folles pensées, joliment absurdes, s'échapper d'hommes en habits de soirée et de femmes coiffées à la garçonne. Nous verrions toutes ces émotions se mêler en un commun affect. Nous verrions les émotions télescopées se métamorphoser soudainement. Les effets de contraste les plus extravagants surgiraient sous nos yeux avec une soudaineté que l'écrivain ne pourra jamais atteindre. Le passé pourrait être tout entier déployé et les distances réduites à néant. Et les fractures qui s'ouvrent inévitablement quand Tolstoï doit passer du récit d'Anna à celui de Lévine, pourraient être comblées par un élément scénique. La continuité de la vie humaine serait ainsi confirmée par la représentation d'un objet commun à leurs deux existences.

Toutes ces conjectures, toutes ces hypothèses à propos de facultés encore imprécises nous éloignent, en tout état de cause, des arts déjà connus pour nous montrer la direction d'un art dont nous ne pouvons que deviner les contours. Elle nous montre une voie semée d'embûches de toutes sortes. Car les réalisateurs de films doivent définir leurs propres règles, comme l'ont fait avant eux les peintres, les écrivains et les musiciens. Ils doivent nous faire croire que ce qu'ils nous montrent, quoique fort étrange, n'est pas sans lien avec les principaux vaisseaux et les artères de notre vie. Ils doivent les relier à ce que nous aimons définir comme la réalité. Ils doivent nous faire comprendre que nos amours et nos haines sont aussi à découvrir là. Ce sera un travail long, difficile, qui devra essuyer les sarcasmes et l'indifférence ; il suffit pour nous en convaincre de voir combien la nouveauté nous heurte, combien une humble brindille qui pousse sur un arbre ancestral peut offenser notre sens des convenances. Et il ne s'agit pas ici d'une brindille, mais de nouvelles racines et d'un nouveau tronc qui se dresse fermement.

Et pourtant quoique tout ceci nous semble encore lointain, nous ne pouvons nous empêcher de percevoir que l'émotion monte, que le temps

approche, et que bientôt viendra le moment où l'art du cinéma verra le jour. En regardant les foules et le chaos des rues avec cette nonchalance propre à nos facultés d'observation quand elles sont désœuvrées, comme en attente, il nous semble parfois que mouvements et couleurs, formes et sons ne font plus qu'un et attendent simplement que quelqu'un s'en saisisse pour transmuter leur énergie en art ; et que, laissés libres, ils se dispersent et s'envolent aux quatre vents. Parfois on parvient à apercevoir quelque chose de vital au plus profond du cinéma, sous le flou des émotions incongrues, sous la lourde houpelande de dextérité et d'efficacité. Mais l'impulsion de la vie est vite dissimulée sous la dextérité et l'efficacité.

Car le cinéma est né comme à l'envers. Les capacités techniques ont pris une avance considérable sur l'expression artistique. C'est comme si, au lieu de jouer avec deux morceaux de fer découverts par hasard, une tribu primitive avait trouvé sur la plage des violons et des flûtes, des saxophones et des pianos à queue Érard et Bechstein, et s'était mise avec une énergie incroyable, sans pourtant connaître une note de musique, à taper dessus et à tambouriner sans discernement.

III. Expérience et écriture

OceanofPDF.com

PROMENADE NOCTURNE ¹

Alors que nous cheminions vers l'une des anses de la côte à l'ouest de St Ives, connue sous le nom de Trevail, le crépuscule d'automne survint avant que nous n'ayons pris le chemin du retour. Captivés, nous restions silencieux devant le paysage si présent encore dans la lumière du soir. Des falaises sans fin se dressaient au-dessus de la mer, semblant défier la nuit et les vagues de l'Atlantique avec une noble détermination, comme si elles se devaient une fois encore de répondre à quelque injonction immémoriale. Parfois, la lumière dorée d'un phare perçait au loin dans le brouillard et laissait deviner de nouveau les formes escarpées des rochers. Une telle vue nous indiquait combien l'heure était tardive, si l'on songeait à la dizaine de kilomètres qui nous restaient encore à parcourir ; et les contours de la campagne environnante étaient si imprécis qu'il semblait plus sage de ne pas quitter la route. Une demi-heure ne s'était pas écoulée que la chaussée devint une blanche surface nébuleuse sous nos pieds, et nous progressions avec précaution comme si nos pieds doutaient de la fiabilité du sol. Dès qu'elles s'éloignaient de quelques mètres, les formes humaines frémissaient un instant et étaient englouties comme si les eaux sombres de la nuit s'étaient refermées sur elles, et les voix semblaient monter de profonds abîmes. Nous cheminions amicalement, bavardant joyeusement pour mieux défier la nuit, mais nos voix nous semblaient étranges et même les arguments les plus imparables perdaient de leur force ; subrepticement nous dérivions vers des sujets plus en accord avec ces sombres contrées mélancoliques.

Dans les trop fréquents silences, l'identité de la silhouette marchant à nos côtés semblait se fondre dans la nuit ; chacun cheminait seul, conscient de l'obscurité pressante autour de soi, conscient aussi que sa capacité d'y résister s'épuisait peu à peu ; que le corps que l'on emmenait avec soi était distinct de l'esprit qui s'évanouissait en une extase. Nous avions laissé la route derrière nous et nous arpentions – pour autant que ce terme qui implique une action délibérée soit approprié à notre progression toujours plus hésitante à travers ce qui, durant la journée, étaient des champs – l'océan d'une nuit sans repères. Il était utile, de temps en temps, de tester le sol du pied pour s'assurer de sa résistance. Les yeux et les oreilles étaient fermement scellés, ou du moins, une pression intangible s'exerçant sur eux, étaient devenus lentement insensibles, de sorte que nous devions faire un effort pour percevoir des lumières en contrebas. Étions-nous capables de voir comme en plein jour, ou était-ce là une vision de notre cerveau semblable à ces étoiles qui, comme sous l'effet d'un choc, ruissellent devant nos yeux ? Elles étaient en suspension, flottant sans amarres, dans les douces profondeurs d'une sombre vallée en contrebas ; et dès que l'œil avait vérifié leur existence, le cerveau s'était éveillé pour élaborer un diagramme du monde dans lequel les insérer. Il devait y avoir là une colline, et en dessous une ville, la route serpentant comme dans notre souvenir ; une douzaine de lumières peuvent faire beaucoup pour rendre au monde sa réalité. La partie la plus étrange de notre pèlerinage touchait à sa fin, quelque chose de visible avait surgi ; nous en avions la preuve sous nos yeux. Qui plus est, nous nous retrouvions sur une route et marchions plus aisément. Il y avait aussi des humains, bien qu'ils ne fussent en rien comme les humains que l'on rencontre le jour. Soudain nous vîmes une lumière, tout près, et alors même que nous la vîmes se rapprocher on entendit crisser une roue, et un homme dans une carriole surgit dans la lumière ; en moins d'une seconde ses lumières disparurent et le bruit de ses roues s'évanouit ; nulle voix n'aurait pu l'atteindre. Puis, comme si on faisait défiler des scènes devant nos yeux à toute vitesse, nous nous retrouvâmes dans la cour d'une ferme ; une lanterne y projetait un fragile cercle de lumière sur des bêtes qui se tenaient serrées, et dévoilait pour partie nos formes obscures. La voix du fermier, qui nous salua d'un bonsoir, nous ramena un temps vers le rivage du monde, comme si une main ferme avait saisi la nôtre, mais en deux pas à peine l'onde immense de la nuit et du silence nous submergea à

nouveau. Pourtant on devinait de nouvelles lumières, elles se rapprochaient silencieusement, telles les lumières de navires en mer – c'étaient les lampadaires que nous avions vus du haut de la colline. Le village était tranquille, mais restait éveillé, les yeux grands ouverts, comme pris dans un sourd conflit avec la pénombre ; on devinait des formes adossées aux murs, de toute évidence des hommes qui, le sommeil troublé par le poids de la nuit pesant contre leurs fenêtres, ressentaient le besoin de sortir se dégourdir. Les rayons de lumière semblaient si dérisoires face aux immenses vagues déferlantes de l'obscurité ! Un bateau en mer paraît bien solitaire, mais ce petit village semblait plus solitaire encore, arrimé à la terre désolée et livré toutes les nuits à ces sombres eaux abyssales.

Et pourtant, une fois accoutumé à l'atmosphère d'étrangeté, tout semblait si beau et si paisible. Du monde des choses tangibles ne subsistaient que spectres et esprits ; des nuages en suspension avaient remplacé les collines et les maisons nous semblaient des étincelles. Le regard avait tout loisir de se baigner et de se ressourcer aux profondeurs de la nuit, sans se heurter aux durs contours de la réalité ; la terre et ses myriades de détails s'étaient fondues en une trouble étendue. Les maisons étaient trop étroites, la lumière des lampes trop violente pour quiconque avait vu ses sens ainsi régénérés ; nous étions tels des oiseaux qui, alors qu'ils viennent de prendre leur envol, sont soudain capturés et mis en cage.

EN ROUTE POUR L'ESPAGNE ¹

Vous qui traversez la Manche tous les ans, ne remarquez sans doute plus la maison que l'on voit à Dieppe, ne percevez sans doute plus, comment, à mesure que le train longe lentement la rue, une civilisation s'efface et une autre apparaît – du chaos du stuc anglais défraîchi surgit un surprenant phénix rose et bleu, avec ses pots de fleurs, ses balcons, sa petite bonne indolente qui regarde la rue, penchée à la fenêtre. Indifférent, vous continuez de lire – peut-être Thomas Hardy –, franchissant des précipices, préservant une forme de continuité, vous sentant un peu supérieur à l'excitation envahissant ceux qui, enfin libérés, sont plongés d'une civilisation dans une autre par ces comportements inhabituels et ces irréticences étranges. Mais songez à tout ce qu'ils ont déjà vécu. Rappelez-vous les rues de Londres dans le petit matin, aperçues de la fenêtre du taxi qui vous emmenait vers Victoria ², alors que vous n'étiez peut-être qu'un enfant. Partout c'est la même intensité, comme si, au lieu d'être mouvant, l'instant était soudain en suspens, gagnait tout à coup en gravité et figeait à jamais les passants dans leur apparence la plus fugace. Ils ne savent pas combien ils sont devenus importants. S'ils en avaient conscience, peut-être cesseraient-ils d'acheter leur journal et de briquer les marches de l'entrée. Mais nous, qui sommes sur le point de les quitter, nous sentons d'autant plus émus à l'idée qu'ils vont continuer de vaquer à ces activités ordinaires, suspendus au bord du précipice que constitue notre départ. Il est donc naturel que ceux qui ont survécu à la traversée soient encore bouleversés par le souvenir de ces visages fugitifs à peine entrevus, qui sont autant

d'anticipations de la mort ; qu'ils déplacent nerveusement leurs sacs ; se lancent dans des conversations ; et vacillent brièvement, comme enivrés, au seuil de cette société idéale dans laquelle chacun révèle, sans crainte ni hésitation, les profondeurs de son âme.

Mais cela ne dure qu'un instant. Bientôt, l'esprit désincarné voletant à la fenêtre insiste pour être admis dans cette nouvelle société où les maisons sont des losanges roses et bleu pâle ; où les femmes portent des châles ; où les pantalons sont bouffants ; où on trouve des crucifix en haut des collines ; des chiens bâtards au pelage jaune ; des pavés – de la gaieté, de la légèreté, des émotions intenses en d'autres termes. « Je suis triste pour Agnès, car maintenant ils vont devoir attendre pour se marier qu'il ait trouvé un emploi à Londres. C'est trop loin de l'usine pour rentrer déjeuner. Je me dis que son père aurait pu faire quelque chose pour eux. » Ces bribes de phrases, prononcées de manière heurtée (elles sont absorbées dans leurs petits miroirs et retouchent leurs cheveux blonds coupés à la garçonne) par deux jeunes filles anglaises, retombent sur notre esprit comme les barreaux d'une prison. C'est cela que nous devons fuir ; les horaires, les tâches, les cloisonnements, rigides et stricts, de la semaine anglaise si traditionnelle. Déjà, alors que le train quittait Dieppe, ces entraves étaient jetées dans le chaudron en ébullition d'une civilisation plus amène. Les jours de la semaine s'effaçaient, les heures disparaissaient. Cinq heures sonnaient, mais les banques ne fermaient pas leurs portes, les gens ne surgissaient pas des ascenseurs par millions pour rentrer souper chez eux, ou, dans les quartiers plus modestes, simplement dîner de viande froide et de feuilletés à la viande, sagement disposés sur d'étroits plats en verre. Des divisions doivent bien exister, même en France, mais nous n'aurions su dire où elles se trouvaient, et la dame souriante assise dans le coin du compartiment, si pâle, si ronde, si compacte, semblait chevaucher la vie sans se soucier des limites et des fossés aplanis par le génie latin.

Elle se leva pour se rendre au wagon restaurant. Une fois assise, elle sortit une petite poêle à frire de son sac et la dissimula discrètement sous une petite tente confectionnée à l'aide d'un exemplaire du *Temps*. À mesure qu'on la servait, elle subtilisait une portion de chaque plat dès que le garçon avait le dos tourné. Son mari souriait. Son mari l'approuvait. Tout ce que nous pouvions dire d'elle c'est qu'elle ne manquait pas d'un certain courage. Peut-être étaient-ils dans la gêne. Les portions étaient copieuses.

Les Français ont des vieilles mères. Corriger les imperfections de la vie et faire en sorte que sa surface épouse les faits sans se gonfler avec ostentation, témoignaient, sans nul doute, du génie des Français pour la vie. Toutefois, quand cela allait jusqu'à la croûte jaunâtre d'un morceau de fromage un peu rance – Souriant avec un rien d'ironie, elle confessait alors, dans cette langue exquise aux accents qui brillent comme des diamants, qu'elle avait un chien. Mais peu importait. « La vie est si simple », semblait-elle dire.

« La vie est si simple – la vie est si simple », répétaient, toute la nuit, les roues du Sud Express³, avec cette naïveté ou ironie qui est la leur, car on ne peut imaginer message moins en accord avec l'obscurité menaçante, le fracas des chaînes d'acier, les cris inquiets des cheminots, et à l'aube, l'épuisement du corps resté sans repos. Mais les voyageurs sont à la merci des mots. Le cerveau vulnérable des voyageurs résonne de toutes sortes de généralisations qui, arrachées à leur cadre habituel, deviennent autant de coquilles fossilisées, déconnectées, distinctes ; le rythme lancinant des roues ou d'un store contre la vitre scande d'ineptes proverbes faussement profonds sur la vie, répète jusqu'à les rendre fous des fragments de prose, et plonge les voyageurs dans une contemplation féroce ment mélancolique de paysages qui, lorsqu'on traverse le centre de la France, sont pourtant passablement mornes. Les Français sont méthodiques ; mais la vie est simple ; les Français sont prosaïques ; les Français ont des routes. Oui, ils ont des routes qui, depuis ce frêle peuplier, filent vers Vienne ou Moscou ; passent devant la maison de Tolstoï, gravissent des montagnes, puis traversent des villes illustres aux échoppes festives. Mais en Angleterre, les routes mènent à des falaises ; se perdent dans les sables, à la lisière de la mer. Vivre en Angleterre semble tout à coup dangereux. Ici, on pourrait bâtir une maison sans nul voisin autour ; partir marcher le long de cette ancestrale route blanche pendant trois, quatre, voire six kilomètres et ne rencontrer qu'un chien noir et une vieille femme qui, lassée peut-être de l'immensité du paysage et de l'absurdité de tout mouvement, s'est assise sur un talus, a attaché sa vache à sa taille par une corde et reste assise là, immobile, incurieuse, monumentale. Si seulement nos poètes anglais pouvaient, ne serait-ce qu'un moment, s'asseoir à ses côtés et partager ses pensées, oublier la paroisse, les fleurs des champs, et les œufs des moineaux pour se concentrer (comme elle semble le faire) sur l'humanité et son

destin !

Mais à mesure que s'élargit l'horizon, au sortir de Bordeaux, la concentration requise pour produire la pensée la plus élémentaire se déchire tel un gant sous la pression d'une main trop grande. Que les peintres ont de la chance avec leurs pinceaux, leurs pigments et leurs toiles ! Les mots sont si ténus. Ils s'enfuient dès que se profile la beauté visuelle. Ils nous laissent tomber, de la plus littérale des manières, dans un inquiétant abîme de chaos, peuplé de villes blanches, de mules cheminant en file indienne, de fermes solitaires, de vastes églises, d'immenses champs pulvérulents dans la pâleur du soir, d'arbres fruitiers se tordant dans la lumière aveuglante comme des allumettes en flamme, d'orangers ressemblant à des incendies, de nuages et d'orages. La beauté nous a comme submergés et nous entraîne dans ses remous. Et c'est en se hissant sur d'humaines épaules que l'on peut refaire surface ; une silhouette dans un couloir ; une dame en grand deuil qui monte dans une voiture et fait route à travers une plaine aride – vers quoi, pourquoi ? un enfant à Madrid qui lance des confettis sur un Christ en croix ; un monsieur anglais qui évoque, son chapeau masquant la moitié de la Sierra Nevada, le dernier article de Mr. Churchill⁴ dans *The Times* ; « Non », lance-t-on à la beauté – comme on réprimande un chien importun – « calme, calme ; laisse-moi regarder à travers des yeux humains ».

Mais le chapeau du monsieur anglais ne saurait nous donner une idée de la Sierra Nevada. Dès que, le lendemain, nous nous mettons en route à pied et à dos de mulet, cette toile de fond plissée, cet arrière-plan sur lequel se découpent les chapeaux, ce curieux commentaire (surtout au crépuscule) sur l'article de Mr. Churchill dans *The Times*, se révèle être fait de pierres, d'oliviers, de chèvres, d'asphodèles, d'iris, de buissons, de crêtes, de plateaux, de massifs d'arbres, de touffes d'herbe et de petites vallées, innombrables, indescriptibles, unimaginables. Nos pensées se brisent en petites phrases. Il fait chaud ; le vieil homme ; la poêle à frire ; il fait chaud ; l'image de la Vierge ; la bouteille de vin ; c'est l'heure du déjeuner ; il n'est que midi et demi ; il fait chaud. Et toujours les mêmes choses reviennent – les pierres, les olives, les chèvres, les asphodèles, les libellules, les iris, jusqu'à ce que par un curieux effet de l'imagination, ils se transforment en ordres, en exhortations et encouragements qui ne dépareraient pas dans la bouche de soldats qui défilent au pas, de sentinelles solitaires, ou de valeureux chefs de bataillons. Mais devons-nous renoncer ?

Devons-nous nous avouer vaincus ? Oui, car les nuages filent au-dessus du col ; les mulets sont indifférents à ce qu'ils transportent ; les mulets ne trébuchent jamais ; ils connaissent la route. Pourquoi donc ne pas s'en remettre à eux ?

Les voyageurs, à mesure que la nuit se rapproche (le col était très brumeux), semblent quitter la vie et cheminent vers un horizon plein de promesses, tandis que les pattes de leurs montures se chargent de négocier avec la terre. Les voyageurs sont en paix ; ils avancent toujours. Et, se disent-ils, quelle importance ? ; et que peut-il arriver de mal à un homme de bien (voyez ces deux prêtres qui surgissent de la bruine, saluent et disparaissent à nouveau) durant la vie ou après la mort ? Puis, un renard venant de traverser le chemin herbeux qui se rapproche du sommet de la colline, il ont le sentiment de cheminer à travers l'Angleterre, après une longue journée de route, il y a plusieurs centaines d'années ; le danger est passé et ils voient les lumières de l'auberge ; l'hôtesse sort dans la cour et les invite à s'asseoir près du feu pendant qu'elle prépare à dîner, ce qu'ils font, perdus dans leurs pensées, tandis que des garçons et des fillettes passent en arrière-plan, des fleurs rouges dans les mains, qu'une mère donne le sein à son enfant et qu'un vieil homme silencieux fait du petit bois à partir de branchages et le jette sur le feu qui se ranime, sous le regard muet de l'assemblée.

Mais, mon dieu ! On ne sait jamais ce qui peut advenir. Mon dieu encore ! « Don Fernando adorait la tourte au pigeon et élevait ici des pigeons » – sur son toit, d'où l'on a cette vue si étrange, si troublante des Alpujarras. « Il est mort l'été dernier à Grenade. » Vraiment ? C'est cette lumière bien sûr ; un million de lames tranchantes ont éliminé l'écorce et la poussière, et la couleur pure jaillit ; la blancheur des figuiers ; le rouge et le vert et une fois encore le blanc des vallons de l'immense et ancestral paysage. Mais écoutez les sons montant jusqu'au toit – tout d'abord le bruissement des pigeons ; puis le ruissellement de l'eau ; puis le cri d'un vieil homme qui vend des poulets ; puis le braiment d'un âne loin dans la vallée. Écoutez ; et à notre oreille, la vie jaillit du cœur d'un village qui fait face à l'Afrique avec une force aristocratique intemporelle depuis mille ans. Mais comment dire ceci (tandis que l'on se détourne de la lumière ardente) à la vieille paysanne espagnole qui nous invite dans son logis, avec ses lys et son linge qui sèche, sourit et regarde par la fenêtre comme si, elle aussi, était là depuis mille

ans ?

OceanofPDF.com

LE SOLEIL ET LE POISSON¹

C'est un jeu divertissant, surtout pour un sombre soir d'hiver. On dit à notre œil Athènes ; Ségeste ; la reine Victoria ; et on se contente d'attendre, aussi docilement que possible, de voir ce qu'il se passe. Il peut ne rien se passer, il peut se passer toutes sortes de choses, même si ce ne sont pas celles auxquelles on pouvait s'attendre. La vieille dame aux lunettes d'écaille – notre reine disparue – est frappante de vie ; mais elle s'est étrangement acoquinée avec un soldat qui se baisse pour ramasser une pièce de monnaie ; avec un chameau au pelage beige qui passe en se dandinant sous un porche de Kensington ; avec une chaise de cuisine et un vieux monsieur élégant qui agite son chapeau. Introduite dans notre esprit il y a des années, elle charrie désormais toutes sortes de choses les plus diverses. Il suffit que l'on dise la reine Victoria et on se retrouve avec un assemblage d'objets les plus hétéroclites, que nous mettons plus d'une semaine à trier. En revanche, on peut se dire tout bas, le mont Blanc à l'aube ; le Taj Mahal au clair de lune ; et l'esprit reste vide. Car une image ne survivra dans le curieux bassin où nous déposons nos souvenirs qu'à condition d'heureusement s'acoquiner avec une autre émotion qui lui sert de protection. Les images s'épousent en d'étranges noces morganatiques (telles celles de la reine et du chameau) et ainsi se gardent vivantes. Le mont Blanc, le Taj Mahal, ces spectacles qui nous attendaient au bout de laborieux voyages, s'estompent et s'évanouissent faute d'avoir trouvé le compagnon idoine. Et il se peut que sur notre lit de mort, il ne nous vienne pas d'images plus majestueuses que celle d'un chat et d'une vieille dame

portant un chapeau de soleil. Les vues les plus spectaculaires auront disparu faute de compagnons.

Et donc, voyons ce que l'œil peut nous apporter, par ce sombre soir d'hiver, alors que le monde réel s'est évanoui. Montre-moi l'éclipse, demande-t-on à l'œil ; fais-nous à nouveau contempler cet étrange spectacle. Et aussitôt nous voyons – quoique ce soit prendre quelque liberté que de parler de l'œil de l'esprit ; c'est un nerf qui entend et est doué d'odorat, qui transmet la chaleur et le froid, qui est en lien avec le cerveau et suscite dans notre esprit toutes sortes de spéculations et d'analyses – ce n'est que par souci de concision que nous disons que nous « voyons » aussitôt une gare dans la nuit. Une foule se presse à un portillon ; mais comme cette foule est étrange ! Ils ont des imperméables sur le bras ; et portent de petites valises. Ils semblent comme précaires, improvisés. Ils créent cette impression d'unité qui va de pair avec leur certitude (mais il serait plus juste de dire « notre conscience ») d'avoir un but en commun. Jamais pourtant il n'y eut but plus étrange que celui qui nous fit converger cette nuit de juin vers la gare de Euston². Nous étions venus pour observer le soleil se lever. À ce moment précis, des trains comme le nôtre se mettaient en route dans toute l'Angleterre pour observer le lever du soleil. Nous avions tous le nez tourné vers le nord. Quand nous faisons halte un moment en rase campagne, on pouvait voir les lumières des automobiles pointées elles aussi vers le nord. Ce soir-là, le sommeil, l'immobilité avaient déserté l'Angleterre. Tous faisaient route vers le nord. Tous pensaient au lever du soleil. À mesure que la nuit avançait, le ciel, qui était l'objet de pensées par millions, était investi d'une réalité et d'une importance inhabituelles. À mesure que les heures passaient, nous devenions plus conscients de ce dais blanc et cotonneux étendu au-dessus de nos têtes. Quand nous nous retrouvâmes dans la fraîcheur du petit matin, sur une route du Yorkshire, nos sens n'avaient plus leur disposition ordinaire. Nos relations avec les gens, les maisons et les arbres avaient changé ; nous étions en lien avec le monde entier. Nous étions venus, non pas pour séjourner dans une chambre d'auberge ; nous étions venus pour avoir une relation désincarnée de quelques heures avec le ciel.

Il régnait une pâleur extrême. La rivière était pâle et les champs, pleins d'herbes folles et de fleurs festonnées qui auraient dû être rouges, mais étaient privées de couleurs, s'étendaient bruyants et frémissants autour de

fermes grises. Parfois la porte d'une ferme s'ouvrait et c'était un fermier et toute sa famille qui rejoignait la procession, vêtus de leurs habits du dimanche, soignés, sombres et silencieux comme s'ils gravissaient la colline pour aller à l'église ; ou parfois on voyait des femmes simplement appuyées aux fenêtres des derniers étages, qui observaient la procession avec un dédain amusé, apparemment – ils ont fait tous ces kilomètres, et pour quoi ? semblaient-elles dire – dans le plus parfait silence. Nous avions le sentiment étrange d'aller à un rendez-vous avec un acteur à la réputation si considérable, qu'il investirait tout l'espace de sa présence silencieuse.

Le temps que nous arrivions au point de ralliement, sur un plateau élevé où les collines s'étiraient au-dessus de la vaste lande aux teintes brunes, nous avions aussi gagné – quoique nous fussions gelés et, nos pieds s'enfonçant dans l'eau rouge des tourbières, étions certains de devoir nous refroidir encore, quand bien même plusieurs étaient occupés à manger accroupis sur leurs imperméables, au milieu de tasses et d'assiettes, et que d'autres encore arboraient de curieux accoutrements et que nous faisions tous piètre figure – nous avions néanmoins gagné en dignité. Ou plus exactement, peut-être, nous avions renoncé aux petits insignes et marques de notre individualité. Nous nous étirions, simples ombres chinoises se détachant sur le ciel telles des statues dressées en évidence sur la crête du monde. Nous étions sans âge ; nous étions des hommes et des femmes d'un monde ancien venus rendre hommage au lever du soleil. La foule des fidèles à Stonehenge³ avait dû ressembler à cela, parmi les touffes d'herbe et les rochers. Soudain, quatre grands chiens rouges bondirent de la voiture d'un châtelain du Yorkshire, limiers élancés venus d'un monde immémorial, des chiens de chasse, sans nul doute, lancés, le museau rasant le sol, à la poursuite d'un sanglier ou d'un cerf. Le soleil se levait peu à peu. Un nuage devint lumineux comme un abat-jour se met à irradier la lumière, à mesure que celle-ci gagne en intensité. Des pans triangulaires de lumière dorée en ruisselaient et teintaient les arbres de la vallée de vert et les villages d'un bleu-marron. Dans le ciel derrière nous, flottaient des îles blanches dans des lacs bleu pâle. Là le ciel était ouvert et dégagé, mais devant nous c'était comme un amas de douce neige blanche. Et pourtant, en regardant bien, on devinait que par endroits elle était mince et s'effilochoit. La lumière dorée gagna un temps en intensité, faisant fondre la blancheur qui n'était plus qu'un voile flamboyant, toujours plus subtil, jusqu'à ce

qu'un instant le soleil nous apparaisse dans toute sa splendeur. Puis une pause se fit. Le moment resta suspendu, comme avant une course. Le starter tenait dans sa main son chronomètre, comptant les secondes. Puis ils s'élancèrent.

Le soleil devait bondir à travers les nuages et atteindre son but, un voile diaphane que l'on percevait sur la droite, avant que les secondes précieuses ne fussent écoulées. Il s'élança. Les nuages jetèrent toute sorte d'obstacles sur son chemin. Ils s'agrippèrent, se mirent en travers. Il se jeta au milieu d'eux. On l'imaginait, même invisible, qui se faufilait tel l'éclair. Il allait à toute vitesse. Tantôt il surgissait resplendissant ; tantôt il disparaissait et semblait perdu. Mais on sentait toujours qu'il filait et fusait vers son but à travers la grisaille. Un bref instant, il émergea et apparut dans nos lunettes, évidé, réduit à un croissant. Peut-être était-ce là le signe qu'il faisait de son mieux pour notre bien. Puis il sombra après un ultime effort. Il était totalement occulté. Les moments passèrent. Chacun avait sa montre à la main. Les vingt-quatre secondes sacrées avaient commencé à s'égrener. À moins de triompher avant que la dernière ne se soit écoulée, il était perdu. On sentait pourtant qu'il se débattait et courait derrière les nuages pour se libérer ; mais les nuages le tenaient captif. Ils enflaient, s'épaississaient ; ils ralentissaient, freinaient sa course rapide. Sur les vingt-quatre secondes, il n'en restait plus que cinq et il était toujours caché. Et, à mesure que passaient les secondes fatales et que nous comprenions que le soleil était en train de perdre la partie, et ne pouvait gagner la course, la couleur se retira peu à peu de la lande. Le bleu vira au pourpre ; le blanc se fit livide comme à l'approche d'un orage violent et qui pourtant ne soulevait pas un souffle d'air. Les visages roses prirent une teinte verte et il fit soudain plus froid que jamais. C'était donc cela la défaite du soleil, rien que cela, pensa-t-on, nous détournant, déçus, de la terne couverture de nuages qui s'étendait devant nous pour contempler la lande. Elle était blafarde, d'un gris pourpre ; mais soudain on comprit que quelque chose d'autre allait se passer ; quelque chose d'imprévisible, de terrifiant, d'inévitable. L'ombre qui gagnait peu à peu la lande faisait penser à un bateau qui gîte et qui, au lieu de se redresser au moment critique, s'enfonce toujours plus ; et chavire soudain. De même, la lumière vira et gîta pour finalement disparaître. C'était la fin. Le sang et la chair du monde n'étaient plus, ne restait que son squelette. Il était là, sous nos pieds, friable ; marron ; mort ; desséché. Puis,

il y eut un mouvement imperceptible, qui mit un terme à cette totale soumission de la lumière, à ce vil renoncement à toute splendeur. Doucement, il réapparut de l'autre côté du monde ; il jaillit, comme si, après une terrifiante pause d'une seconde, ce mouvement venait achever le précédent et la lumière qui nous avait quittés, renaissait ailleurs. Jamais auparavant, nous n'avions eu une telle impression de renouveau et de renaissance. Toutes les convalescences et tous les moments de répit que nous avons pu connaître semblaient ne faire qu'un. Et pourtant la lumière déployée en un léger cerceau arc-en-ciel était si pâle, si fragile et étrange, qu'il semblait impossible que la terre puisse survivre sous ces teintes si diaphanes. Elle était là, suspendue sous nos pieds, comme une cage, un cerceau, comme un globe de verre. Elle risquait d'être soufflée comme une bougie ; elle risquait d'être étouffée. Lentement et sûrement, pourtant, notre sentiment de soulagement se renforça, et nous fûmes peu à peu rassurés, à mesure que le grand pinceau esquissait les bois, la vallée profonde et au-dessus les collines massives, teintées de bleu. Le monde se fit de plus en plus tangible ; il se peupla ; il devint ce lieu qui abrite un nombre infini de fermes, de villages, de voies de chemin de fer ; jusqu'à ce que toute la matière de la civilisation soit façonnée en une forme parfaite. Et pourtant nous ne pouvions oublier que la terre sur laquelle nous nous tenions est faite de couleurs ; que les couleurs peuvent s'éteindre ; que nous nous tenons alors sur une feuille morte ; et que nous qui arpentions à nouveau la terre sans crainte l'avions vue morte.

Mais l'œil n'en a pas fini avec nous. Pris dans une logique qui n'appartient qu'à lui, et que nous ne parvenons pas immédiatement à suivre, il nous offre maintenant une image, ou plutôt une impression générale, de Londres un chaud jour d'été, alors que, si l'on en juge par le tumulte et la confusion qui règne, la saison bat son plein. Cela nous prend un moment avant de réaliser tout d'abord que nous sommes dans un jardin public, puis, à en juger par la présence d'asphalte et de sacs en papier qui jonchent le sol, que ce doit être le jardin d'acclimatation, lorsque, sans préambule, s'offre à nos regards la parfaite représentation de deux lézards grandeur nature. Après le chaos, le calme ; après la destruction la certitude – telle est peut-être la logique de l'œil. Tout au plus pouvons-nous dire qu'un des deux lézards est posé immobile sur l'autre et que seul le frémissement d'une paupière ou le mouvement de leur respiration visible sur leur flanc vert témoignent qu'ils

sont de chair et d'os et non de bronze. Toutes les passions humaines semblent fugaces et fébriles comparées à cette extase immobile. Le temps semble s'être arrêté et nous sommes en présence de l'immortalité. Le tumulte du monde nous a quittés comme un nuage se délite. Des cages de verre découpées dans l'obscurité étale enserrant des blocs d'immortalité, des univers éternellement ensoleillés, sans pluie ni nuage. Les êtres qui y vivent accomplissent d'infinies chorégraphies dont la complexité dénuée de raison n'en est que plus sublime. Des armées d'un bleu argenté, qui avancent dans un ordre parfait, fusent dans un sens, puis un autre, telles des flèches véloces. La discipline est parfaite, la maîtrise totale ; mais de raison il n'est point. Les chorégraphies humaines les plus majestueuses semblent insignifiantes et désordonnées comparées à celles des poissons. Chacun de ces mondes est régi par un ordre et une méthode qui confinent à la même perfection. Ils ont, en guise de forêts, une demi-douzaine de bambous ; en guise de montagnes des monticules de sable ; dans les ridules et les courbes d'un coquillage sont toutes les aventures romanesques auxquelles ils aspireront jamais. La production d'une bulle, ailleurs sans intérêt, est ici un événement des plus complexes. La goutte argentée se fraye un chemin à travers l'eau, le long d'un escalier en colimaçon, pour venir éclater contre le verre qui semble posé à la surface. Rien n'existe qui n'ait une utilité. Les poissons eux-mêmes semblent avoir été façonnés à dessein et introduits dans le monde dans le seul but d'être ce qu'ils sont. Ils ne travaillent ni ne pleurent. Leur raison est toute dans leur forme. À quelle autre fin auraient-ils pu être inventés, si ce n'est celle – parfaitement suffisante – de leur être parfait, certains si sphériques, certains si fins, certains arborant des nageoires dorsales en éventail, d'autres striés d'un rouge électrique, d'autres encore frémissants telles des crêpes dans une poêle, certains recouverts d'une cotte de mailles bleutée, certains dotés de pincettes prodigieuses, d'autres enfin ourlés d'extravagantes moustaches immenses ? Plus de soin a été apporté à une demi-douzaine de poissons qu'à toutes les catégories de l'espèce humaine. Sous le tweed et la soie que nous portons ne se cache qu'une nudité rose étale. Les poètes ne sont pas aussi diaphanes que ces poissons. Les banquiers n'ont pas de pincettes. Les rois et les reines eux-mêmes n'arborent pas de telles fraises et de telles ruches. En d'autres termes, si nous devions nous retrouver nus dans un aquarium – mais restons-en là. L'œil se referme. Il nous a révélé un monde mort et un

poisson immortel.

OceanofPDF.com

PAR LES RUES :
AVENTURE LONDONIENNE ¹

Personne n'a jamais ressenti d'attachement passionné pour un crayon de papier. Mais en avoir un peut parfois se révéler éminemment désirable ; nous sommes parfois décidés à nous trouver un objet, un but, un prétexte pour partir marcher à travers Londres entre le thé et le dîner. De même que l'on chasse le renard pour préserver une race de chevaux, et que l'on joue au golf pour s'assurer que des espaces libres restent protégés des promoteurs, un crayon de papier sert habilement de prétexte quand nous vient le désir de partir nous promener par les rues, et que, nous levant de notre fauteuil, nous nous exclamons : « Il faut absolument que je m'achète un crayon », comme si, sous couvert de ce prétexte, nous pouvions sans risque jouir du plus grand plaisir que nous offre d'être en ville l'hiver – déambuler par les rues de Londres.

Imaginons une fin d'après-midi en hiver, car en hiver la lumière champagne des rues et leur chaleur humaine nous sont particulièrement douces. Nous ne sommes pas alors tentés, comme en été, par l'ombre, la solitude ou les douces brises des champs. Et puis, en fin d'après-midi, dans la pénombre et la lumière électrique, nous jouissons d'une forme d'innocence. Nous ne sommes plus tout à fait nous-mêmes. Au moment où nous sortons de chez nous, par une belle fin d'après-midi, entre quatre et six heures, nous nous défaisons du moi que connaissent nos amis et nous perdons dans cette vaste armée républicaine de marcheurs anonymes, dont la société est si agréable après tout ce temps passé dans la solitude de notre chambre². Là, nous sommes entourés d'objets qui expriment à l'envi les

particularités de notre tempérament et nourrissent les souvenirs que nous conservons de notre passé. Prenons cette coupelle posée sur la cheminée, nous l'avons achetée à Mantoue, un jour de grand vent. Nous sortions de la boutique quand la vieille femme sinistre nous retint par la jupe, dit qu'elle finirait bien par mourir de faim, et s'exclama : « Prenez-la ! », en nous fourrant la coupelle de porcelaine bleu et blanc dans les mains, comme si elle voulait oublier à jamais sa généreuse abnégation. Finalement, contrits, quoique soupçonnant que nous nous étions fait plumer, nous l'avons rapportée dans notre petit hôtel, où, au milieu de la nuit, le propriétaire s'était si violemment disputé avec sa femme que nous nous étions penchés à la fenêtre pour regarder dans la cour et avions alors contemplé les étoiles blanches dans le ciel et la vigne entrelacée entre les piliers. Le moment était fixé, frappé à jamais telle une pièce de monnaie, au milieu de tous ces moments qui, par millions, s'évanouissaient sans laisser de traces. Il y avait aussi le mélancolique monsieur anglais, qui, debout parmi les tasses de café et les petites tables métalliques, semblait nous dévoiler les secrets de son âme – comme le font les voyageurs. C'est tout ceci – l'Italie, le matin venteux, la vigne entrelacée entre les piliers, le monsieur anglais et les secrets de son âme – qui surgissait, telle une nuée, de la coupelle de porcelaine posée sur la cheminée. Et cette marque marron sur le tapis, sur laquelle tombe notre regard, c'est Mr. Lloyd George³ qui en est la cause. « Cet homme est un démon ! », s'était exclamé Mr. Cummings, qui s'apprêtait à remplir la théière avec la bouilloire qu'il avait soudain posée par terre, et qui avait ainsi laissé une brûlure sur le tapis.

Mais quand la porte se ferme derrière nous, tout ceci s'évanouit. Cette coquille que notre âme a produite pour s'y lover, pour se donner une forme distincte des autres, se brise, et au cœur de toutes ces ridules, de toutes ces rugosités subsiste, telle une huître, notre seule faculté de perception, tel un œil gigantesque. Que les rues sont belles en hiver ! Elles sont dévoilées et masquées tout à la fois. Là, on devine à peine des enfilades symétriques de portes et de fenêtres ; là sous les lampes flottent de pâles îlots de lumière, que traversent – fugaces éclairs – des hommes et des femmes qui, en dépit de leur apparence misérable, arborent un air irréel, un air conquérant, comme s'ils avaient faussé compagnie à la vie, qui, privée de sa proie, s'en trouvait comme désorientée. Mais, après tout, nous ne faisons que glisser à la surface des choses. L'œil ne creuse, ni ne plonge, ni ne part en quête de

trésors enfouis. Il nous emporte au fil d'un calme courant et notre esprit, tout à sa contemplation paisible et musarde, sommeille peut-être.

Comme les rues de Londres sont donc belles, avec leurs îlots de lumière et leurs vastes bosquets de pénombre, et, les longeant peut-être, un espace herbeux, planté d'arbres, où la nuit vient naturellement se lover pour dormir et où, passant le long de ses grilles, on perçoit les petits craquements et frémissements des feuilles et des brindilles qui semblent supposer le silence des champs alentour, le hululement d'une chouette et, dans le lointain, le fracas d'un train dans la vallée. Mais nous sommes à Londres, se souvient-on ; en haut des arbres nus sont suspendus de longs rectangles de lumière jaune teintée de rouge – ce sont des fenêtres ; on devine des points brillants qui luisent telles de pâles étoiles – ce sont des lampes ; cet espace ouvert qui porte en lui toute la paisible campagne n'est qu'un square de Londres, entouré de bureaux et de maisons où, à cette heure, des lumières éclatantes éclairent des cartes, des documents, des bureaux où sont assis des employés qui tournent d'un doigt humide les pages de correspondances sans fin ; ou bien, la chaude lumière dansante d'une cheminée ou d'une lampe éclaire l'intimité d'un salon, ses fauteuils, ses journaux, sa porcelaine, sa table en marqueterie, et la silhouette d'une femme, occupée à compter des cuillerées de sucre qui – Elle regarde la porte comme si elle avait entendu la sonnette de l'entrée et quelqu'un demander si elle était là.

Mais restons-en là ; il le faut. Nous risquons de creuser plus loin que l'œil ne saurait le supporter ; nous freinons notre voyage au fil paisible du courant en agrippant une branche ou une racine. À tout moment, l'armée assoupie risque de s'éveiller et de déclencher en nous mille violons et trompettes ; l'armée des humains risque de revenir à elle et de faire valoir ses bizarreries, ses souffrances et ses petites bassesses. Musardons encore un moment, restons-en encore à l'apparence des choses – le vernis brillant des omnibus ; la splendeur charnelle des boutiques des bouchers avec leurs longues dorées et leurs steaks violets ; les bouquets de fleurs bleus et rouges qui resplendissent si vaillamment dans la vitrine du fleuriste.

Car l'œil a une étrange propension ; seule la beauté le retient ; tel un papillon, il cherche la couleur et aime se chauffer au soleil. Par une nuit d'hiver comme celle-ci, lorsque la Nature est si parfaitement apprêtée, l'œil nous rapporte les plus jolis des trophées, prélève de petits morceaux d'émeraude et de corail, comme si toute la terre était faite de pierres

précieuses. Il est toutefois incapable (nous parlons ici de l'œil moyen, non pas de l'œil professionnel) d'agencer ces trophées de manière à restituer leurs facettes et leurs rapports les plus imperceptibles. C'est pourquoi, après nous être longtemps nourris de ce délicieux régime de beauté pure et sans mélange, nous éprouvons un sentiment de satiété. Nous nous arrêtons sur le seuil du chausseur et nous trouvons quelque prétexte, qui n'a rien à voir avec la raison réelle pour laquelle nous replions toute la joyeuse bigarrure de la rue et nous réfugions dans un recoin ombreux de notre être où nous avons tout le loisir de nous demander, en posant un pied sur le repose-pied : « Que peut bien ressentir une naine ? »

Elle entra escortée par deux femmes qui, étant de taille normale, ressemblaient, à côté d'elle, à des géantes bienveillantes. Par les sourires qu'elles adressaient aux commises elles semblaient tout à la fois l'assurer de leur protection et nier tout lien avec son infirmité. Son expression, grincheuse et contrite, était celle que l'on voit communément sur les visages de ceux qui sont frappés de difformité. Elle avait besoin de leur bonté et la trouvait intolérable. Mais une fois la commise sollicitée, une fois que les géantes au sourire bienveillant eurent demandé à voir des chaussures « pour cette dame » et que la jeune vendeuse eut placé le petit repose-pied devant elle, la naine tendit son pied avec une impétuosité qui semblait requérir toute notre attention. Regardez ! Regardez ! semblait-elle exiger de nous tous, en tendant le pied, et quelle surprise en effet, car c'était là le pied exquis, aux proportions parfaites, d'une femme de taille normale. Il était cambré ; il était distingué. Quand elle le vit ainsi posé sur le tabouret, son attitude changea du tout au tout. Elle semblait apaisée et contente. Ses façons devinrent même pleines d'assurance. Elle envoya chercher des chaussures toujours différentes ; elle essaya paire sur paire. Elle se leva et fit des pirouettes devant un miroir qui ne laissait voir que son pied portant des chaussures fauves, couleur d'ambre, des chaussures en peau de lézard. Elle souleva ses petites jupes et exhiba ses petites jambes. Elle se disait qu'après tout, les pieds sont la partie la plus importante de toute notre personne ; des femmes furent adorées pour leurs seuls pieds. Ne voyant que ses pieds, peut-être imaginait-elle que le reste de son corps était conforme à ses pieds gracieux. Elle était pauvrement vêtue, mais elle était prête à toutes les extravagances pour ses chaussures. Et comme c'était là la seule occasion où elle ne craignait pas d'être regardée, mais recherchait

même l'attention, elle était prête à user de tous les stratagèmes pour prolonger la séance d'essayage et le moment où elle devrait faire son choix. Regardez mes pieds, regardez mes pieds, semblait-elle dire, en faisant un pas de ce côté, puis de l'autre. La commise avait dû la complimenter, car soudain son visage se fit extatique. Mais, au bout du compte, les géantes, toutes bienveillantes qu'elles fussent, devaient aussi vaquer à leurs propres affaires ; elle devait faire son choix ; elle devait décider quelles chaussures elle allait acheter. Elle se décida enfin et, au moment où elle sortit entourée de ses deux présences protectrices, le paquet se balançant au bout de ses doigts, l'euphorie s'évanouit, la conscience reprit le dessus, l'ancienne exaspération et le sentiment de honte revinrent et quand elle se retrouva dans la rue, elle était redevenue une naine.

Mais sa présence avait influé sur l'humeur du moment ; nous sortîmes en même temps qu'elle et c'était comme si elle avait fait naître une atmosphère capable d'engendrer toutes sortes d'êtres bossus, contrefaits, déformés. On croisait deux aveugles barbus, sans doute frères, qui avançaient en s'appuyant d'une main sur la tête d'un jeune garçon. Ils marchaient avec cette démarche déterminée et pourtant tremblante des aveugles, qui laisse transparaître dans leur allure quelque chose de la terrifiante inexorabilité du sort qui les a terrassés. Leur petit cortège, qui avançait sans faillir, semblait fendre la foule des passants par la seule force de son silence, de sa volonté, de son malheur. La naine avait en vérité déclenché un grotesque ballet claudiquant dans lequel tout le monde était entré : la dame imposante serrée dans ses peaux de phoque luisantes ; l'imbécile qui suce le pommeau argenté de sa canne ; le vieil homme accroupi sous un porche qui, peut-être frappé par l'absurdité du spectacle humain, s'était assis pour l'observer à son gré – tous se mettaient à taper du pied, clopin-clopant, pour rejoindre le ballet de la naine.

Dans quelles fissures, quelles anfractuosités, pouvait bien vivre ce monde meurtri d'estropiés et d'aveugles, en venait-on à se demander ? Ici peut-être, dans les chambres de bonnes de ces étroites maisons qui se dressent entre Holborn et le Strand⁴, où les habitants ont des noms si étranges, et des métiers si curieux, battent l'or, fabriquent des soufflets d'accordéons, recouvrent des boutons, tandis que d'autres vivent de commerces plus extravagants encore : de tout un trafic de tasses et de soucoupes, de manches de parapluies en porcelaine, ou d'images colorées de saints

martyrs. C'est ici qu'ils logent, et sans doute, dans sa cohabitation avec le fabricant d'accordéons ou le passementier, la dame vêtue de peaux de phoques trouve-t-elle la vie supportable ; une vie si étrange ne saurait être tout à fait tragique. Nous nous disons qu'ils ne peuvent pas nous en vouloir de notre aisance ; quand, tout à coup, au coin d'une rue, nous tombons sur un juif barbu, émacié, hagard, les yeux fous, misérable ; ou nous passons à côté du corps déformé d'une vieille femme abandonnée sur les marches d'un bâtiment public, couverte d'un manteau comme celui que l'on jette sur un cheval ou un âne mort. À cette vue, notre être est parcouru d'un frémissement ; une flamme est comme brandie sous nos yeux ; une question se pose qui reste sans réponse. Souvent ces épaves choisissent d'être là, couchées à quelques pas d'un théâtre, à portée de son d'un limonaire, et quand la nuit vient, presque à portée de main des manteaux brodés et des jambes vêtues de soie de ceux qui festoient et dansent. Ils sont couchés près de vitrines qui offrent à ce monde de vieilles femmes prostrées sous les porches, d'aveugles, de nains claudiquant, des sofas aux pieds dorés en forme de nobles cygnes ; des tables incrustées de paniers de fruits de toutes les couleurs, de buffets à la marqueterie de marbre vert prêts à recevoir des têtes de sangliers, des paniers dorés, des chandeliers ; et des tapis si anciens que les œillets qui les décorent sont presque noyés dans une mer opale.

Tout semble à notre regard, qui glisse sans s'attarder, comme miraculeusement aspergé de beauté, comme si le courant régulier du commerce, qui dépose son banal fardeau sur les rives d'Oxford Street⁵, n'avait ce soir livré que des merveilles. N'ayant nulle intention d'acquérir quoi que ce soit, l'œil s'ébat sans retenue ; il crée ; il ornemente ; il met les choses en valeur. Dehors, dans la rue, nous sommes libres de bâtir une vaste demeure imaginaire et d'en meubler les pièces à notre gré, de tapis, de tables et de sofas. Ce tapis ira dans le hall d'entrée. Cette coupe d'albâtre ira sur une table ciselée devant la fenêtre. Nos réceptions viendront se refléter dans cet imposant miroir rond. Mais, une fois cette maison bâtie et meublée, nous ne sommes heureusement en rien contraints de la faire nôtre ; nous pouvons la démonter en un clin d'œil, bâtir et meubler une autre demeure avec d'autres chaises et d'autres verres. Ou nous pouvons nous attarder chez l'antiquaire, au milieu des colliers et des plateaux de bagues. Prenons ces perles, par exemple, et laissons-nous aller à imaginer comment notre vie serait changée, si nous en venions à les porter.

Immédiatement, il est entre deux et trois heures du matin ; les lampadaires des rues de Mayfair⁶ diffusent une lumière blanche. À cette heure, il n'y a plus que des voitures dans les rues, et l'on éprouve un sentiment de vide, d'espace, de secrète gaieté. Vêtue de perles et de soie, nous sortons sur le balcon qui surplombe les jardins assoupis de Mayfair. Quelques lumières brillent aux fenêtres des chambres de pairs du royaume qui reviennent de la cour, de valets de pied portant bas de soie, de douairières qui ont serré la main de grands hommes. Un chat se faufile le long du mur du jardin. Dans les coins les plus sombres du salon, derrière les épais rideaux verts, on chuchote et se prête au jeu de l'amour et de la séduction. Marchant d'un pas lent, comme s'il arpentait une terrasse au pied de laquelle s'étendraient les comtés anglais inondés de soleil, le vénérable Premier ministre explique à lady une telle, parée de boucles et d'émeraudes, la véritable histoire derrière une crise qu'a traversée le pays. Nous avons l'impression d'être au sommet du plus haut mat d'un immense navire ; et pourtant nous savons aussi que rien de tout ceci n'importe vraiment, que ce n'est pas ainsi que l'on prouve son amour, que rien de grand ne saurait ainsi être accompli ; c'est pourquoi nous savourons ce moment, lissant nos plumes distraitemment, debout sur le balcon, à observer sous la lune le chat qui se glisse le long du mur du jardin de la princesse Mary⁷.

Mais que pourrait-on imaginer de plus absurde ? Il est en fait très précisément six heures ; un soir d'hiver ; nous marchons vers le Strand⁸ pour acheter un crayon. Comment pouvons-nous nous trouver en même temps sur un balcon, en juin, un collier de perles autour du cou ? Que pourrait-on imaginer de plus absurde ? Et pourtant, ce n'est pas nous qui nous égarons, c'est bien la Nature. Lorsqu'elle s'est attelée à son grand chef-d'œuvre, l'invention de l'homme, elle n'aurait dû penser qu'à une seule chose. Au lieu de cela, détournant la tête pour regarder par-dessus son épaule, elle a laissé s'immiscer en chacun de nous des désirs et des impulsions qui sont en parfaite contradiction avec ce qu'il est, de sorte que nous sommes comme zébrés, bigarrés, multiples ; les couleurs ont déteint. Notre être véritable est-il celui qui se tient sur ce trottoir hivernal, ou celui qui se tient sur ce balcon, un mois de juin ? Suis-je ici, ou suis-je là-bas ? Ou notre être véritable n'est-il en fait ni ceci, ni cela⁹, ni ici, ni là-bas, mais quelque chose de si divers et tortueux que nous ne sommes vraiment nous-mêmes que lorsque nous laissons libre cours à nos désirs et que nous allons

notre chemin sans entrave ? Les circonstances contraignent à l'unité ; c'est par commodité que nous sommes un. Quand il ouvre sa porte le soir, le citoyen respectueux doit être un banquier, un joueur de golf, un mari, un père ; pas un nomade parcourant le désert, un mystique qui contemple le ciel, un débauché des bas quartiers de San Francisco, un soldat menant une révolution, un paria hurlant sa solitude désenchantée. Quand il ouvre sa porte, il doit lisser ses cheveux et mettre son parapluie dans le porte-parapluies, à côté des autres.

Mais nous approchons enfin des librairies d'occasion. C'est là que nous trouvons à nous arrimer pour résister à ces courants contraires de l'être ; c'est ici que nous retrouvons notre sérénité après les splendeurs et les peines de la rue. La seule vue de la femme du libraire, assise un pied sur le garde-feu, auprès d'un bon feu, protégée de la porte, est apaisante et reconfortante. On ne la voit jamais lire, ou alors elle n'a qu'un journal à portée de main ; quand elle détourne sa conversation du commerce des livres, ce qu'elle fait avec alacrité, c'est pour nous parler de chapeaux ; elle aime que les chapeaux soient pratiques, nous confie-t-elle, mais aussi jolis. Oh non, ils ne vivent pas au-dessus de la boutique ; ils vivent à Brixton ; elle a besoin de voir un peu de verdure¹⁰. En été, un vase de fleurs cueillies dans son jardin, trône sur une pile de livres poussiéreux et apporte un peu de couleur à l'échoppe. Partout des livres ; et c'est toujours le même sentiment de partir à l'aventure qui nous envahit. Les livres d'occasion sont des livres qui vivent en liberté, des livres errants ; ils s'assemblent en vols au plumage bigarré et ont un charme dont sont dépourvus les volumes domestiqués des bibliothèques. Et puis, dans cette foule si diverse, assemblée par le hasard, il se peut que nous croisions un parfait inconnu qui deviendra, avec un peu de chance, notre meilleur ami. Nous avons toujours l'espoir, en extrayant un livre grisâtre d'un rayon du haut des étagères, attirés que nous sommes par son apparence miteuse et désolée, d'y croiser un homme parti à cheval, il y a plus de cent ans, pour explorer le marché de la laine dans les Midlands¹¹ et le pays de Galles ; un voyageur inconnu, qui descendait dans des auberges, buvait de la bière, notait le charme des jeunes filles et les austères coutumes, couchait tout ceci sur le papier avec sérieux et application par pure passion (le livre fut publié à compte d'auteur) ; était infiniment bavard, affairé et concret, et parvenait ainsi à suggérer, sans même le savoir, le parfum des roses trémières et des foins, et aussi un

portrait de lui-même qui lui garantit à tout jamais une place au chaud dans un coin de notre esprit. Le livre est aujourd'hui à vendre pour un shilling¹². Son étiquette indique trois shillings, mais la femme du libraire nous le laisse à ce prix, en constatant que sa couverture est passablement miteuse et qu'il est là depuis bien longtemps, après avoir été acheté, dans le Suffolk¹³, lors de la vente de la bibliothèque de quelque notable.

Ainsi, parcourant la boutique d'un œil distrait, nous nous prenons d'une amitié soudaine et fantasque pour ceux, inconnus et disparus, qui ont laissé pour toute trace, par exemple, ce mince livre de poèmes, si joliment imprimé, si délicatement orné aussi du portrait de l'auteur. Car c'était un poète, qui trouva la mort, jeune, en se noyant, et sa poésie, si douce, si sérieuse et sentencieuse, émet encore une imperceptible musique flûtée comme celle du limonaire d'un vieux joueur d'orgue de barbarie italien, qui se tient, dans sa veste de velours, au coin d'une ruelle lointaine. On trouve aussi des voyageurs, qui, par rangées entières, nous disent, vieilles filles indomptables qu'elles étaient, l'inconfort de leurs voyages, et les couchers de soleil qu'elles purent admirer en Grèce, alors que la reine Victoria n'était encore qu'une enfant ; un voyage en Cornouailles et la visite des mines d'étain semblaient requérir qu'on en rende compte en détail ; on remontait lentement le Rhin et faisait des portraits de ses compagnons de voyage à l'encre de Chine, assis à lire sur le pont à côté des amas de cordages ; on mesurait les Pyramides ; était coupé de la civilisation pendant des années ; convertissait les nègres au fin fond de marais pestilentiels. Cette manie de faire ses bagages et de partir au loin, d'explorer les déserts et d'attraper de mauvaises fièvres, de s'installer en Inde pour le reste de ses jours, d'aller jusqu'en Chine pour finalement revenir mener une vie tranquille à Edmonton¹⁴, tout ceci se déverse par paquets sur le sol poussiéreux comme par un temps agité, sous l'effet de cette constante agitation que ressentent les Anglais en sentant les océans à leur porte. Les eaux aventureuses du voyage semblent se briser sur les petits îlots d'effort et de persévérance industrielle, qui se dressent en colonnes irrégulières sur le sol de la librairie. Dans ces piles de livres couleur puce, aux dos ornés de monogrammes dorés, des hommes d'Église graves font l'exégèse des Évangiles ; des érudits, armés de marteaux et de burins, nous font redécouvrir les textes d'Euripide et d'Eschyle. Tout autour de nous, on pense, on annote, on explique, à un rythme extraordinaire, et tout est baigné

des eaux de l'imagination, comme sous l'effet d'une éternelle et inexorable marée. D'innombrables volumes nous racontent les amours d'Arthur et de Laura¹⁵, comment ils connurent le chagrin de la séparation, puis comment ils se retrouvèrent et furent heureux à jamais, comme on pouvait l'être quand Victoria régnait sur cet archipel.

Le nombre de livres dans le monde est infini, et l'on peut tout au plus jeter un coup d'œil, approuver d'un hochement de tête, et aller son chemin après avoir échangé quelques mots, et compris en un éclair de quoi il était question, de même que, dans la rue, on glane un mot en passant et invente au hasard toute une vie à partir de quelques bribes. Ils parlent d'une femme qui se prénomme Kate, comment « je lui ai dit, tout de go, hier soir... je lui ai dit, si vous pensez que je ne vaudrais pas un fufrel... » Mais quant à savoir qui est Kate, et à quelle crise dans leur relation nous renvoie le fufrel, nous ne le saurons jamais ; car Kate disparaît sous leur agitation volubile ; et une autre page du grand livre de la vie s'ouvre ici, au coin de la rue, à la vue de deux hommes qui se concertent sous un réverbère. Ils déchiffrent les dernières dépêches de Newmarket¹⁶ dans la dernière édition du soir. Se peut-il qu'ils pensent que le destin va transformer leurs haillons en fourrure et en drap fin, faire surgir une montre à gousset à leur poche et des épingles à cravates en diamant là où il n'y a qu'une vieille chemise ouverte ? Mais le flot des passants est, à cette heure, trop rapide pour que nous puissions nous poser toutes ces questions. Durant le bref passage qui les mène du travail à leur foyer, maintenant qu'ils ont quitté leur bureau et sentent l'air frais sur leur visage, ils sont emportés dans un rêve narcotique. Ils s'habillent de ces vêtements chatoyants qu'ils doivent conserver dans des placards le reste de la journée, et ils sont de grands joueurs de cricket, des actrices célèbres, des soldats qui ont sauvé leur pays au moment fatidique. Tout à leur rêve, gesticulant, parlant parfois tout seuls, ils déferlent sur le Strand et Waterloo Bridge¹⁷, pour être emportés, rêvant toujours, dans d'immenses trains brinquebalant, vers quelque maison coquette à Barnes ou Surbiton¹⁸ où la vue de l'horloge dans le vestibule et l'odeur du dîner montant du sous-sol fera voler leur rêve en éclats.

Mais nous voilà sur le Strand, et alors même que nous nous tenons hésitants sur le trottoir, une fêrule à peine plus longue qu'un doigt s'abat sur la vie, si véloce, si généreuse. « Vraiment, il faut que – vraiment, il faut que » – c'est bien cela. Sans même s'interroger sur ce que l'on exige de lui,

l'esprit se fait tout humble devant ce tyran familial. Il faut, il faut toujours, faire ceci ou cela ; jouir du moment présent nous est tout bonnement interdit. N'est-ce pas pour cette raison que, tout à l'heure, nous nous sommes inventé une excuse et avons imaginé le besoin de sortir acheter quelque chose ? Mais qu'était-ce donc déjà ? Ah, cela nous revient, c'était un crayon. Il est temps d'aller l'acheter. Mais alors même que nous nous apprêtons à obéir à cet ordre, quelque chose en nous s'insurge contre cette insistante et tyrannique injonction. Un conflit bien connu se fait jour. Derrière la règle de la loi, s'étend la Tamise dans toute son ample et mélancolique plénitude. Et nous la voyons à travers les yeux de quelqu'un penché, insouciant, au-dessus de l'Embankment¹⁹, un beau soir d'été. Le crayon peut attendre ; partons à la recherche de ce promeneur (et il devient vite évident que ce promeneur n'est autre que nous-même). Car si nous pouvions nous trouver à nouveau là où nous étions six mois plus tôt, ne serions-nous pas comme alors – calme, détaché, serein ? Faisons donc l'essai. Mais le fleuve est plus agité, plus gris qu'il n'est dans notre souvenir. La marée est descendante. Elle entraîne avec elle un remorqueur et deux barges, dont la cargaison de paille est solidement arrimée sous des bâches. Il y a aussi près de nous un couple penché sur la balustrade qui chuchote avec cette étonnante innocence qu'ont les amoureux, comme s'il ne faisait aucun doute que l'importante affaire qui les occupe requerrait toute notre indulgence. Tout ce que nous voyons et entendons aujourd'hui est si différent du passé ; et il ne nous reste rien de la sérénité de la personne qui, il y a six mois, se tenait précisément où nous nous tenons aujourd'hui. Son bonheur est celui du trépas ; le nôtre celui qui vient de l'incertitude de la vie. Cette personne n'avait pas d'avenir ; maintenant, l'avenir envahit notre sérénité. Ce n'est que lorsque nous contemplons le passé et en retirons la part d'incertitude que nous pouvons jouir de la plus parfaite paix de l'esprit. Mais maintenant, nous devons faire demi-tour, retraverser le Strand, nous devons trouver une boutique où, à cette heure tardive, on voudra bien nous vendre un crayon.

Entrer dans un endroit inconnu est toujours une aventure ; car l'atmosphère est imprégnée de la vie et du tempérament de ceux qui l'habitent et, dès que nous y pénétrons, nous plongeons dans une nouvelle vague d'émotion. Visiblement, ici, dans la boutique du papetier, une dispute venait d'avoir lieu. Un sentiment de colère flottait dans l'air. On

s'interrompit ; la vieille dame – ils étaient de toute évidence mari et femme – s'éclipsa dans l'arrière-boutique ; le vieil homme dont le front bombé et les yeux globuleux n'auraient pas déparé sur le frontispice d'un ouvrage de la Renaissance, resta pour s'occuper de nous. « Un crayon, un crayon, dit-il, certainement, certainement. » Il s'exprimait avec l'énergie quelque peu évasive de ceux qui ont dû brutalement contenir les émotions qui les submergeaient. Il se mit à ouvrir des boîtes les unes après les autres pour les refermer aussitôt. Il dit qu'il était difficile de trouver quoi que ce soit, quand on avait tant d'articles différents en magasin. Il se lança dans une histoire à propos d'un homme de loi qui se retrouvait dans une situation difficile à cause des écarts de sa femme. Il le connaissait depuis des années ; il avait des liens anciens avec le monde de la justice, dit-il, comme s'il voulait que sa femme l'entende jusque dans l'arrière-boutique. Il renversa une boîte d'élastiques. Finalement, exaspéré par sa propre incompetence, il poussa la porte à battants et demanda sans plus de précaution : « Où avez-vous mis les crayons ? » comme si sa femme les avait dissimulés. La vieille dame revint. Sans regarder personne, elle posa la main, l'air sévère et plein de componction, sur la bonne boîte. C'est là qu'étaient les crayons. Comment pouvait-il faire sans elle ? Ne lui était-elle pas indispensable ? Afin de les garder là, côte à côte, dans une neutralité contrainte, on devait se montrer exigeant dans le choix de son crayon ; celui-ci était trop gras ; celui-ci trop sec. Ils restaient là à m'observer. Et à mesure que le temps passait, ils retrouvaient leur calme ; leur esprit échauffé s'apaisait, leur colère s'évanouissait. Et voilà que, sans qu'ils aient même échangé un mot, ils étaient réconciliés. Le vieux monsieur qui n'aurait pas déshonoré le frontispice d'une œuvre de Ben Jonson, reposait la boîte à sa place, nous souhaitait avec beaucoup de cérémonie une bonne soirée et ils disparaissaient. Elle prendrait sa couture ; il lirait son journal, le canari les couvrirait de petites graines. La dispute était oubliée.

Pendant les quelques minutes qu'il avait fallu pour partir à la chasse aux fantômes, résoudre une dispute et acheter un crayon, les rues s'étaient vidées. La vie s'était retranchée dans les étages du haut, et on avait allumé la lumière. Le trottoir était sec et dur ; la rue semblait d'argent martelé. Tout en s'acheminant chez soi, par les rues désolées, on pouvait se remémorer l'histoire de la naine, des aveugles, de la réception dans la grande demeure de Mayfair, de la dispute chez le papetier. On pouvait entrer un peu dans

chacune de ces vies, assez profondément pour avoir l'illusion que nous ne sommes pas enchaînés à un esprit unique, mais que nous pouvons pour quelques brèves minutes endosser l'apparence et l'esprit d'autres êtres. On pouvait devenir une laveuse de linge, un tenancier de pub, une chanteuse des rues. Et quel plus grand plaisir ou plus grand émerveillement peut-on trouver que de laisser derrière soi les lignes droites de la personnalité pour emprunter les chemins de traverse qui mènent, sous les ronces et les arbres aux troncs massifs, au cœur de la forêt où vivent ces animaux sauvages que sont nos frères humains ?

On ne peut le nier : s'échapper est le plus grand des plaisirs ; partir au hasard des rues en hiver la plus grande des aventures. Et pourtant, à mesure que nous nous approchons de notre maison, il est réconfortant de sentir notre monde familier, nos anciens préjugés, se replier sur nous, pour protéger et envelopper l'être qui a été soumis aux vents incertains de toutes ces rues, qui s'est cogné, telle une phalène, à la lumière inaccessible de tant de réverbères. Voici la porte familière ; voici le fauteuil dans la position dans laquelle nous l'avions laissé et la coupelle de porcelaine, et la tache marron sur le tapis. Et voici – nous le contemplons avec tendresse, le tenons avec révérence – le maigre butin que nous avons arraché aux trésors de la ville, un crayon à mine de plomb.

TROIS TABLEAUX ¹

PREMIER TABLEAU

Nous ne pouvons nous empêcher de voir un tableau en toute chose ; et si mon père était forgeron et le vôtre un pair du royaume, nous nous ferions l'effet de tableaux. Dire quelques mots simples ne nous permet pas même de sortir du tableau. Alors que vous passez devant la forge, vous me voyez appuyé à la porte, un fer à cheval à la main, et vous vous dites : « Que c'est pittoresque ! » Vous voyant si confortablement installé dans votre voiture, presque sur le point de saluer la populace, je me dis que c'est bien là le tableau de la vieille aristocratie anglaise et de ses fastes ! Nul doute que nous nous méprenons fort, mais cela est inévitable.

C'est un tel tableau que je viens de voir, au détour du chemin. Le titre en aurait pu être quelque chose comme « Le retour du marin ». Un marin de belle prestance portant un baluchon ; une jeune fille qui le tenait par le bras ; des voisins rassemblés ; le jardin d'une maisonnette aux fleurs multicolores ; et en passant on pouvait lire au bas du tableau que le matelot était de retour de Chine, qu'un festin l'attendait dans la grande pièce ; qu'il avait dans son baluchon un présent pour sa jeune épouse ; et qu'elle allait bientôt lui donner un enfant. Tout, dans ce tableau, semblait bel et bon, à sa place. Un tel bonheur était plaisant et réconfortant à contempler ; la vie semblait plus douce et délectable qu'avant.

Plongée dans ces pensées, je passai tout près d'eux, parachevant le tableau aussi parfaitement et précisément que je le pus, remarquant la couleur de la robe de la jeune fille et des yeux du matelot, observant le chat qui se

faufilait par la porte de la maison.

Le tableau continua de flotter devant mes yeux un moment, rendant la plupart des choses plus lumineuses, plus vivantes et plus simples ; et rendant certaines choses futiles ; certaines choses injustes et d'autres justes et plus signifiantes qu'auparavant. Le reste de la journée et le lendemain encore, le tableau me revint à l'esprit, de manière imprévue, et je pensai avec envie, et aussi douceur, au joyeux matelot et à sa bien-aimée ; je me demandai ce qu'ils faisaient, quels mots ils se disaient. L'imagination faisait jaillir de cette image d'autres tableaux encore, l'image du marin coupant du bois et tirant de l'eau ; ils parlaient aussi de la Chine ; la jeune fille posait son présent sur la cheminée de manière à ce que tous ceux qui venaient leur rendre visite puissent le voir ; elle cousait la layette du bébé et toutes les portes et fenêtres qui donnaient sur le jardin étaient grandes ouvertes, de sorte que l'on entendait les oiseaux voler et les abeilles bourdonner, et Rogers – c'était son nom – n'avait pas de mots pour dire combien, après les flots lointains de la Chine, il chérissait tout ceci. Alors qu'il était là à fumer sa pipe un pied dans le jardin.

DEUXIÈME TABLEAU

Au plus profond de la nuit, un cri perçant retentit dans le village. Puis on entendit comme une échauffourée ; puis ce fut le silence. On ne voyait de la fenêtre que la pesante branche du lilas qui pendait au-dessus de la route. C'était une nuit chaude et silencieuse. Le ciel était sans lune. Depuis le cri, tout semblait menaçant. Qui avait poussé ce cri ? Pourquoi avait-elle crié ? C'était une voix de femme, que l'intensité de son émotion avait rendue comme asexuée, inexpressive. C'était comme si la nature humaine avait lancé un cri contre une injustice, une horreur indicible. Il régnait un silence de mort. Les étoiles brillaient sans faillir. Les champs étaient calmes. Les arbres immobiles. Et pourtant tous semblaient comme responsables, coupables, menaçants. Nous avions l'intuition qu'il fallait faire quelque chose. Une lumière allait apparaître, hésitante, fébrile. Quelqu'un allait surgir, descendant la rue en courant. Il aurait dû y avoir des lumières aux fenêtres des maisons. Puis il y eut un autre cri, moins asexué, moins inarticulé, comme réconforté, apaisé. Mais nulle lumière n'apparut. On n'entendit aucun pas. Il n'y eut pas d'autre cri. Le premier cri avait été happé et il régnait un silence de mort.

On restait immobile dans le noir, aux aguets. Ce n'avait été qu'une voix. Elle ne semblait reliée à rien. Aucun tableau d'aucune sorte ne nous permettait de l'interpréter, de le rendre intelligible pour l'esprit. Mais à mesure que l'obscurité se dissipait enfin, on ne perçut qu'une forme humaine indistincte, presque informe, qui levait en vain un bras immense contre une injustice insurmontable.

TROISIÈME TABLEAU

Le temps resta au beau fixe. N'était-ce ce cri dans la nuit, on aurait dit que la terre était rentrée au port ; que la vie avait cessé de fuir, poussée par le vent ; qu'elle s'était réfugiée dans une paisible crique pour y jeter l'ancre, comme suspendue sur les eaux calmes. Mais le son ne parvenait pas à s'effacer. Où que l'on aille, ce pouvait être pour une promenade dans les collines, quelque chose semblait s'agiter juste sous la surface, rendant cette impression de paix et de sérénité presque irréelle. On pouvait voir un troupeau de moutons au flanc de la colline ; la vallée dessinait de longues vagues effilées qui ruisselaient comme de l'eau claire. On découvrait des fermes solitaires. Un chiot gambadait dans la cour. Les papillons virevoltaient sur les ajoncs. Tout était parfaitement calme et paisible. Et pourtant, se disait-on, un cri était venu déchirer ce calme ; cette nuit-là, la beauté avait été complice ; avait consenti à rester parfaitement paisible, toujours aussi parfaite ; à tout moment elle pouvait à nouveau être brisée. Cette bonté, cette paix n'étaient que de surface.

Pour dissiper cette humeur inquiète, on se tournait alors vers le tableau montrant le retour du marin. On se le remémorait et ajoutait toutes sortes de petits détails – le bleu de sa robe, l'ombre qui tombait de l'arbre aux fleurs jaunes – que l'on n'avait pas exploités auparavant. Ils s'étaient tenus à la porte de la petite maison, lui son baluchon sur l'épaule, elle la main touchant délicatement son bras. Et un chat roux s'était faufilé par la porte. Et revoyant le tableau dans ses moindres détails, on se persuadait peu à peu que c'était vraisemblablement ce calme, ce sentiment de contentement et de bonté que l'on percevait sous la surface des choses, et non quoi que ce soit d'insidieusement maléfique. Les moutons dans les champs, les vagues de la vallée, la ferme, le chiot, les papillons virevoltants en étaient empreints. Et l'on s'en retournait chez soi, l'esprit plein de la vision du marin et de son épousée, produisant d'eux toutes sortes d'images, de sorte que ces images

de bonheur et de contentement finissaient par masquer cette inquiétude, ce cri hideux, pour finalement les faire disparaître et les réduire au silence.

On revenait au village et au cimetière qu'il nous fallait traverser ; et nous étions comme toujours frappés en y entrant, par le calme paisible du lieu, avec ses ifs ombreux, ses pierres tombales usées par le temps, ses tombes anonymes. La mort y semblait presque joyeuse. Prenez encore ce tableau ! Un homme était en train de creuser une tombe et des enfants piquaient à côté, pendant qu'il travaillait. Tandis qu'il soulevait ses pelletées de terre brune, les enfants étaient couchés, à manger des tartines de confiture et à boire du lait dans de grands bols. La femme du fossoyeur, une belle femme imposante, était adossée à une tombe et avait déployée son tablier sur le sol en guise de table. Quelques poignées de terre s'étaient répandues parmi le goûter. Qui allait-on enterrer ? demandai-je. Est-ce que le vieux monsieur Dodson était finalement mort ? « Oh ! Non. C'est pour le jeune Rogers, le marin », répondit la femme, me regardant droit dans les yeux. « Il est mort il y a deux nuits de cela, d'une fièvre de là-bas. N'avez-vous pas entendu sa femme ? Elle s'est précipitée dans la rue en criant... Regarde, Tommy, tu es tout couvert de terre ! »

Et quel tableau c'était là !

UNE NUIT DANS LE SUSSEX : RÉFLEXIONS EN ROUTE ¹

Le soir se montre clément envers le Sussex², car la région n'est plus si jeune, et elle est heureuse d'avoir la protection du voile de la nuit, comme une femme d'un certain âge est heureuse que l'on tamise la lumière d'une lampe et qu'ainsi seuls se devinent les contours de son visage. Les contours du Sussex sont toujours d'une grande beauté. Les falaises dominent la mer, en une succession infinie. Eastbourne, Bexhill, St Leonards³, leurs promenades et leurs pensions de familles, leurs boutiques de colifichets et leurs boutiques de bonbons, leurs affiches, leurs visiteurs convalescents et leurs chars à bancs, tout s'efface. Ne subsiste que ce qui était déjà là quand Guillaume est venu de France⁴, il y a de cela dix siècles : une longue suite de collines dominant la mer. Et aussi les champs. Les maisons – petites taches de rousseur saupoudrées le long de la côte – disparaissent sous la fine pellicule liquide de l'air couleur taupe, qui noie leurs teintes rouges. Ce n'était alors l'heure ni des lampes, ni des étoiles.

Mais, me dis-je alors, on ressent toujours un fond d'agacement, quand l'instant est d'une telle beauté. Nul doute que les psychologues ont une explication ; on lève la tête et l'on est submergé par une beauté incroyablement plus intense que l'on ne pouvait s'y attendre – des nuages roses flottent maintenant au-dessus du village de Battle⁵ ; les champs nous apparaissent marbrés et mouchetés – nos sensations enflent aussitôt comme des bulles d'air gonflées par un brusque souffle de vent et c'est alors, quand l'instant semble intensément saturé de toujours plus de beauté, qu'il se dégonfle, comme sous l'effet d'une piqûre d'épingle. Mais quelle est cette

épingle ? Pour autant que je pouvais en juger, cette épingle avait à voir avec notre sentiment d'impuissance. Je ne saurais soutenir cet instant – je ne saurais exprimer cet instant – je suis submergée – je suis vaincue. C'était par là que résidait notre insatisfaction ; et elle avait partie liée avec l'idée que notre nature exige de maîtriser tout ce qui lui est offert ; et une telle maîtrise impliquait d'être capable de décrire le spectacle qui s'offrait à nous, ce soir-là, dans le Sussex, pour mieux le faire partager. Mais bientôt nous ressentions une autre piqure d'épingle : nous gâchions ce moment ; car la beauté s'étendait à notre droite, à notre gauche ; mais aussi derrière nous ; elle nous échappait toujours. Nous ne disposions que d'un dé à coudre face à un torrent assez puissant pour remplir des bassins et des lacs.

Mais renonce, me dis-je (on sait comment dans de telles circonstances le moi devient double et comment l'un des deux ne ressent qu'impatience et insatisfaction quand l'autre est sévère et philosophe), renonce à ces vaines aspirations ; soit satisfait de la vue que tu as devant toi et crois-moi quand je te dis qu'il est préférable d'observer et d'absorber ; d'être passif ; d'accepter ; sans s'inquiéter que la nature ne t'ait donné que six minuscules couteaux de poche pour dépecer une baleine.

Tandis que ces deux moi discutaient de la manière de se comporter face à la beauté, je me disais (un troisième interlocuteur venait en effet d'apparaître), qu'ils avaient bien de la chance de pouvoir s'abandonner à une telle occupation. Ils étaient là, emportés par la voiture, à absorber le moindre détail : une meule de foin, un toit couleur de rouille ; un étang ; un vieil homme qui rentrait chez lui son baluchon sur le dos ; ils étaient là, à puiser dans leur boîte à couleurs pour peindre le ciel et la terre, à teinter leurs petites vues des granges et des fermes du Sussex d'une lumière pourpre qui illuminerait les sombres jours de janvier. Mais mon humeur était tout autre, pleine d'une mélancolie détachée. Tandis qu'une partie de moi-même était ainsi occupée, je me disais aussi : Finie, finie ; consumée ; envolée. Je sens la vie qui s'enfuit, comme la route qui file derrière nous. Nous avons tracé notre chemin et sommes déjà oubliés. Nos lampes ont brillé à une fenêtre, ici ou là ; la lumière est maintenant éteinte. D'autres viennent après nous.

Mais un quatrième moi (un moi qui se tient en embuscade, apparemment endormi, et fond sur nous sans prévenir. Ses remarques sont sans lien aucun avec ce qui se déroule, mais leur soudaineté impose que nous leur prêtions

attention) dit : « Regardez. » C'était une lumière ; brillante, imprévisible ; inexplicable. Je fus, le temps d'une seconde, incapable de dire ce que c'était. « Une étoile » ; et l'espace de cette seconde, elle scintilla, inattendue, d'une étrange lueur dansante. « Je comprends ce que vous voulez dire », dis-je à ce moi impulsif et fantasque. « Vous avez le sentiment que la lumière qui se lève sur les collines nous vient de l'avenir. Tentons de comprendre. Tentons de trouver une explication rationnelle. Je me sens soudainement reliée non pas au passé, mais à l'avenir. Je pense à ce que sera le Sussex dans cinq cents ans. Les choses, me semble-t-il, auront perdu leur rugosité. Elles auront été brûlées, élaguées. Des portes s'ouvriront comme par enchantement. Des ventilateurs électriques produiront des courants d'air qui nettoieront les maisons. Des lumières intenses, précises, efficaces balaieront la terre. Voyez cette lumière qui se déplace sur la colline ; ce sont les phares d'une voiture. Dans cinq cents ans, le Sussex sera, de jour comme de nuit, plein de pensées délicieuses, de faisceaux lumineux véloce et efficaces. »

Le soleil avait disparu derrière l'horizon. L'obscurité gagnait rapidement. Aucun de mes moi ne pouvait voir au-delà de la lumière de nos phares qui se perdait le long de la haie. Je les rassemblai et leur dis : « C'est l'heure des conclusions. Nous devons nous réunir ; nous ne devons plus faire qu'un moi. Nous ne pouvons rien voir désormais, au-delà de cette portion de route et de talus que nos phares font défiler sans fin. Nous n'avons besoin de rien. Nous sommes chaudement emmitouflés dans une couverture ; nous sommes protégés de la pluie et du vent. Nous sommes seuls. C'est désormais le moment de faire le bilan. Puisque je suis responsable de notre petite assemblée, je vais présenter les trophées rapportés. Voyons ; la beauté était présente en abondance aujourd'hui : des fermes ; des falaises dominant la mer ; des champs aux subtiles marbrures ; des champs aux couleurs changeantes ; des champs aux ailes pourpres ; tout ceci. Et aussi un effacement et la mort de l'individu. La route évanescence et la fenêtre brièvement éclairée puis à nouveau éteinte. Puis il y eut cette soudaine lueur dansante, suspendue dans l'avenir. Ce que nous avons donc accompli aujourd'hui, dis-je, est ceci : cette beauté ; la mort de l'individu ; et l'avenir. Regardez, pour répondre à vos désirs, je vais créer une petite figurine ; la voici. Vous convient-elle, cette petite figurine qui chemine à travers la beauté et la mort, vers cet avenir tout de puissance et de sobre efficacité,

dans lequel un souffle d'air chaud suffira à nettoyer les maisons ? Regardez-la ; là sur mes genoux. » Nous sommes restés là un temps à contempler la petite figurine que nous avons façonnée. Partout autour d'elle, de grandes murailles de pierre, aux arbres broussailleux. Un bref instant, il sembla immensément grave. La réalité semblait tout entière se déployer là sur la couverture. Nous fûmes pris d'un violent tressaillement ; comme si une décharge électrique nous traversait. Nous nous sommes alors écrié en chœur : « Oui, oui », comme pour affirmer quelque chose, au moment d'une révélation.

C'est alors que le corps, jusqu'alors silencieux, commença de faire entendre sa chanson, qui ne fut tout d'abord qu'un murmure aussi discret que le bruissement des roues : « Des œufs et du bacon ; des toasts et du thé ; un bon feu et un bain ; un bon feu et un bain ; du civet de lièvre, poursuivit-il, et de la gelée de groseille ; un verre de vin ; un café pour finir, un café pour finir ; et puis au lit. »

« Je ne veux plus vous voir », dis-je à mes moi réunis. « Votre tâche est accomplie. Je vous donne votre congé. Bonne nuit. »

Et je n'eus, le reste du voyage, pour toute délicieuse compagnie, que celle de mon propre corps.

DE LA MALADIE ¹

Quand on considère combien être malade est chose banale, quels bouleversements spirituels cela induit, quelles étonnantes contrées inconnues nous sont révélées dès que s'éteignent les feux de la pleine santé, quelles jachères, quels déserts de l'âme nous sont dévoilés à la moindre attaque de grippe, quels gouffres et quelles vertes pelouses constellées de fleurs vives dessine une légère fièvre, combien la maladie est capable de déraciner les vieux chênes les plus inflexibles, comment nous sombrons dans les abîmes de la mort et sentons les eaux du néant se refermer sur nous avant de nous réveiller entourés d'anges musiciens, quand, après s'être fait arracher une dent, nous revenons à la surface dans le fauteuil du dentiste et prenons son « Rincez-vous la bouche – rincez-vous la bouche » pour les mots d'une divinité qui se penche du haut des cieux pour nous faire bon accueil – si nous considérons tout ceci et plus encore, comme nous sommes souvent amenés à le faire, il peut sembler singulièrement étrange que la maladie ne figure pas, aux côtés de l'amour, de la guerre et de la jalousie, parmi les principaux thèmes de la littérature. Des romans entiers devraient être consacrés à la grippe ; des poèmes épiques à la typhoïde ; des odes à la pneumonie, des poèmes lyriques au mal de dents. Mais non ; à quelques rares exceptions – De Quincey a tenté quelque chose d'approchant dans *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* ² ; et les diverses pages que Proust consacre à la maladie dans son œuvre doivent bien fournir un ou deux volumes – la littérature fait tout pour accréditer l'idée qu'elle ne s'intéresse qu'à la vie de l'esprit ; que le corps est une vitre transparente qui

n'offre nulle résistance au regard de l'âme, et que si l'on exclut une ou deux passions comme le désir et l'envie, il est négligeable, sans intérêt et insignifiant. C'est en fait tout le contraire. Jour et nuit, le corps s'interpose ; s'émousse ou s'affûte, prend ou perd ses couleurs, fond dans la chaleur de juin, devient dur comme le suif dans les ténèbres de février. La créature cachée à l'intérieur doit se contenter de regarder par la vitre – qu'elle soit ternie ou teintée ; elle ne peut en rien s'extraire du corps comme elle le ferait du fourreau d'un couteau ou de la cosse d'un pois ; elle doit endurer la kyrielle infinie de mutations, la chaleur et le froid, le confort et l'inconfort, la faim et la satiété, la santé et la maladie, jusqu'à l'inévitable catastrophe ; le corps vole en éclats, et l'âme (c'est du moins ce que l'on dit) prend son envol. Mais rien n'est là pour attester du drame quotidien que vit le corps. C'est des agissements de l'esprit qu'il est toujours question ; les pensées qui lui viennent ; ses plus augustes visées ; comment il a réussi à civiliser l'univers. On le montre retranché dans sa tour, tel un philosophe, et n'ayant qu'indifférence pour le corps ; ou le poussant du pied, tel un vieux ballon de cuir, à travers d'immenses étendues neigeuses ou désertiques, mû par l'esprit conquérant de la découverte. Sont laissées dans l'ombre ces guerres terribles que le corps mène, l'esprit lui étant alors soumis, dans le huis clos d'une chambre, contre lui-même, contre les attaques de la fièvre ou les assauts de la mélancolie. Il n'est guère difficile de comprendre pourquoi. Regarder tout ceci en face requiert le courage d'un dresseur de fauves ; une philosophie de la vie des plus solides ; un entendement qui s'enracine dans les entrailles de la terre. Privé de tout ceci, ce monstre qu'est le corps, cette révélation qu'est la souffrance, nous feront glisser dans le mysticisme, ou nous élever d'un rapide battement d'ailes vers des hauteurs transcendantes. Plus concrètement, le public ferait valoir qu'un roman consacré à la grippe n'a pas d'intrigue qui vaille ; il se plaindrait qu'il manque une histoire d'amour – au demeurant à tort, car la maladie revêt souvent l'apparence de l'amour et nous joue les mêmes tours, rendant certains visages divins, nous faisant anticiper un grincement dans l'escalier des heures durant, l'oreille aux aguets, et enluminant le visage des absents (pourtant si ordinaires le reste du temps) d'une nouvelle signification, tandis que l'esprit concocte à leur propos mille légendes et romances auxquelles nous n'aurions ni le loisir, ni le temps de nous abandonner si nous n'étions pas malades. C'est finalement la pauvreté du

langage qui fait de la maladie une piètre matière littéraire. L'anglais, qui peut exprimer les pensées d'Hamlet et la tragédie de Lear, n'a pas de mots pour les frissons et les migraines. Il s'est développé dans une seule direction. La moindre écolière amoureuse a Shakespeare, Donne, Keats pour dire à sa place ce qu'elle a au fond du cœur ; mais qu'un malade tente de décrire quel est son mal de tête à un médecin et aussitôt le langage se tarit. Il n'a rien à sa disposition. Il est contraint d'inventer ses propres mots et, tenant sa douleur d'une main et un pur fragment de son de l'autre (comme le firent peut-être à l'origine les habitants de Babel) de les fondre pour que finalement en sorte un mot nouveau. Nul doute qu'il sera ridicule. Car qui, né anglais, oserait se permettre de prendre des libertés avec la langue ? Elle est pour nous sacrée et donc condamnée à mourir, à moins que les Américains, dont le génie se prête plus aisément à la création de mots nouveaux qu'au simple agencement des mots anciens, ne viennent à notre secours pour en faire jaillir à nouveau la source. Mais nous n'avons pas seulement besoin d'une langue nouvelle, primitive, subtile, sensuelle, obscène, mais d'une nouvelle échelle des passions ; l'amour doit être détrôné en faveur d'une fièvre de 40° ; la jalousie laisser la place aux douleurs de la sciatique ; l'insomnie endosser le rôle du méchant et le héros se transformer en liquide blanchâtre et sucré – ce noble prince aux yeux de phalènes et aux pieds ailés, qui répond entre autres au nom de Chloral.

Mais revenons à notre malade. « Je suis au lit avec la grippe », nous dit-il, pour se plaindre en fait que personne ne lui témoigne la moindre compassion. « Je suis au lit avec la grippe » – mais qu'est-ce que ceci nous dit de cette expérience hors du commun ; de la manière dont la forme du monde lui semble changée ; sa profession et tout son outillage semblant tout à coup lointains ; tandis que les bruits les plus joyeux résonnent comme la musique d'un manège au loin dans la campagne ; ses amis se sont métamorphosés, certains acquérant une étrange beauté tandis que d'autres semblent changés en crapauds rabougris, et que tout l'aimable paysage de la vie semble s'être éloigné, telle une côte vue du pont d'un bateau qui croise au large, puis se hisse au sommet d'une montagne, sans nulle aide des hommes ou de Dieu, puis il gémit prostré à terre, heureux qu'une femme de chambre lui décoche un coup de pied – une telle expérience ne saurait se décrire et, comme c'est toujours le cas avec ces choses silencieuses, ses propres souffrances ne font que réveiller les souvenirs qu'ont ses amis de

leurs propres gripes, de *leurs* douleurs et de *leurs* maux qui n'ont, en février dernier, suscité nulle compassion et qui maintenant réclament qu'on s'apitoie sur elles à grand renfort de vociférations désespérées.

Mais la compassion n'est pas de mise. La sage Fortune l'interdit. Si sa progéniture, chargée qu'elle est déjà de chagrins, devait aussi assumer ce fardeau, ajoutant en imagination d'autres peines aux leurs, il ne se ferait plus d'immeubles, les routes redeviendraient des chemins herbeux ; ce serait la fin de la musique et de la peinture ; un immense soupir s'élèverait vers le ciel et l'humanité serait condamnée à un désespoir atroce. En fait, il y a toujours quelque chose pour nous distraire – un orgue de Barbarie à l'angle de l'hôpital, une boutique dont les livres ou les colifichets nous entraînent loin de la prison ou de l'hospice, un chat ou un chien dont l'allure ridicule nous empêche de transformer le vieux mendiant et son impénétrable souffrance en épais volumes de tristesse abjecte, et cet immense effort de sympathie que ces monuments de douleur édifiante, ces figures desséchées du chagrin nous enjoignent d'accomplir à leur intention est, non sans une certaine honte, remis à plus tard. De nos jours, seuls manifestent de la compassion les laissés-pour-compte et les figures mineures, pour l'essentiel des femmes (chez qui le désuet cohabite si étrangement avec un goût frondeur pour le nouveau), qui, ayant renoncé à être dans la course, ont du temps à consacrer à d'extravagantes et vaines explorations ; C. L.³ qui, assise au coin du paisible feu de la chambre du malade suggère par petites touches inventives, le pare-feu de la nursery, la miche de pain, la lampe, l'orgue de Barbarie que l'on entend dans la rue, et toutes ses vieilles histoires pleines de blouses d'écoliers et d'escapades ; A. R., l'impulsive, la généreuse, qui, s'il vous venait à l'idée qu'une tortue géante puisse vous apporter du réconfort ou un théorbe vous distraire, ferait tous les marchés de Londres pour vous les procurer, et vous les apporterait emballés dans du papier, avant que le jour ne touche à sa fin ; la frivole K. T., vêtue de soieries et de plumes, fardée et poudrée (ce qui, au demeurant, prend du temps) comme pour un festin en l'honneur de rois et de reines, qui consume son éclat dans l'obscurité des chambres de malades et dont les potins et les imitations font tintinnabuler les fioles et danser le feu. Mais de telles extravagances ne sont plus de notre temps ; la civilisation est tendue vers d'autres fins ; si la lumière électrique doit continuer d'illuminer les villes du Middle West, Mr. Insull⁴ « avoir vingt à

trente rendez-vous chaque jour du mois » – alors, y a-t-il encore de la place pour la tortue et le théorbe ?

Il y a, avouons-le, dans la maladie (et la maladie est un grand confessionnal) une franchise enfantine ; des choses sont dites, des vérités révélées, que la pleine santé dissimule sous une prudente bienséance. Prenons la compassion ; nous pouvons nous en passer. Cette image d'un monde qui se ferait l'écho du moindre gémissement, d'une humanité si étroitement liée par ses peurs et besoins partagés que la contraction nerveuse d'un poignet en fait réagir un autre, dans lequel pour étrange que puisse être votre expérience, d'autres gens la partagent, dans lequel aussi loin que vous puissiez plonger dans votre esprit, quelqu'un s'y est déjà rendu avant vous – tout ceci n'est qu'une illusion. Notre âme nous demeure inconnue, à fortiori l'âme des autres. Les êtres humains ne restent pas jusqu'au bout main dans la main. Il y a en eux une forêt vierge, dense, impénétrable ; une étendue de neige où l'on ne trouve pas la moindre empreinte de pattes d'oiseaux. Nous avançons seuls et préférons qu'il en soit ainsi. Susciter sans cesse de la compassion, être toujours secondé, être toujours compris serait insupportable. Mais quand nous allons bien, nous devons maintenir cet aimable faux-semblant et poursuivre nos efforts – communiquer, civiliser, partager, cultiver les déserts, éduquer les indigènes, travailler ensemble le jour et nous distraire le soir. Quand nous sommes malades, ce faux-semblant disparaît. Dès que nous prenons le lit ou dès que, assis dans un fauteuil, soutenus par de profonds oreillers, nous levons nos pieds de quelques centimètres pour les poser sur une chaise, nous ne faisons plus partie de l'armée de ceux qui se tiennent debout ; nous nous transformons en déserteurs. Ils montent à l'assaut. Nous flottons telles des brindilles au fil du courant ; mélangés aux feuilles mortes sur la pelouse, nous sommes irresponsables, désintéressés et parvenons, peut-être pour la première fois depuis des années, à regarder autour de nous, à lever les yeux – pour contempler, par exemple, le ciel.

Ce spectacle extraordinaire nous laisse tout d'abord étrangement bouleversés. Il est d'ordinaire impossible de consacrer un moment à contempler le ciel. Les passants seraient gênés et perturbés par quiconque observe ainsi le ciel. Nos rares coins de ciel sont défigurés par des cheminées et des églises, ne servent que de décor aux hommes, signifient le beau ou le mauvais temps, barbouillent nos fenêtres d'une nuance dorée, et

aperçus entre les branches, ajoutent au pathos des platanes des squares londoniens que secoue le vent d'automne. Mais maintenant que, semblables à la feuille ou à la pâquerette, nous sommes allongés, les yeux en l'air, le ciel nous semble si différent que c'en est quelque peu choquant. Il se passe donc toutes ces choses, depuis si longtemps, sans que nous en sachions rien ! – cette incessante invention et destruction de formes, ces nuages qui se tamponnent, ces longues kyrielles de navires et de chariots qui semblent ballottés du nord au sud, ces incessants levers et baissers de rideaux d'ombres et de lumières, ce jeu infini avec les faisceaux de lumière dorée et les ombres bleutées, avec le soleil tour à tour masqué et dévoilé, avec les rochers qui s'amoncellent pour s'évanouir – cette activité sans fin, qui gaspille Dieu sait combien de million de chevaux-vapeur, s'est donc poursuivie librement jour et nuit. Ceci appelle le commentaire, voire la critique. Quelqu'un devrait alerter le *Times* à ce propos. On devrait lui trouver une utilité. On ne devrait pas laisser cet immense cinéma jouer devant des salles toujours vides. Mais poursuivez votre observation et un autre sentiment vient noyer vos velléités d'engagement civique. Quoique d'une divine beauté, tout ceci est aussi d'une divine froideur. Des ressources infinies sont dépensées à des fins qui n'ont rien à voir avec le plaisir ou le bien de l'humanité. Quand bien même nous serions tous prostrés, gelés jusqu'aux os, raides, le ciel continuerait encore à jouer de ses nuances bleues et dorées. Peut-être alors trouverons-nous la compassion en regardant vers le bas, quelque chose de minuscule, de proche, de familier ? Prenons la rose. Nous l'avons vue si souvent, en fleur dans des vases, l'avons si souvent associée à la beauté dans toute sa splendeur, que nous avons oublié comment elle se tient, calme et immobile, tout un après-midi dans la terre. Elle conserve une apparence de parfaite dignité et de maîtrise. La plénitude de ses pétales est d'une perfection inimitable. C'est alors qu'un pétale se détache peut-être, tout seul ; c'est alors que toutes les fleurs, celles au pourpre voluptueux, celles à la couleur crème, dont la chair cireuse enserme une volute de jus de cerise ; les glaïeuls ; les dahlias ; les lys sacerdotaux, ecclésiastiques ; les fleurs à la coquette collerette empesée aux teintes d'ambre abricot, toutes inclinent leur tête dans la brise – toutes, à l'exception du lourd tournesol, qui fièrement salue le soleil à midi et éconduit la lune à minuit. Elles sont là ; et c'est de toutes ces choses silencieuses, réservées, que les hommes ont fait leurs compagnes

quotidiennes ; ce sont ces choses qui symbolisent leurs passions, décorent leurs festivités et sont couchées (comme si elles connaissaient le chagrin) sur les coussins des morts ! Aussi étonnant que cela puisse paraître, les poètes ont trouvé le divin dans la Nature ; on vit à la campagne pour apprendre la sagesse auprès des plantes. C'est leur indifférence qui les rend consolantes. Ce champ de neige qu'est notre esprit, préservé des hommes, sait la visite du nuage, le baiser du pétale dans sa chute, tout comme, dans un autre univers, le réconfort nous vient des grands artistes, les Milton, les Pope, non pas parce nous sommes dans leurs pensées, mais parce que nous n'y avons aucune place.

Ce faisant, avec le même héroïsme que les fourmis et les abeilles, quelle que soit l'indifférence du ciel ou le mépris des fleurs, l'armée des bien portants monte à l'assaut. Mrs. Jones prend son train. Mr. Smith répare sa voiture. On rentre les vaches pour la traite. On habille les toits de chaume. Les chiens aboient. Les corneilles, qui s'élèvent tel un filet, s'abattent tel un filet sur les ormes. La vague de la vie est sans cesse relancée. Seuls les malades savent ce que la Nature n'a cure de dissimuler – que c'est elle qui finalement triomphera ; la chaleur abandonnera le monde ; raidis par le gel nous cesserons d'avancer péniblement à travers champs ; une épaisse couche de glace recouvrira les usines et les machines ; le soleil s'éteindra. Et pourtant, même quand la terre glissante sera ainsi recouverte, une ondulation, une irrégularité marquera, à sa surface, l'ancienne limite d'un jardin, et là, dressant sa tête dans la lumière des étoiles, la rose fleurira, le crocus brûlera. Et pourtant, le dard de la vie encore en nous, nous nous tortillons dans tous les sens. Nous ne pouvons nous résoudre à n'être plus que de froids monticules de verre. Les malades eux-mêmes se lèvent en un bond à la seule idée du gel qui leur mord les orteils et s'étirent pour avoir leur part de l'universel espoir – le Paradis, l'Immortalité. Les hommes ayant, de tout temps, été portés par l'espoir, nul doute qu'ils auront imaginé quelque chose ; quelque part se trouvera une île boisée, où l'esprit pourra se reposer quand bien même nous ne pouvons y poser le pied. L'imagination collective de l'humanité aura certainement dessiné les contours de ce projet d'un trait ferme. Mais non. Nous ouvrons le *Morning Post* et lisons l'évêque de Lichfield⁵ dissertant du Paradis – le propos est indécis, dilué, imprécis. Observons les files de fidèles qui s'avancent vers ces augustes temples où, même les jours les plus tristes, et dans les campagnes les plus

humides, on verra briller des lampes et on entendra sonner les cloches, et où, alors que le vent souffle et soulève les feuilles d'automne, les espoirs et les désirs se changeront en convictions et en certitudes. Semblent-ils sereins ? Leurs yeux sont-ils emplis de la lumière de leurs sublimes certitudes ? L'un d'entre eux oserait-il bondir directement au Paradis du haut de la falaise de Beachy Head⁶ ? Il n'y a qu'un imbécile pour poser de telles questions ; la petite troupe de fidèles s'attarde, se traîne et s'égare ; les mères sont épuisées ; les pères fatigués. Les évêques sont las eux aussi. Nous lisons fréquemment dans le même journal que le diocèse a offert une voiture à l'évêque ; comment lors de la réception de cette voiture, un éminent citoyen a fait remarquer, fort justement, que ce véhicule est plus utile à l'évêque qu'à aucun autre de ses fidèles. Mais pour inventer le Paradis il n'est nul besoin de voitures ; il faut du temps et de la concentration. Il faut l'imagination d'un poète. Laissés à nous-mêmes, nous ne saurions traiter ceci avec le sérieux requis – imaginez Pepys au Paradis, esquissez quelque conversation avec des célébrités debout sur des parterres de serpolet, échangez des potins concernant ceux de nos connaissances qui sont restées en Enfer, ou, pire encore, revenez sur terre et décidez, puisqu'il n'y a aucun mal à choisir, de ressusciter sans fin, tantôt en homme, tantôt en femme⁷, en capitaine au long cours, en dame de la cour, en empereur, en fermière, dans des villes magnifiques, ou sur des landes isolées, à Téhéran et Tunbridge Wells⁸, à l'époque de Périclès, du roi Arthur, de Charlemagne, ou de George IV⁹ – de vivre encore et encore jusqu'à avoir pleinement vécu ces embryons de vies qui sont les nôtres durant notre enfance, et sont ensuite consumées par ce « je » tyrannique, qui triomphe en ce monde, mais ne saurait, pour autant que le permettent nos désirs, aussi dominer au Paradis et nous condamner ainsi, nous qui ici bas avons endossé le rôle de William et Amelia, à rester à jamais dans la peau de William et Amelia. Abandonnés à nous-mêmes, nous laissons donc notre corps spéculer. Mais quand il s'agit d'imaginer, nous nous en remettons aux poètes. La mission qui consiste à inventer le Paradis devrait être confiée au poète lauréat¹⁰.

C'est vers les poètes que nous nous tournons. La maladie nous rend réticents face aux longues campagnes qu'impose la prose. Nous n'avons pas toutes nos facultés, nous divaguons, perdons la mémoire et le fil des chapitres qui s'enchaînent, alors que, chaque chapitre à peine en place, nous devons déjà nous préparer à celui qui suit, jusqu'à ce que toute

l'architecture – les arches, les tours, les remparts – se tiennent solidement sur ses fondations. *L'Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* n'est pas le livre qu'il faut en cas de grippe, pas plus que *La Coupe d'or*¹¹ ou *Madame Bovary*. Ce faisant, notre sens des responsabilités étant pour un temps mis entre parenthèses et notre raison suspendue – car qui exigerait d'un malade qu'il exerce son sens critique ou de personnes souffrantes qu'elles fassent preuve de bon sens ? – d'autres goûts prennent le dessus : spontanés, changeants, intenses. Nous volons leurs fleurs aux poètes. Nous extrayons un vers ou deux et les laissons s'épanouir dans les profondeurs de notre esprit, déployer leurs ailes aux couleurs vives, nager comme des poissons multicolores dans l'onde verte :

et souvent le soir

*Visite le troupeau par les prairies crépusculaires*¹².

*traînaient le long des montagnes en troupeaux serrés,
conduits par leur berger, le vent, lent et indocile*¹³.

C'est encore tout un roman en trois volumes que l'on pourra extraire et méditer, d'un simple vers de Hardy ou d'une phrase de La Bruyère. Nous plongeons dans les *Lettres* de Lamb – certains prosateurs doivent se lire comme des poètes – et trouvons : « Je suis un tueur de temps sanguinaire, et aujourd'hui le tuerait lentement. Mais le serpent est plein de vie¹⁴ » et qui saurait dire le bonheur de ces mots ? ou encore, nous ouvrons Rimbaud et y lisons :

*Ô saisons, ô châteaux
Quelle âme est sans défauts*¹⁵ ?

et qui saurait en expliquer le charme ? Quand nous sommes malades, les mots semblent investis de vertus mystiques. Nous saisissons ce qui est au-delà du sens superficiel, rassemblons toutes sortes d'éléments – un son, une couleur, ici une inflexion, là un suspens – dont le poète, sachant combien les mots sont de peu de poids comparés aux idées, a parsemé ses pages pour qu'une fois réunis ils suggèrent une configuration mentale qui ne peut ni s'exprimer par les mots ni s'expliquer par la raison. Quand nous sommes souffrants, le mystère exerce un pouvoir considérable sur nous, et ce plus

justement que les bien portants ne l'imaginent. En temps normal, le sens prend le dessus sur les sons. Notre intelligence domine nos sens. Mais quand nous sommes malades, notre police au repos, nous nous glissons sous quelque obscur poème de Mallarmé ou de Donne¹⁶, quelques passages en latin ou en grec et les mots répandent leur parfum, frémissent comme les frondaisons, et font miroiter sur nous leur quadrillage d'ombre et de lumière, et quand nous saisissons enfin le sens, il n'en est que plus riche de nous être parvenu lentement, les ailes resplendissant de leur fraîche beauté. Les étrangers, qui ne sont pas familiers de notre langue, ont sur nous un avantage. Les Chinois doivent savoir mieux que nous comment sonne *Antoine et Cléopâtre*¹⁷.

La témérité est l'une des caractéristiques de la maladie – nous sommes alors des hors-la-loi – et c'est avant tout de la témérité qu'il nous faut pour lire Shakespeare. Ce n'est pas tant que nous nous débarrassons alors de notre intelligence, mais plutôt que, lorsque nous avons pour nous notre raison et notre lucidité, nous nous laissons impressionner par sa gloire, c'est aussi que tous ces ouvrages de tous ces critiques érodent la certitude si éclatante que rien ne s'interpose entre nous et lui, certitude qui, quand bien même ce ne serait qu'une illusion, nous offre l'illusion réconfortante, le plaisir prodigieux, la stimulation aiguë que nous procure toujours la lecture des plus grands. Shakespeare est un peu usé ; un gouvernement bienveillant devrait interdire que l'on continue d'écrire sur lui, de même que le monument qui lui a été érigé à Stratford¹⁸ a été placé hors de portée des gribouillages. Au milieu de tout ce bourdonnement critique, nous nous hasardons en privé à quelques conjectures, prenons quelques notes en marge ; mais le plaisir s'évanouit dès que nous apprenons que cela a déjà été dit par quelqu'un d'autre, voire mieux dit. La maladie, sublimement impériale, balaie tout ceci, nous laisse seul avec Shakespeare et, sous l'effet de sa puissance démesurée et de notre non moins démesurée outrecuidance, les barrières sont renversées, les points de résistance aplanis, *Lear* et *Macbeth* résonnent clairement dans notre esprit, et de Coleridge lui-même ne nous parviennent que de lointains petits cris de souris. Ceci est vrai de toutes les pièces et même des sonnets ; *Hamlet* fait exception. Nous ne lisons *Hamlet* qu'une fois dans notre vie, entre vingt et vingt-cinq ans. Alors, Hamlet c'est nous, la jeunesse c'est nous ; de même que, pour dire les choses clairement, Hamlet c'est Shakespeare, c'est la jeunesse. Et

comment expliquer ce que nous sommes ? Nous ne pouvons qu'être ce que nous sommes. Contraint qu'il est de toujours observer son propre passé de loin ou de biais, le critique voit qu'il y a dans *Hamlet* quelque chose de mouvant, de fuyant, qui n'est pas sans rappeler la manière dont nous saisissons notre reflet dans un miroir, et c'est cela qui, tout en donnant à la pièce son infinie variété, nous empêche d'avoir la sensation que nous avons avec *Lear* et *Macbeth* d'un centre stable qui résiste à nos interprétations successives de la pièce.

Mais assez parlé de Shakespeare – venons-en à Augustus Hare¹⁹. D'aucuns considéreront que même être malade ne justifie pas de telles transitions ; que l'auteur de *The Story of Two Noble Lives* n'est pas l'égal de Boswell ; et qui ne voudront rien entendre non plus, quand bien même nous affirmerions qu'à moins d'avoir accès au meilleur de la littérature, nous préférons encore lire ce qu'il y a de plus mauvais – seule la médiocrité étant détestable. Mais soit ! La loi est du côté des gens normaux. Mais pour ceux qui ont un peu de fièvre, les noms de Hare, de Waterford et de Canning²⁰ rayonneront toujours d'une douce lumière. Certes, pas durant les cent premières pages. Comme toujours avec ces gros volumes, nous pataugeons et manquons nous noyer sous des pléthores d'oncles et de tantes. Nous devons nous souvenir que créer une atmosphère n'est pas sans importance ; que les plus grands maîtres nous font souvent longuement patienter pendant qu'ils préparent notre esprit – que ce soit à une surprise ou à l'absence de surprise. Hare prend donc lui aussi son temps ; le charme opère sur nous subrepticement ; peu à peu nous en venons presque à faire partie de la famille, mais pas tout à fait car nous restons conscients que tout ce qui se passe est des plus étranges et nous partageons la consternation de la famille quand lord Stuart²¹ quitte la pièce – nous sommes au milieu d'un bal – pour réapparaître en Islande. Les soirées, avoue-t-il, l'ennuie – c'est ainsi qu'étaient les aristocrates anglais avant que leur union avec l'intellect ne dénature la singularité subtile de leur esprit. Les soirées les ennuiant ; ils s'en vont en Islande. Puis il est contaminé par la frénésie architecturale de Beckford ; et il faut absolument qu'il transporte tout un *château*²² de l'autre côté de la Manche et qu'il fasse, à grands frais, ériger des pinacles et des tours où loger les domestiques, qui plus est au bord d'une falaise instable, avec pour effet que les bonnes voient leur balai emporté par le Solent²³ et que lady Stuart se trouve fort affligée, quoiqu'elle s'accommode de tout

ceci du mieux qu'elle le peut et s'attelle, en aristocrate bien née, à planter buis et chênes verts pour faire pièce au désastre ; tandis que leurs filles, Charlotte et Louisa, grandissent, d'une beauté sans pareil, un crayon à la main, toujours à dessiner, danser, et se laisser courtiser, dans un nuage de mousseline. Certes, leurs contours ne sont guère précis. Car la vie d'alors n'était pas seulement la vie de Charlotte et de Louisa. C'était une vie menée en familles, en groupes. Elle tissait une toile, un filet, aux vastes ramifications, et qui prenait dans ses rets toutes sortes de relations, de personnes à charge et de vieux domestiques. Tantes – tante Caledon, tante Mexborough – et grands-mères – grand-mère Stuart, grand-Mère Hardwicke – forment un chœur, elles sont heureuses et tristes et partagent le repas de Noël, elles deviennent très vieilles et restent très droites et sont là assises dans des fauteuils à capote, à découper des fleurs, semble-t-il, dans du papier de couleur. Charlotte épousa Canning et partit pour l'Inde ; Louisa épousa lord Waterford et partit pour l'Irlande. Puis les lettres couvrent des distances immenses, dans de majestueux bateaux à voile et tout semble plus lent et plus verbeux encore, et l'espace et le temps libre semblent, en ce début du XIX^e siècle, infinis, on perd la foi, mais la vie de Hedley Vicars²⁴ la ravive ; les vieilles tantes prennent froid mais se remettent ; les cousins se marient ; l'Irlande connaît la Grande Famine et l'Inde la révolte des Cipayes²⁵, et les deux sœurs restent à leur immense, quoique silencieux, regret – car il était alors des choses que les femmes cachaient comme des perles contre leur sein –, sans enfants pour leur succéder. Louisa, coincée en Irlande avec lord Waterford qui chassait tout le jour, était souvent seule ; mais elle resta fidèle au poste, rendait visite aux pauvres, disait des mots de réconfort (« Je suis tout à fait désolée d'apprendre qu'Anthony Thompson perd la tête, ou plutôt la mémoire ; si, toutefois, il est assez lucide pour s'en remettre à notre Seigneur, il est comblé²⁶ ») et dessinait encore et encore. Elle passait ses soirées à remplir des carnets par milliers, de dessins au crayon ou à l'encre, puis le charpentier tendait des toiles sur des cadres et elle dessinait des fresques pour des salles d'étude, faisait venir des moutons dans ses appartements, habillait les garde-chasses de couvertures et peignait des Saintes Familles en séries, au point que le grand Watts²⁷

finir par s'exclamer qu'elle était l'égal du Titien et supplantait Raphael ! Lady Waterford répondait à cela en riant (elle avait un sens de l'humour

plein de générosité et de bienveillance) ; et disait qu'elle n'était qu'une dessinatrice amateur ; n'avait jamais pris de leçon de sa vie – regardez les ailes de ses anges, honteusement imparfaites. De plus, il y avait la maison de son père qui menaçait toujours de disparaître dans les flots ; elle devait la consolider ; devait s'occuper de ses amis ; devait remplir ses journées de toutes sortes d'activités de charité, jusqu'au retour de la chasse de son seigneur d'époux, et alors, à minuit, elle s'asseyait à ses côtés sous la lampe avec son carnet et le croquait, son visage aristocratique à moitié dissimulé par un bol de soupe. Puis il repartait, glorieux croisé, chasser le renard, et elle le saluait de la main et pensait à chaque fois, et si c'était là la dernière ? Et ce le fut un matin. Son cheval trébucha. Il ne put en réchapper. Elle le comprit avant même qu'on ne le lui dise, et sir John Leslie²⁸ n'oublia jamais, lorsqu'il descendit les escaliers en courant le jour où on le mit en terre, la beauté de cette grande dame qui se tenait à la fenêtre pour voir le corbillard s'éloigner, ni, à son retour, combien le lourd rideau de peluche dans le goût victorien était froissé là où elle s'était agrippée, tout à son désespoir.

IV. Dire son temps

OceanofPDF.com

ORAGE SUR WEMBLEY ¹

C'est la nature qui mène Wembley ² à sa perte ; et pourtant on voit mal quelles mesures lord Stevenson, le lieutenant général sir Travers Clarke et le duc de Devonshire ³ auraient pu prendre pour la tenir à distance. Ils auraient pu arracher l'herbe et abattre les marronniers ; malgré cela les grives seraient entrées et le ciel aurait quand même été là. À Earl's Court ⁴ et dans White City ⁵, du plus loin que l'on se souvienne, la nature n'avait jamais été une source d'inquiétude. L'espace était trop exigü ; la lumière trop brillante. Si un papillon de nuit s'introduisait pour jouer autour des lampes à arc, il était aussitôt pris d'un vertige festif ; si un cytise déployait ses grappes de fleurs, c'était comme un nuage de paillettes flottant de la rampe dans l'air violet et cramoisi. Tout semblait métamorphosé et comme pris d'ivresse. Mais à Wembley rien n'est transfiguré et personne n'est ivre. Il paraît pourtant qu'on y trouve un restaurant où les clients doivent s'acquitter d'une guinée pour dîner. Quelles visions de jambon à profusion ! Quelles montagnes de feuilletés ! Quelles quantités de thé et de café ! Car il semble impensable que ce soit du champagne, des œufs de pluvier ou des pêches que l'on trouve à Wembley. Et pour six shillings et huit pence ⁶ on peut acheter autant de pain au jambon que l'on veut. Six shillings et huit pence n'est pas une somme importante ; mais ce n'est pas non plus une petite somme. C'est une somme modérée, une somme moyenne. C'est la somme la plus répandue à Wembley. Voyez l'armée de voitures garées le long des avenues. Ce ne sont pas de puissantes voitures de luxe ; ce ne sont pas non plus d'humbles voitures bon marché. Chacune semble valoir six

shillings et huit pence. Il en est de même des machines à broyer le gravier. On peut imaginer mieux ; on peut imaginer pire. La machine que nous avons sous les yeux est fiable et coûte inévitablement six shillings et huit pence. Les tissus pour dames, les cordages, le linge de table, les maîtres anciens, le sucre, le blé, l'argenterie filigranée, le poivre, les nids d'oiseaux (comestibles et exportés vers Hong Kong), le camphre, la cire d'abeille, le rotin et tout le reste – pourquoi s'enquérir de leur prix ? On le connaît d'avance – six shillings et huit pence. Quant aux bâtiments eux-mêmes, ces immenses palais aux façades grises et lisses, nul débordement vulgaire d'idées dispendieuses ne semble avoir envahi l'imaginaire de leur architecte ; mais le bon marché lui était, de toute évidence, tout aussi répugnant et la vulgarité anathème. Que la mesure des palais de fer et de ciment soit la perche, l'aune ou le mètre carré, ils valent finalement eux aussi six shillings et huit pence.

Mais, alors même que l'on s'essaie non sans lassitude à jongler avec ces deux mots – démocratie, moyenne – la nature reprend ses droits là où on s'y attend le moins – chez des hommes d'Église, des écoliers, des jeunes gens, des malades dans leurs fauteuils. Ils passent en silence, en essaims, en groupes, parfois seuls. Ils gravissent l'immense escalier ; ils font la queue pour qu'on leur ajuste leurs lunettes gracieusement ; pour qu'on leur remplisse leur stylo à encre gracieusement ; ils se penchent avec respect sur des sacs de grain ; regardent avec révérence des tondeuses à gazon importées du Canada ; de temps en temps ils se débarrassent de sacs en papier ou de peaux de bananes, les jetant dans des réceptacles disposés à cet effet à intervalles réguliers le long des allées. Mais qu'est-il arrivé à nos contemporains ? Ils sont tous beaux ; ils sont tous dignes. Se peut-il que nous contemplions l'espèce humaine pour la première fois ? Dans la rue ils sont pressés ; dans un salon ils sont bavards ; ils sont banquiers dans des banques ; ils sont vendeurs de chaussures dans des boutiques. Ici, ils se détachent sur la vaste toile de fond de la Grande-Bretagne toute de fer et de ciment, de la Birmanie aux tons rosés, libres, oisifs, ils se révèlent des êtres humains, des créatures raffinées, civilisées, dignes ; un peu alanguies peut-être, un peu évanescents, mais un produit dont on ne peut que s'enorgueillir. Mais ils sont aussi la perte de l'exposition. Le duc de Devonshire et ses collègues auraient dû les tenir éloignés. Lorsqu'on les observe flâner et dériver, rêver et s'interroger, admirer ce moulin à café,

cette baratte ; le reste de l'exposition devient insignifiant. Et on ne peut s'empêcher de se demander quel charme les tient ainsi fascinés ? Comment, avec la dignité qui est la leur, peuvent-ils croire en tout ceci ?

Mais cette remarque cynique, tout à la fois glaçante et hautaine, était bien sûr le fait d'une grive. Un peu plus loin dans le parc d'attractions, plusieurs arbres et massifs de rhododendrons avaient été préservés, suite à une bévue du comité d'organisation ; et ceux-ci, comme cela était prévisible, attiraient les oiseaux. Alors que vous attendez votre tour pour vous faire projeter dans les airs, il est impossible de rester insensible au chant des grives. Vous levez les yeux et découvrez un immense marronnier en fleur ; vous portez votre regard vers le sol et voyez de l'herbe, tout ce qu'il y a de plus banale, jonchée de pétales, parsemée de fleurs des champs et où se nichent toutes sortes d'insectes. Le gramophone fait de son mieux ; ils allument des lampions en fer à cheval au-dessus du Guignol ; un homme frappe un tambour et vous invite à venir titiller des singes ; on voit des messieurs très sérieux en équilibre au sommet des montagnes russes ; mais rien n'y fait. Le cri d'excitation qui aurait dû déchirer le ciel quand la nacelle se précipite vers sa perte sautille de feuille en feuille, s'évapore puis s'éteint, tandis que la grive poursuit sa démonstration. C'est alors qu'une femme surgit d'une des maisonnettes de brique rouge que l'on voit aux alentours de l'Exposition, et essore un torchon dans sa cour. Tout ceci aurait dû être interdit par le duc de Devonshire.

Le problème du ciel reste entier. Fait-il partie de l'Exposition, se demande-t-on, allongé dans un transat vert, sans réaction mais content ? Est-ce de son plein gré qu'il met en valeur, avec le tact exquis qui est le sien, la Palestine, la Birmanie, le Canada et leurs façades blanches, roses, sable, ou les minarets et les pagodes de nos possessions orientales ? Il laisse avec douceur ces dômes et ces palais se perdre en son sein ; les reçoit avec une grave et délicate discrétion ; accepte que les pauvres lampions du Guignol et du montreur de singes se prennent pour des étoiles. Mais alors que nous sommes plongés dans notre contemplation admirative de ce que nous ne pouvons nous empêcher d'attribuer à la prévoyance du lieutenant général sir Travers Clarke, un ronflement sourd se fait entendre. Est-ce le vent ou le bruit de l'Exposition coloniale ? Les deux. Le vent se lève et souffle dans les allées ; les fanfares de l'Empire se rassemblent et font route vers le stade. Des hommes défilent en longues processions, tels des épingles, des

pigeons ramiers, des boîtes aux lettres. Ils sont poursuivis par des tourbillons de poussière. Admirables et impassibles, les fanfares de l'Empire poursuivent leur défilé. Bientôt elles seront entrées dans la forteresse ; bientôt les lourdes portes se seront refermées sur elles. Elles doivent se hâter ! Car soit le ciel a mal lu ses instructions, soit une terrible catastrophe se prépare. Le ciel est livide, blafard, couleur de souffre. Il est pris d'une commotion violente. Il charrie des nuages de pluie ; de poussière à travers l'Exposition. La poussière s'engouffre dans les allées, siffle et se rue aux carrefours comme des cobras dressés. Les pagodes disparaissent sous la poussière. Le fer et le ciment deviennent friables. Les colonies s'évanouissent et disparaissent dans d'étranges gerbes de beauté et de terreur qu'illumine une puissance maléfique. La catastrophe se teinte de nuances cendrées et violettes. De tous les coins on voit surgir des créatures – hommes d'Église, écoliers, malades en fauteuil. Ils se précipitent les bras tendus, et une immense plainte les précède, mais on ne voit ni confusion ni désarroi. L'espèce humaine va droit à sa perte, mais l'espèce humaine accepte son sort. Le Canada offre une fragile tente de secours. Les hommes d'Église et les écoliers se massent à son entrée. À l'extérieur, sous un nuage d'argent électrique, les fanfares de l'Empire résonnent. Les cornemuses hennissent. Les prêtres, les écoliers et les malades se pressent autour de la statue du prince de Galles en beurre. Le firmament se zèbre de fissures, telles des racines d'arbres blanchies. L'Empire est en perdition ; les fanfares jouent ; l'Exposition est en ruine. Car c'est là ce qui arrive quand on laisse entrer le ciel.

DES PROFESSIONS POUR LES FEMMES ¹

Quand votre Présidente² m'a invitée, elle m'a expliqué que votre association s'intéressait à l'emploi des femmes et elle a suggéré que je vous parle de mes propres expériences professionnelles. Je suis une femme, en effet ; j'ai une occupation professionnelle, en effet ; mais quelles ont été mes expériences professionnelles ? C'est difficile à dire. Ma profession est la littérature ; et dans cette profession il y a moins d'expériences propres aux femmes que dans toute autre profession, à l'exception du théâtre – je veux dire qu'il y a peu d'expériences qui soient spécifiques aux femmes. Car le chemin a été ouvert il y a bien longtemps – par Fanny Burney, par Aphra Behn, par Harriet Martineau, par Jane Austen et George Eliot – par des femmes souvent célèbres, et d'autres, bien plus nombreuses, inconnues et oubliées, qui ont rendu ce chemin plus aisé et ont guidé mes pas. C'est pourquoi, quand j'en vins à écrire, je n'eus que peu d'obstacles concrets à surmonter. L'écriture était une activité respectable et sans danger. La quiétude du foyer n'était en rien rompue par le bruit d'une plume sur le papier. Les ressources financières de la famille n'étaient en rien sollicitées. Avec à peine dix shillings, on peut se procurer assez de papier pour écrire toutes les pièces de Shakespeare – si tel est notre désir. Nul besoin de pianos, de modèles, de maîtres et de tutrices, d'aller à Paris, Vienne et Berlin. Le coût modique du papier à écrire explique bien sûr pourquoi les femmes ont connu le succès en tant qu'écrivains avant de réussir dans d'autres professions.

Mais revenons à mon histoire – elle est simple. Il suffit d'imaginer une

jeune fille assise un crayon à la main. Elle n'avait qu'à faire glisser ce crayon de gauche à droite – de dix heures du matin à une heure. Puis il lui vint l'idée de faire quelque chose qui est, après tout, simple et peu coûteux – glisser quelques-unes de ces pages dans une enveloppe, y coller en haut à droite un timbre d'un penny, et jeter l'enveloppe dans la boîte aux lettres au coin de la rue. C'est ainsi que je devins journaliste ; et mes efforts furent récompensés le premier du mois suivant – quel jour heureux ce fut pour moi – par une lettre du directeur d'une revue contenant un chèque d'une livre et une dizaine de shillings. Mais pour vous montrer combien je ne mérite en rien d'être considérée comme ayant une activité professionnelle, combien je suis ignorante des batailles et des difficultés propres à tout métier, je dois vous avouer qu'au lieu de dépenser cette somme à me procurer du pain et du beurre, à payer le loyer et la note du boucher, ou à acheter des chaussures et des bas, je partis acheter un chat – un chat magnifique, un chat persan, qui bien vite me valut toutes sortes de querelles de voisinage.

Qu'y a-t-il de plus aisé que d'écrire des articles et d'acheter des chats persans avec ce que nous en tirons ? Mais un instant ! Les articles doivent avoir un sujet. Le mien, si je me souviens bien, portait sur un homme célèbre³. Et en écrivant cette critique, je me rendis compte qu'il me fallait batailler avec un spectre. Ce spectre était celui d'une femme et quand j'en vins à la connaître mieux, j'en vins à lui donner un nom emprunté à l'héroïne d'un célèbre poème, l'Ange du foyer⁴. C'est elle qui se glissait entre moi et mon papier quand j'écrivais des critiques. C'est elle qui m'importunait et me faisait perdre mon temps et me harcelait tant que je fus contrainte de l'éliminer. Vous qui appartenez à une génération plus jeune et plus heureuse, n'en aurez peut-être jamais entendu parler – vous ne savez peut-être pas à quoi je fais référence quand je parle de l'Ange du foyer. Je vais tenter de vous en faire un bref portrait. Elle était pleine d'une intense compassion. Elle était extrêmement charmante. Elle était dénuée de tout égoïsme. Elle excellait dans tous les arts domestiques. Sa vie était faite de sacrifices quotidiens. Si l'on servait du poulet, elle prenait l'aile ; s'il y avait un courant d'air, elle s'y asseyait – en résumé, elle était ainsi faite qu'elle n'avait nulle pensée, nul désir qui lui fût propre, préférant toujours partager les pensées et les désirs des autres. Avant toute chose – faut-il le rappeler – elle était pure. Sa pureté – ce rose qui lui venait aux joues, sa grâce exquise – était censée être sa principale beauté. À cette époque – la

fin du règne de la reine Victoria – chaque foyer avait son Ange. Et quand je me mis à écrire, elle fut là dès les premiers mots qui me vinrent. L'ombre de ses ailes plana sur ma page ; j'entendis le bruissement de sa robe. Bref, dès que je pris mon crayon pour écrire la recension du roman de cet homme célèbre, elle se glissa derrière moi et me chuchota : « Mon enfant, vous êtes une toute jeune femme. Vous écrivez sur un livre écrit par un homme. Montrez-vous indulgente ; soyez douce ; soyez flatteuse ; dissimulez ; usez de toutes les ruses et de tous les stratagèmes de notre sexe. Ne laissez jamais deviner que vous êtes dotée d'un esprit qui vous est propre⁵. Et surtout, soyez pure. » Et elle prétendit guider ma plume. J'en viens ici à l'acte qui n'est pas sans me procurer une certaine fierté, bien que l'honneur revienne plus légitimement à quelques-uns de mes augustes ancêtres qui me léguèrent une certaine somme d'argent – disons cinq cents livres par an⁶ ? – ce qui me permit d'avoir d'autres moyens de subsistance que la séduction. Je me précipitai sur elle et la saisis à la gorge. Je n'eus de cesse de l'avoir tuée. J'avais pour circonstances atténuantes, s'il m'avait fallu comparaître devant un tribunal, d'avoir agi en situation de légitime défense. Si je ne l'avais pas tuée, c'est elle qui m'aurait tuée. Elle aurait détruit le cœur de mon écriture. Car, je m'en rendais compte dès que je prenais la plume, même la recension d'un roman exige que l'on ait un esprit à soi, que l'on exprime sa vérité à soi sur les relations humaines, la morale, les hommes et les femmes. Et, si l'on en croit l'Ange du foyer, les femmes ne sauraient traiter de ces sujets en toute liberté, ouvertement ; elles doivent séduire, elles doivent être conciliantes, elles doivent – pour le dire sans détours – mentir pour parvenir à leurs fins. C'est pourquoi, dès que je percevais l'ombre de son aile ou la lueur de son aura sur ma page, je me saisisais de mon encrier et le lui jetais à la figure. Elle mit du temps à mourir. Sa nature chimérique lui fut d'un grand secours. Il est bien plus difficile de tuer un fantôme qu'un être réel. Elle revenait toujours subrepticement alors que je pensais m'en être débarrassée. Quoique finalement j'eus la satisfaction de la tuer, le combat fut rude ; il prit un temps qui aurait été mieux utilisé à apprendre le grec ; ou à parcourir le monde en quête d'aventures. Mais ce fut indéniablement une expérience ; ce fut une expérience à laquelle ne pouvaient échapper les femmes écrivains d'alors. Tuer l'Ange du foyer faisait, pour les femmes, partie du métier d'écrivain.

Mais continuons. L'Ange était mort ; que restait-il à accomplir ? Il vous

semblera peut-être que ce qu'il restait à accomplir était simple et banal – une jeune femme assise, munie d'un encrier. En d'autres termes, maintenant qu'elle s'était débarrassée des faux-semblants, cette jeune femme n'avait plus qu'à être elle-même. Ah, mais que signifie « être elle-même » ? Je veux dire, que signifie être une femme ? Je n'en sais rien, très sincèrement rien. Je ne pense pas que vous le sachiez non plus. Je ne crois pas qu'aucune femme puisse le dire avant que les femmes ne se soient exprimées dans toutes les professions et tous les arts ouverts à l'intelligence humaine. C'est l'une des raisons pour lesquelles je suis là – par respect pour vous, qui êtes en train de faire la preuve, par l'expérimentation, de ce qu'est une femme, qui êtes en train de nous livrer, grâce à vos échecs et vos réussites, cette information si capitale.

Mais allons plus avant dans l'histoire de mes expériences professionnelles. Ma première recension me rapporta une livre et un shilling ; et je fis l'acquisition d'un chat persan avec ces gains. Puis je me mis à avoir d'autres ambitions. C'est une bonne chose que d'avoir un chat persan, me dis-je ; mais un chat persan ne saurait suffire. Je dois avoir une automobile. Et c'est ainsi que je devins romancière – car c'est en effet une chose bien étrange, mais les gens vous offriront une voiture contre une histoire. Plus étrange encore, il n'est rien de plus délicieux au monde que de raconter des histoires. Cela est bien plus agréable que d'écrire des recensions de romans à la mode. Néanmoins, si je dois me plier à l'invitation de votre Présidente et vous narrer mes expériences de romancière, je dois vous raconter l'étrange expérience qui fut la mienne en tant que romancière. Pour la comprendre, vous devez tout d'abord imaginer ce qu'est l'état d'esprit d'un romancier. J'espère ne pas dévoiler de secrets professionnels en vous disant qu'un romancier ne désire rien tant qu'être aussi inerte que possible. Il doit provoquer en lui-même un constant état de léthargie. Il veut vivre dans un calme absolument immuable. Quand il écrit, il veut voir les mêmes visages, lire les mêmes livres, faire la même chose, jour après jour, mois après mois, de sorte que rien ne vienne rompre l'illusion dans laquelle il vit – de sorte que rien ne dérange ou ne perturbe les vagabondages, les tâtonnements incompréhensibles, les brusques bonds en avant, et les découvertes imprévues propres à cet esprit farouche et facétieux qu'est l'imagination. Je suppose que cet état est le même pour les hommes et les femmes. Quoi qu'il en soit, je veux que vous imaginiez l'état de transe qui est le mien quand

j'écris un roman. Je veux que vous imaginiez une jeune fille assise, une plume à la main, qu'elle garde suspendue pendant des minutes, des heures entières, sans la plonger dans l'encrier. L'image qui me vient en tête quand je pense à cette jeune fille est l'image d'un pêcheur qui se tient, plongé dans ses rêves, sur le bord d'un lac profond, sa canne à pêche suspendue au-dessus de l'eau. Elle laissait son imagination explorer librement chaque pierre, chaque anfractuosité du monde caché dans les profondeurs de notre être inconscient. L'expérience eut lieu à ce moment-là, une expérience qui est, selon moi, bien plus fréquente chez les écrivains femmes que chez les hommes. Les mots filaient à toute vitesse entre les doigts de la jeune fille. Son imagination s'était emballée. Elle avait plongé dans les étangs, les profondeurs, les lieux obscurs où sommeillent les grands poissons. Puis il y eut une commotion. Il y eut une explosion, de l'écume et une grande confusion. L'imagination avait rencontré un obstacle. La jeune fille s'éveilla de son rêve. Elle se retrouvait dans le plus parfait, le plus extrême désarroi. Pour dire les choses sans détours, elle avait pensé à quelque chose qui avait à voir avec le corps, avec ces passions dont il était, pour la femme qu'elle était, inconvenant de parler. Les hommes, lui disait la raison, allaient être choqués. En réalisant ce que les hommes diraient d'une femme qui dit la vérité sur ses passions, elle avait été tirée de cet état d'inconscience qu' st celui de tout artiste. Elle ne pouvait plus écrire. Elle était sortie de sa transe. Son imagination était enrayée. C'est là, je crois, une expérience dont les écrivains femmes sont assez familières – elles sont entravées par le caractère conventionnel de l'autre sexe. Car, quand bien même les hommes prennent fort justement de grandes libertés dans ce domaine, je ne pense pas qu'ils mesurent ni ne puissent atténuer la rigueur extrême avec laquelle ils condamnent semblable liberté chez les femmes.

Voilà donc deux expériences, parfaitement authentiques, qui me sont arrivées. Voilà donc deux aventures de ma vie professionnelle. La première – tuer l'Ange du foyer – est, je le pense sincèrement, derrière moi. Mais la seconde, qui consiste à dire la vérité sur les expériences de mon propre corps, n'est, selon moi, pas encore derrière moi. Je doute fort qu'aucune femme n'ait pu la mettre derrière elle. Les obstacles auxquels elle doit faire face sont encore immenses – et ils sont aussi très difficiles à cerner. De l'extérieur, peut-on imaginer quoi que ce soit de plus aisé que d'écrire des livres ? De l'extérieur, quels sont les obstacles que les femmes,

contrairement aux hommes, rencontrent encore ? La réalité intérieure est, me semble-t-il, bien différente ; elles doivent encore triompher de bien des fantômes et de bien des préjugés. Le temps est encore long, je pense, avant qu'une femme puisse écrire un livre sans avoir à tuer un fantôme ou sans se heurter violemment à un rocher. Et s'il en est ainsi de la littérature, la profession la plus librement ouverte aux femmes, qu'en est-il des nouvelles professions qui vous sont nouvellement ouvertes ?

Telles sont les questions que j'aimerais vous poser, si j'en avais le temps. Et en fait, si je me suis attardée sur les expériences professionnelles qui ont été les miennes, c'est parce que je suis convaincue qu'elles sont aussi les vôtres, quoique de manière différente. Même quand la voie est en principe ouverte – quand il n'y a plus rien pour empêcher une femme de devenir docteur, avocat, fonctionnaire – il subsiste, j'en suis certaine, bien des fantômes, et des obstacles se profilent encore. En parler et mieux les comprendre est, selon moi, de la plus haute importance ; car ainsi la tâche peut être assumée à plusieurs, et les difficultés résolues. Plus encore, il est nécessaire aussi de comprendre dans quels buts et à quelles fins nous luttons, pourquoi nous bataillons avec ces obstacles si considérables. Le but ne va pas de soi ; il doit être constamment interrogé et réexaminé. La situation, telle que je la vois – ici dans cette salle, avec autour de moi des femmes qui exercent pour la première fois dans l'histoire je ne sais combien de professions différentes – est extraordinairement captivante et importante. Les femmes ont désormais des pièces à elles, dans cette demeure qui était jusqu'alors la propriété exclusive des hommes. Vous les avez conquises. Vous êtes en mesure, au prix d'un travail acharné, d'acquitter le loyer. Vous gagnez vos cinq cents livres par an. Mais cette liberté n'est qu'un début ; la pièce est à vous, mais elle est encore nue. Elle doit être meublée ; elle doit être décorée ; elle doit être partagée avec d'autres. Comment allez-vous la meubler, comment allez-vous la décorer ? Avec qui allez-vous la partager, et à quelles conditions ? Ce sont là, me semble-t-il des questions extraordinairement importantes et captivantes. Pour la première fois de l'histoire, vous êtes en mesure de les poser ; pour la première fois vous êtes en mesure de décider par vous-mêmes des réponses. Je resterais volontiers à vos côtés pour discuter de ces questions et des réponses à y apporter – mais une autre fois. Le temps qui m'était imparti est écoulé ; et je dois conclure.

OceanofPDF.com

SOUVENIRS D'UNE COOPÉRATIVE D'OUVRIÈRES ¹

Quand vous m'avez demandé de rédiger la préface d'un livre dans lequel vous aviez réuni des témoignages d'ouvrières j'ai répondu que je préférerais me pendre plutôt que de rédiger la préface de quelque livre que ce soit. Les livres devraient tenir debout tout seuls ², tel était mon argument (et c'est là, me semble-t-il, un argument des plus raisonnables). S'ils ont besoin d'être consolidés ici par une préface et là par une introduction, ils ne méritent pas plus d'exister qu'une table qui aurait besoin qu'on la cale avec un morceau de papier. Mais vous m'aviez confié ces témoignages, et en les parcourant, je me rendis compte que dans ce cas précis, l'argument ne valait guère ; ce livre n'est pas un livre. Et à mesure que je tournais les pages, j'en vins à me demander ce qu'était ce livre, si ce n'était pas un livre ? De quoi était-il fait ? Quelles idées faisait-il naître ? Quels arguments et souvenirs anciens faisait-il resurgir en moi ? et comme tout ceci n'avait que peu à voir avec une introduction ou une préface, mais réveillait votre souvenir et des images du passé, je pris une feuille de papier et vous écrivis la lettre qui suit ³.

Vous avez sans doute oublié (écrivis-je) ce chaud matin de juin 1913 à Manchester ⁴, ou du moins vous ne vous souviendrez plus des mêmes choses que moi, car vous étiez fort occupée. Vous étiez concentrée sur une table verte, des feuilles de papier et une petite cloche. De plus, vous étiez constamment interrompue. Se tenait à vos côtés une femme qui arborait sur ses épaules quelque chose qui ressemblait au collier honorifique d'un maire ; elle prit place me semble-t-il à votre droite ; il y avait aussi d'autres

femmes sans autres attributs officiels que des stylos plume et des mallettes de documents – elles étaient sans doute assises à votre gauche. Vous vous êtes donc installées à des tables, en rang sur l’estrade, munies d’encriers et de carafes d’eau ; tandis que, par centaines, dans un grand bruit de chaises, l’assemblée a pris place dans une vaste salle de ce qui était sans doute un bâtiment municipal. Peut-être joua-t-on quelque morceau à l’orgue. On déclara la conférence ouverte. Les conversations, les rires et les bruits de chaises cessèrent aussitôt. Une cloche retentit ; une silhouette se leva ; elle venait de nos rangs ; elle monta sur une estrade ; elle prit la parole pendant exactement cinq minutes ; elle redescendit. Dès qu’elle s’assit une autre se leva ; monta sur l’estrade, prit la parole pendant exactement cinq minutes et redescendit ; puis une troisième ; et une quatrième – et ainsi de suite, les oratrices se succédant, une venant de la droite, l’autre de la gauche, une du milieu, une du fond de la salle – chacune se dirigea vers le pupitre, dit ce qu’elle avait à dire et laissa sa place à la suivante. Il y avait quelque chose de martial dans la manière dont se déroulaient les choses. On aurait dit des tireurs d’élite, qui se dressaient chacun son tour avec leur fusil pour viser une cible. Parfois elles rataient leur cible et c’étaient des éclats de rire ; parfois elles faisaient mouche et c’étaient des tonnerres d’applaudissements. Mais que le coup fasse mouche ou rate, il ne faisait aucun doute qu’on avait visé avec le plus grand soin. On ne battait pas la campagne ; on ne se perdait pas en rhétorique facile. L’oratrice s’avançait vers le pupitre parfaitement au fait de son sujet. Sur son visage se lisaient la détermination et la volonté. Il y avait tant à dire avant que la cloche ne retentisse qu’elle n’avait pas une seconde à perdre. Le moment qu’elle avait peut-être attendu pendant des mois était enfin arrivé. Le moment était venu pour lequel elle avait mis de côté son chapeau, ses chaussures et sa robe – il flottait imperceptiblement autour de ses vêtements un air de neuf. Mais, surtout, le moment était arrivé pour elle de dire ce qu’elle pensait, ce que pensaient celles qu’elle représentait, ce que pensaient les femmes qui l’avait déléguée à Manchester, de la Cornouailles, du Sussex ou encore d’un village de mineurs du Yorkshire⁵, pour exprimer ce qu’elles avaient dans l’esprit.

Il devint très vite manifeste que l’esprit qui s’étendait sur une si vaste part de l’Angleterre était un esprit vigoureux et des plus actifs. En ce mois de juin 1913, il pensait à la réforme de la loi sur le divorce ; à la taxation de la propriété terrienne ; au salaire minimum. Il s’intéressait aux allocations

maternelles ; à la loi introduisant les salaires planchers ; à l'éducation des mineurs de plus de quatorze ans ; il était unanimement convaincu que le gouvernement devrait introduire le suffrage universel⁶ – en résumé, il s'intéressait à toutes sortes de questions d'intérêt général, et pensait avec une combativité constructive. Accrington n'était pas d'accord avec Halifax, ni Middlesbrough avec Plymouth⁷. On discutait et s'opposait ; on rejetait des résolutions et passait des amendements.

Mais au fond – je vais tenter de rassembler les pensées qui traversaient l'esprit des observateurs, ces représentants de la classe moyenne qui venaient de Londres ou d'ailleurs, non pas pour prendre part aux débats, mais pour écouter – au fond, de quoi s'agissait-il ? Quel était le sens de tout cela ? Ces femmes réclamaient le droit au divorce, à l'éducation, le droit de vote – toutes choses belles et bonnes. Elles réclamaient des augmentations de salaires et des journées de travail moins longues – quoi de plus raisonnable ? Et pourtant, bien que tout ceci fût si raisonnable, pour l'essentiel si convaincant, et souvent empreint d'humour, un malaise pesant envahissait subrepticement l'esprit de ces observateurs. Je finis par m'avouer – et j'en venais là sans doute au fond des choses – que toutes ces questions qui revêtaient une telle importance pour les déléguées présentes, et qui avaient trait à l'hygiène, à l'éducation et aux salaires, cette revendication d'un shilling de plus, d'une année supplémentaire à l'école, d'une journée de huit heures au lieu de neuf passées derrière un comptoir ou à l'usine, me laissaient, dans ma chair et mon sang, comme insensible. Quand bien même toutes les réformes qu'elles réclamaient auraient été accordées immédiatement, ceci n'aurait en rien affecté ma vie. C'est pourquoi mon intérêt était de nature strictement altruiste. Il était transparent et diaphane comme la lune. Il n'y avait en lui ni substance vitale ni sentiment d'urgence. J'avais beau applaudir ou taper des pieds, ces sons creux ne pouvaient que trahir qui j'étais. J'étais une spectatrice bienveillante. J'étais à jamais coupée des acteurs réels. J'étais là assise, à applaudir et à taper des pieds de manière hypocrite, mais restais en marge de la communauté.

Qui plus est, la raison (nous étions en 1913, souvenez-vous) me disait avec insistance que quand bien même telle ou telle résolution était adoptée à l'unanimité, le martèlement des pieds et les applaudissements ne produisaient qu'un bruit creux. Il allait s'échapper par les fenêtres ouvertes

et se fondre dans le tumulte des camions et le frottement des sabots sur les pavés de Manchester – en un fracas incohérent. L'esprit pouvait bien être des plus actifs ; l'esprit pouvait bien être des plus combatifs ; mais l'esprit était privé de corps ; il n'avait ni jambes, ni bras pour imposer sa volonté. Dans ce vaste public, parmi toutes ces femmes qui travaillaient, ces femmes qui avaient des enfants, ces femmes qui frottaient et cuisinaient et marchandaient sur tout et savait au sou près ce qu'elles pouvaient dépenser, pas une n'avait le droit de vote⁸. Elles pouvaient bien tirer autant de coups de fusil qu'elles le voulaient, elles n'atteindraient jamais leur cible ; ils étaient chargés à blanc. C'était exaspérant et affligeant.

L'horloge venait de sonner onze heures et demie ; nous avions encore plusieurs heures devant nous. Et si on avait atteint un tel état d'irritation et de tristesse à onze heures et demie du matin, dans quels abîmes d'ennui ne risquait-on pas d'être plongés à cinq heures du soir ? Comment supporter un autre jour de discours sans fin ? Et surtout comment pouvait-on vous avouer, vous à qui nous devons l'invitation, que votre congrès s'était révélé si odieusement affligeant que l'on allait rentrer à Londres par le premier train ? Nous ne pouvions plus qu'espérer en un heureux tour de passe-passe, en un changement d'attitude qui transformerait les nébuleux et creux discours en discours de chair et de sang. Sinon ils resteraient insupportables.

Mais livrons-nous plutôt à un jeu d'enfants, en disant, comme le font les enfants : « On dirait que... » « On dirait, se dit-on en entendant une nouvelle oratrice, que je suis Mrs. Giles de Durham. » Une femme portant ce nom venait juste de se lever pour s'adresser à nous. « Je suis une femme de mineur. Il vient juste de rentrer couvert de suie. Il doit tout d'abord se laver. Puis il doit prendre son dîner. Mais nous n'avons qu'un baquet à lessive. Mon fourneau est encombré de casseroles. Impossible de faire ce que j'ai à faire. Toute ma vaisselle est à nouveau couverte de poussière... Pourquoi, mon Dieu, ne puis-je pas avoir l'eau chaude et l'électricité quand les femmes de la classe moyenne... » Alors je me dresse et réclame « le confort domestique et une réforme de l'habitat ». Je me dresse en la personne de Mrs. Giles de Durham ; en la personne de Mrs. Philips de Bacup ; en la personne de Mrs. Edwards de Wolverton. Mais, au bout du compte, l'imagination est avant tout le fruit de la chair. On ne pouvait être Mrs. Giles car son propre corps n'avait jamais eu à se pencher sur un baquet

à lessive ; ses propres mains n’avaient jamais eu à essorer ou à frotter, elles n’avaient jamais eu à couper la viande qui ferait le dîner d’un mineur. Des détails incongrus se glissaient toujours dans le tableau. On se voyait assis dans un fauteuil ou lisant un livre. On se figurait des paysages et des vues marines, de Grèce ou peut-être d’Italie, là où, dans un village de mineurs, Mrs. Giles ou Mrs. Edwards voyaient sans doute des crassiers et des rangées sans fin de toits d’ardoise. Quelque chose, en tout cas, s’immisçait dans le tableau en provenance d’un monde qui n’était pas leur monde et qui prouvait que la scène n’était qu’un leurre et le jeu, un simple jeu, dès lors dénué d’intérêt.

Certes, on pouvait toujours corriger ces portraits imaginaires en observant la personne réelle – Mrs. Thomas, ou Mrs. Langrish, ou miss Bolt de Hebden Bridge. Il était évident qu’il n’y avait, dans leur maison, ni fauteuils, ni lumière électrique, ni eau chaude et dans leur vie, ni collines grecques ou rivages méditerranéens. Elles ne signaient pas de chèques pour payer les factures de la semaine, ou pour réserver, par téléphone, une place à l’opéra tout à fait acceptable quoiqu’à prix modique. Si elles partaient en voyage, c’était pour des excursions d’une journée, les bras chargés de sacs en papier et d’enfants qui avaient trop chaud. Elles ne passaient pas de pièce en pièce en disant, cette housse doit partir au lavage, ou il faut changer ces draps. Elles plongeaient les mains dans l’eau chaude et frottaient les vêtements elles-mêmes. Par conséquent, leur corps était massif et musculeux. Leurs mains étaient puissantes ; elles avaient les gestes lents et appuyés de ceux qui se sentent souvent raides et tombent de fatigue sur des chaises inconfortables. Elles ne touchaient rien avec délicatesse. Elles tenaient les feuilles de papier et les crayons comme s’il s’était agi de balais. Leur visage était ferme, sillonné de rides et de plis profonds. On aurait dit que leurs muscles étaient toujours tendus, comme laminés. Leurs yeux semblaient ne pouvoir se fixer que sur des choses tangibles – sur des casseroles qui débordaient, sur des enfants qui faisaient des bêtises. Leur visage ne reflétait jamais ces émotions plus intangibles et détachées qui s’expriment lorsque le présent laisse l’esprit parfaitement serein. Elles n’étaient nullement détachées et cosmopolites. Elles étaient authentiques et enracinées en un lieu précis. Leurs noms eux-mêmes rappelaient les pierres des champs, banales, grises, insignifiantes⁹, mais nimbées d’une aura d’associations romanesques. Bien sûr, elles désiraient des baignoires et des

fours et une éducation et dix-sept shillings au lieu de seize et la liberté et le grand air et... « Et, dit Mrs. Winthrop de Spenny Moor, nous sommes patientes. » « Oui, répéta-t-elle, pour conclure son intervention – je n’aurais su dire quelles avaient été ses revendications – nous sommes patientes¹⁰. » Et elle descendit de la tribune et retourna à sa place, vieille dame raide, vêtue de ses habits du dimanche.

Puis Mrs. Potter prit la parole. Puis Mrs. Elphick. Puis Mrs. Holmes d’Edgbaston. Et ainsi de suite, et enfin, après d’interminables discours, après nombre de repas pris ensemble à de longues tables et nombre de discussions – après avoir confectionné quantités de confitures et de biscuits, après une séance de chansons et des processions de banderoles – la nouvelle présidente reçut les symboles de sa charge et une accolade de la présidente sortante¹¹ ; le congrès prit fin ; et les différentes déléguées qui s’étaient levées et s’étaient exprimées avec une telle conviction, tandis que l’horloge égrenait ses minutes, retournèrent dans le Yorkshire, le Pays de Galles, le Sussex ou la Cornouailles, rangèrent leurs habits du dimanche dans l’armoire et replongèrent les mains dans le baquet à lessive.

Plus tard cet été là il fut à nouveau question de ces opinions si imparfaitement décrites à l’instant, mais pas dans une salle de réunion publique vibrante de banderoles et bruisante de voix. Le siège de la coopérative, qui, j’imagine, avait fourni les porte-voix, le papier, les encriers, et les verres, était installé à Hampstead¹². C’est là, si je puis me permettre de vous rappeler ce que vous avez peut-être déjà oublié, que vous nous avez invités à venir vous voir ; vous nous avez demandé quelles impressions nous tirions du congrès. Mais arrêtons-nous un instant sur le seuil de cette vénérable demeure, aux lambris et aux moulures du dix-huitième, comme nous nous étions arrêtés alors, car nul ne pouvait entrer et monter sans croiser miss Wick¹³. Miss Wick avait, semblait-il pour mission, tel un chien de garde, de repousser les bourgeoises importunes et désœuvrées qui se mêlent de ce qui ne les regarde pas. Je ne saurais dire si c’était la raison pour laquelle elle était vêtue tout de mauve foncé. La couleur semblait comme symbolique. Elle était toute petite, mais le poids qui pesait sur son front et la tristesse qu’exsudait sa robe la faisaient paraître massive. Les souffrances du monde semblaient peser plus lourdement sur ses épaules. Quand elle tapait à la machine, on avait le sentiment que cet appareil ne pouvait expédier que des mises en garde et des messages de

mauvais augure à un univers au demeurant indifférent. Mais elle se laissait aussi amadouer et ce fléchissement, comme tous ceux qui succèdent à la tristesse, était tout à coup plein de charme. Nous sommes montées, et avons au premier étage trouvé une personne fort différente – il s’agissait de miss Janet Erskine¹⁴, et miss Erskine était peut-être en train de fumer la pipe – on en voyait une sur la table. Elle était peut-être en train de lire un roman policier il y en avait un sur la table – elle était, en tout état de cause, l’image même du détachement et du calme. À moins de savoir que miss Erskine était au congrès ce que le cœur est aux veines les plus éloignées – que les pompes et les pistons de la vaste machine de Manchester n’auraient pu fonctionner sans elle – qu’elle avait réuni, sélectionné, convoqué et organisé cette assemblée de femmes si complexe et si ordonnée – rien en elle ne nous le laissait deviner. Elle n’avait rien à faire – elle venait au bureau car un bureau est l’endroit idéal pour lire des romans policiers – tout au plus rédigeait-elle quelques adresses et timbraitle quelques enveloppes – c’était là une de ses lubies – voilà ce que semblait signifier sa façon d’être. C’était miss Erskine qui libérait les chaises des papiers encombrants et prenait les tasses dans l’armoire. C’était elle aussi qui fournissait les chiffres en réponse aux questions et qui retrouvait le dossier de courrier que l’on cherchait.

Permettez-moi, ici encore, de résumer en quelques phrases et en une seule scène les nombreuses discussions que nous avons eues en divers lieux. Nous vous avons avoué alors – vous veniez d’émerger d’une pièce du fond, et si miss Wick était mauve et miss Erskine couleur café, vous portiez, pour parler le langage de la peinture (je n’ose dire les choses plus explicitement), un bleu martin-pêcheur et étiez aussi perçante, précise et rapide que cet oiseau – nous avons concédé que le congrès avait suscité en nous les réflexions et les idées les plus diverses. Ç’avait été une révélation et une déception. Nous nous étions sentis humiliés et avons été exaspérés. Pour commencer, tous leurs propos, ou du moins l’essentiel, étaient restés des plus factuels. Elles veulent des baignoires et de l’argent. Quand une foule de gens se rassemble, il n’est jamais question que de baignoires et d’argent ; ils ne laissent entrevoir que le pire de ce qu’ils sont – leur soif de pouvoir et de biens matériels. Nous demander, à nous, dont l’esprit tout limité qu’il soit, virevolte avec l’aisance que confère une courte réserve de capital, de nous enchaîner à nouveau à ce lopin de terre lourd de convoitise et d’envie,

était impensable. Nous avons des baignoires et de l'argent. La société nous a fourni tout ce dont nous avons besoin dans ce domaine. C'est pourquoi, quelle qu'ait pu être notre compassion, notre compassion restait artificielle. C'était une compassion esthétique, la compassion de l'œil et de l'imaginaire, et non celle du cœur et de notre être intime ; et éprouver une telle compassion ne pouvait qu'être déplaisant. Permettez-moi, vous ai-je dit, de vous expliquer ce que nous entendons par là.

Ces femmes sont magnifiques à observer. Les femmes du monde en robes du soir sont bien plus jolies, mais elles manquent de la qualité sculpturale de ces ouvrières. Leurs bras sont imparfaitement développés. Les lignes de leurs muscles sont amollies par l'embonpoint. Et quoique le registre expressif de ces ouvrières soit plus limité, il a une force et une puissance pleines de tragédie et d'humour, qui font défaut au visage des femmes du monde. Mais en même temps, il vaut bien mieux être une femme du monde ; les femmes du monde ont besoin de Mozart, de Cézanne et de Shakespeare ; et pas seulement d'argent et d'eau chaude à volonté. Par conséquent, se moquer des femmes du monde et imiter, comme le firent certaines intervenantes, leur façon de parler et leur ignorance de ce qu'elles choisissent de définir comme la « réalité » ne témoigne pas seulement de mauvaises manières, cela trahit le but même du congrès, et puisqu'il vaut mieux être une ouvrière, surtout qu'elles le restent, au lieu de revendiquer leur droit à se voir contaminées par l'argent et le confort ¹⁵.

Néanmoins, avons-nous ajouté, trêve de préjugés et de compliments, les femmes du congrès ont quelque chose que les femmes du monde ont perdu, quelque chose d'enviable, de stimulant et qui est en même temps difficile à décrire. On doit se méfier d'en venir trop aisément à des formules évoquant le « contact avec la vie », « la confrontation avec les faits », ou « les leçons de l'expérience », car elles nous éloignent toujours de ceux qui nous écoutent, et qui plus est, les ouvriers et les ouvrières ne travaillent pas plus de leurs mains, ni ne sont en prise plus directe avec la réalité qu'un peintre grâce à son pinceau ou un écrivain grâce à sa plume. Mais la qualité qui est la leur – si l'on peut en juger par quelques mots glanés ici ou là, un rire, ou un geste surpris en passant – est une qualité qu'aurait goûtée Shakespeare. On l'imagine quittant discrètement les salons peuplés de beaux esprits pour échanger des plaisanteries dans la cuisine obscure de Mrs. Robson. Pour tout dire, avons-nous ajouté, l'une des impressions les plus inattendues que

nous a laissé votre Congrès est que les « pauvres », la « classe ouvrière », peu importe le nom par lequel vous choisissiez de les désigner, ne sont pas opprimés, envieux et épuisés ; ils sont plein d'humour, vigoureux et dotés d'un solide esprit d'indépendance. C'est pourquoi, si nous pouvions les côtoyer non pas dans notre rôle de sympathisants, de patrons et de patronnes, de part et d'autre de comptoirs ou de tables de cuisine, mais sans contraintes, librement, comme des êtres partageant les mêmes buts et les mêmes désirs, au-delà des différences physiques ou vestimentaires, s'ensuivrait un immense sentiment de libération. Combien de mots, par exemple, doivent encore se trouver nichés dans le vocabulaire de ces femmes, qui ont disparu du nôtre ! Combien de visions doivent sommeiller dans leurs yeux, qui nous resteront invisibles ! Quels proverbes, quelles images et quelles maximes doivent encore circuler parmi elles, qui n'ont jamais été couchés par écrit ; et nul doute qu'elles ont encore la capacité que nous avons perdue d'en inventer de nouveaux. Les discours du congrès étaient riches en maximes astucieuses que même l'ennui d'une réunion publique ne put tout à fait affadir.

Et pourtant, avons-nous ajouté, en jouant peut-être alors nerveusement avec un coupe-papier ou en attisant le feu pour mieux manifester notre mécontentement, à quoi bon tout ceci ? Notre sympathie est artificielle et irréaliste. Sous prétexte que nous payons nos factures par chèque, que quelqu'un lave nos vêtements et que nous ne savons pas distinguer le foie du mou, nous serions condamnés à rester pour toujours confinés dans les limites de cette classe moyenne portant queue- de-pie et bas de soie et à qui on s'adresse en disant « Monsieur » et « Madame », alors que nous sommes tous en fait simplement John et Susan. Et elles connaissent, elles aussi, une forme de privation. Car nous avons autant à leur offrir qu'elles – la sophistication et le détachement, le savoir et la poésie et tous ces dons merveilleux dont ceux qui n'ont jamais eu à réagir aux coups de sonnettes ou à saluer en portant respectueusement la main à leur front, jouissent de droit. Mais la barrière est infranchissable. Et rien ne nous a plus exaspérés durant ce congrès (et vous avez dû parfois remarquer un certain agacement) que l'idée que leur force, cette chaleur qui couvait et brisait parfois la surface en libérant une flamme brûlante pleine d'audace, était désormais sur le point d'exploser et de faire de nous un tout, de sorte que la vie serait rendue plus riche, les livres plus complexes, la société faite de partage et

non plus de divisions – tout ceci aurait inévitablement lieu, avant tout grâce à vous, et à miss Erskine et à miss Wick – mais une fois que nous serions morts.

C'est ainsi que cet après-midi-là, dans le bureau de la coopérative, nous avons tenté d'expliquer la nature de cette compassion fictive et combien elle diffère de la compassion réelle et combien elle reste imparfaite puisqu'elle ne procède pas du partage inconscient d'émotions communes. C'est ainsi que nous avons tenté de décrire les sentiments contradictoires et complexes qui assaillent l'observateur de la classe moyenne contrainte d'assister en silence à un congrès de femmes de la classe ouvrière.

Peut-être est-ce à ce moment précis que vous avez ouvert un tiroir et sorti une liasse de lettres. Vous n'avez pas tout de suite dénoué la ficelle qui les retenait. Parfois, avez-vous expliqué, vous receviez des lettres que vous ne pouviez vous résoudre à brûler ; une ou deux fois un membre de la coopérative avait, sur vos encouragements, écrit quelques pages sur sa vie¹⁶. Peut-être pourrions-nous trouver un intérêt à ces papiers ; peut-être, à leur lecture, ces femmes cesseraient-elles d'être des symboles pour devenir au contraire des individus. Ils étaient bien sûr très fragmentaires et leur grammaire maladroite ; ils avaient été rédigés durant les rares moments de répit que laissaient les tâches ménagères. Pour tout dire, vous aviez des scrupules à vous en défaire, comme si dévoiler leur simplicité constituait une trahison. Peut-être leur maladresse allait-elle simplement susciter la perplexité, avez-vous avoué ; l'écriture de ces gens qui ne savent pas écrire allait – mais nous vous avons interrompue. Tout d'abord, toute Anglaise sait écrire, et puis, quand bien même elle ne saurait pas écrire, il lui suffit de prendre sa vie pour sujet et d'écrire la vérité et non de la fiction ou de la poésie pour que notre intérêt soit immédiatement éveillé – en d'autres termes, il nous fallait au plus vite lire cette liasse de papiers.

Ainsi sollicitée, vous avez finalement et après bien des retards – entre autres choses la guerre a éclaté, et miss Wick est morte¹⁷, et miss Erskine et vous-même vous êtes retirées de la coopérative, et un témoignage de reconnaissance vous a été offert dans un coffret, et plusieurs milliers de femmes ont tenté de dire combien vous aviez changé leur vie – ont tenté de vous dire ce qu'elles ressentiraient pour vous jusqu'à la fin de leurs jours – après ces diverses interruptions, vous avez enfin rassemblé ces papiers et me les avez remis. Ils étaient là, dactylographiés et étiquetés, ainsi que

quelques clichés et autres photos fanées glissés entre les pages. Et lorsque je me mis enfin à les lire, me revinrent en mémoire toutes ces femmes que j'avais observées avec tant d'étonnement et de curiosité, il y avait si longtemps, à Manchester. Mais elles ne se tenaient plus sur une estrade, devant une vaste assemblée, vêtues de leurs habits du dimanche. La chaude journée de juin et ses banderoles avaient disparu, et nous plongeons dans le passé de ces femmes présentes ce jour-là ; les étroites maisons de mineurs, les intérieurs de petits boutiquiers et d'ouvriers agricoles, les champs et les usines d'il y a cinquante ou soixante ans. Mrs. Barrows avait par exemple commencé à travailler dans les plaines marécageuses du Lincolnshire¹⁸ alors qu'elle n'avait que huit ans, en compagnie de quarante ou cinquante autres enfants, et un vieil homme suivait l'équipe armé d'un long fouet « qu'il ne se privait pas d'utiliser¹⁹ ». La remarque était étonnante. La plupart de ces femmes avaient commencé à travailler à sept ou huit ans, nettoyant les escaliers le dimanche pour un penny, ou portant leur repas aux hommes de la fonderie pour deux pence. Elles étaient entrées à l'usine à quatorze ans.

Elles travaillaient de sept heures du matin à huit ou neuf heures du soir et gagnaient entre treize et quinze shillings la semaine²⁰. Sur ce salaire, elles économisaient quelques pences avec lesquels acheter un peu de gin pour leur mère – elle était souvent très fatiguée quand arrivait le soir et avait peut-être enfanté treize enfants en à peine plus d'années ; ou encore elles allaient chercher un peu d'opium pour soulager la fièvre d'une vieille femme qui vivait dans les marais. Betty Potter s'était donnée la mort quand elle n'a plus pu en avoir. Elles avaient vu devant des fabriques de boîtes d'allumettes des files de femmes à moitié mortes de faim qui attendaient qu'on leur verse leur salaire, avec dans leurs narines, le fumet du dîner de leur patron qui s'échappait de la maison. Bethnal Green²¹ avait été ravagé par la petite vérole, et elles savaient bien que la production des boîtes d'allumettes continuait, jusque dans les chambres des malades, et qu'on les vendait, toutes porteuses de l'infection qu'elles fussent. Elles avaient eu si froid à travailler l'hiver dans les champs, qu'elles ne pouvaient pas même courir quand le chef d'équipe les libérait. Elles avaient travaillé dans l'eau durant les inondations du golfe du Wash²². De gentilles vieilles dames leur avaient donné de la nourriture dans des paquets qui ne contenaient en fait que de vieilles croûtes de pain et de la couenne de bacon rance.

Elles avaient fait et vu et connu tout cela alors que les autres enfants en étaient encore à faire des châteaux de sable ou à apprendre à lire dans les contes. Évidemment leurs visages étaient différents. Mais c'était aussi, dans notre souvenir, des visages fermes, des visages qui exprimaient quelque chose d'indomptable. Et la raison en était sans nul doute que la nature humaine est si forte qu'elle peut subir de telles blessures, même à un âge si tendre, et y survivre. Gardez une petite fille enfermée à Bethnal Green, elle parviendra quand même à sentir l'air de la campagne à la seule vue de la poussière ocre sur les brodequins de son frère, et elle n'aura de cesse de s'échapper et de voir de ses yeux ce qu'elle appelle « la terre sans limites ». C'est vrai, « elle a eu peur des abeilles », mais elle a quand même atteint la campagne et les vaches et les brumes bleutées ont été à la hauteur de ses espérances. Mettez des enfants dans une usine alors qu'elles n'ont que quatorze ans et qu'elles ont passé leur enfance à s'occuper de leurs frères et sœurs et leurs regards se tourneront vers la fenêtre et elles seront heureuses car, de l'atelier du sixième étage, on peut voir le soleil surgir au-dessus des collines « et cela était toujours un tel réconfort et un tel secours ».

Plus étrange encore, pour quiconque cherche une preuve supplémentaire de la puissance de cet instinct qui pousse l'homme à se libérer de ses fers et à se prendre de passion pour un chemin de campagne ou le soleil qui se lève dans le lointain sur les collines, est le fait que c'est le même sens exigeant du devoir qui règne dans une obscure manufacture de chapeaux et sur les champs de bataille. Il y avait, par exemple, des femmes dans la manufacture de chapeaux Christie, qui se sentaient mues par le sens de « l'honneur ». Elles étaient toutes dédiées à leur cause : s'assurer que les extra-forts des chapeaux d'hommes étaient cousus à la perfection. Le feutre est une matière dure et épaisse ; il résiste aux aiguilles ; cette tâche ne vous rapporte ni honneurs ni récompenses ; mais l'idéalisme de l'esprit humain est si incorrigible qu'il se trouvait, dans ces lieux obscurs, des façonneuses qui ne pouvaient se résoudre à ce que leurs coutures ne soient pas parfaites et qui n'avaient aucun remords à arracher les coutures des autres ouvrières qui n'auraient pas été parfaites. Et de même qu'elles produisaient d'impeccables coutures, elles révéraient la reine Victoria et, s'asseyant près du feu, remerciaient Dieu de leur avoir donné pour mari de bons et loyaux ouvriers conservateurs.

Cette histoire expliquait sans doute quelque chose de la force, de

l'obstination que l'on avait surpris sur le visage des oratrices du congrès de Manchester. Et en lisant plus avant ces documents, on trouvait d'autres signes encore de la vitalité extraordinaire de l'esprit humain. L'énergie inébranlable dont ni les travaux domestiques, ni les nombreuses naissances ne pouvaient avoir raison s'était portée plus loin encore, sur de vieux exemplaires de revues ; s'était portée sur Dickens ; sur les poèmes de Burns que l'on lisait, calés contre un couvercle, pendant que l'on cuisinait. Elles lisaient à table ; elles lisaient avant de partir pour l'usine. Elles lisaient Dickens et Scott et Henry George et Bulwer-Lytton et Ella Wheeler Wilcox et Alice Meynell et étaient désireuses de « trouver une bonne histoire de la révolution française, mais pas celle de Carlyle », et B. Russell sur la Chine, et William Morris et Shelley et Florence Barclay et les carnets de Samuel Butler – elles lisaient avec cet appétit vorace et débridé de celui pour qui chocolats, rôtis, gâteaux, vinaigre et champagne ne sont qu'une seule et même bouchée.

Évidemment, de telles lectures suscitaient la discussion. Les plus jeunes avaient l'audace de dire que la reine Victoria n'était en rien supérieure à une honnête femme de ménage qui avait bien élevé ses enfants. Elles avaient la témérité de se demander si le seul et unique but de la vie d'une femme était de coudre impeccablement des extraforts de chapeaux. Elles suscitèrent des discussions et créèrent même des embryons de cercles de discussions dans les usines. Peu à peu, les convictions des vieilles faconneuses furent ébranlées, et elles en vinrent à penser que les coutures parfaites et la reine Victoria n'étaient pas les seuls idéaux possibles. Des idées se mettaient à bouillonner dans leur cerveau. Une jeune fille en venait ainsi à la conclusion, alors qu'elle allait par les rues d'une ville industrielle, qu'elle n'avait pas le droit de mettre un enfant au monde si cet enfant était condamné à gagner sa vie dans une usine. Une phrase rencontrée dans un livre suffisait à éveiller son imagination et à susciter en elle des rêves de villes d'un genre nouveau dans lesquelles il y aurait des baignoires et des cuisines et des bains publics, des galeries d'art, des musées et des parcs.

Les esprits des femmes ouvrières étaient en ébullition et leur imagination en éveil. Mais comment faire pour concrétiser leurs idéaux ? Comment faire pour exprimer leurs besoins ? La classe moyenne avait ses associations. Les femmes avaient fondé des collèges²³, et commençaient même à se frayer un chemin dans les professions libérales²⁴. Mais il s'agissait de femmes de la

classe moyenne, dotées de quelques revenus et qui avaient reçu une certaine éducation. Comment des femmes accablées de tâches, dont les cuisines étaient envahies par la vapeur, qui n'avaient ni éducation, ni soutien, ni temps libre, pouvaient-elles réinventer un monde en accord avec les idées des femmes de la classe ouvrière ? C'est à ce moment-là, j'imagine, au début des années 1880, que la coopérative des femmes a fait son apparition, timidement, et qu'elle a un temps eu une place dans la rubrique des « Nouvelles des coopératives », aussi intitulée « La rubrique des femmes ». C'est à ce moment-là que Mrs. Acland²⁵ a demandé : « Pourquoi ne pourrions-nous pas tenir des réunions coopératives de mères de famille, pendant lesquelles nous pourrions apporter notre travail et être ensemble, l'une d'entre nous lisant les propositions du mouvement coopératif, que nous pourrions ensuite discuter²⁶ ? » Et le 18 avril 1883, elle annonça que sept membres s'étaient réunis pour mettre ceci en œuvre.

Ce fut là le petit aimant qui fit converger tous ces rêves et désirs fébriles. Ce fut là le point de rencontre qui permit d'agréger et de consolider ce qui serait sinon resté épars et incohérent. La coopérative a dû être pour les femmes les plus âgées, avec leurs maris et leurs enfants, ce que la « terre sans limites » avait été pour la petite fille de Bethnal Green, ou ce que la vision du jour se levant sur les collines avait été pour les jeunes filles de la manufacture de chapeaux. Avant tout, elle leur a offert un espace où elles pouvaient s'asseoir et réfléchir loin des casseroles qui débordaient et des enfants qui pleuraient ; puis cet espace est devenu un lieu où l'on pouvait imaginer, et travailler avec d'autres femmes à imaginer la maison modèle d'une femme de la classe ouvrière. Puis le nombre de membres grossissant et vingt à trente femmes se réunissant toutes les semaines, cette maison est devenue une rue ; et si vous avez une rue, il vous faut des échoppes, des égouts et des boîtes aux lettres ; et finalement la rue devient une ville, et une ville apporte avec elle des questions liées à l'éducation, à l'argent, et aux liens entre les villes. Puis la ville devient un pays ; elle devient l'Angleterre ; elle devient l'Allemagne et l'Amérique ; et c'est ainsi que de discussions portant sur le beurre et le bacon, les femmes de la classe ouvrière en vinrent, durant leurs réunions hebdomadaires, à s'intéresser aux relations entre grandes nations.

Et c'est ainsi qu'en 1913, Mrs. Robson, Mrs. Porter et Mrs. Wright se levaient pour réclamer non seulement des baignoires et des augmentations

de salaires et l'électricité, mais aussi le développement du travail coopératif et le droit de vote pour tous et la taxation de la propriété terrienne et la réforme de la loi sur le divorce. C'est ainsi qu'au fil des ans, elles allaient promouvoir la paix, le désarmement et la fraternité entre les peuples. Et la force qui sous-tendait leurs discours était dense de toutes sortes de choses – d'hommes portant un fouet, de chambres de malades et des boîtes d'allumettes que l'on y faisait, de la faim et du froid, d'accouchements nombreux et difficiles, d'heures sans fin passées à frotter et à laver, de la lecture de Shelley et de William Morris et de Samuel Butler, de réunions de la coopérative de femmes, de comités et de congrès à Manchester ou ailleurs. Tout ceci sous-tendait les discours de Mrs. Robson et de Mrs. Potter et de Mrs. Wright. Les documents que vous m'avez envoyés ont grandement éclairé mes anciennes interrogations et ma perplexité.

Mais, je le disais en préambule, on ne saurait nier que ces documents ne sauraient faire un livre ; du point de vue littéraire, leurs limites sont grandes. De même que les traits de ces femmes manquaient de nuance et d'expressivité, leur écriture manque de distance et d'envergure imaginaire. On ne trouvera pas ici d'analyses ; de vues d'ensemble de la vie ; de tentatives pour pénétrer dans la vie d'autrui. Ce n'est pas dans les rangs des femmes de la classe ouvrière que l'on trouvera le prochain poète ou romancier majeur. Elles nous font plutôt penser à ces écrivains anonymes qui vinrent avant Shakespeare, et qui n'avaient jamais quitté leur paroisse, qui ne s'exprimaient pas avec aisance et qui n'avaient que quelques mots maladroits à leur disposition.

Et pourtant, l'écriture étant un art impur, profondément contaminé par la vie, les lettres que vous m'avez confiées semblent empreintes de qualités littéraires que pourraient leur envier les lettrés les plus raffinés. Écoutez Mrs. Scott, la sage-femme : « J'ai traversé les collines alors que la neige atteignait par endroits un mètre de haut ou même près de deux mètres. J'ai été prise par le blizzard à Hayfield et j'ai bien cru que je ne pourrais pas aller plus loin. Mais c'était là la vie sur la lande ; je connaissais chaque brin d'herbe et où se nichaient les fleurs et tous les petits ruisseaux étaient mes amis. » Aurait-elle dit mieux les choses si elle avait été docteur ès lettres de l'université d'Oxford ? Ou prenez la description que Mrs. Layton fait de la fabrique de boîtes d'allumettes de Bethnal Green, et la manière dont « elle a regardé à travers la clôture et a vu trois jolies dames assises à l'ombre

occupées à coudre ». Le passage n'est pas sans rappeler la clarté et la précision d'une description de Defoe. Ou encore quand Mrs. Burrows se souvient de ce jour glacial où les enfants étaient sur le point de manger leur déjeuner froid et de boire leur thé froid à l'abri d'une haie, quand la dame si vilaine les a accueillis chez elle en disant : « Faites entrer les enfants dans la maison pour qu'ils mangent leur déjeuner », on doit reconnaître qu'elle atteint son but et qu'elle parvient à faire resurgir la scène sous nos yeux – les enfants gelés qui mangent les pommes de terre chaudes assis par terre en cercle – on ne saurait trop dire comment. Et puis l'on tombe sur un fragment de lettre de miss Wick, l'austère silhouette mauve qui travaillait à sa machine à écrire comme si elle avait tout le poids du monde sur ses épaules. « Alors que je n'avais que dix-sept ans, écrit-elle, mon patron de l'époque, un notable respecté, me fit venir un soir chez lui soi-disant pour prendre des livres, mais en fait avec une tout autre intention. Quand je suis arrivée, toute la famille était absente, et il ne me laissa pas repartir qu'il ne m'eût forcé à lui céder. J'étais mère à dix-huit ans. » Les mots maladroits qui, comme il se doit, dissimulent toute émotion, sont pourtant plus qu'éclairants. Tel était le fardeau qui pesait sur cette petite figure austère – tels étaient les souvenirs qu'elle gardait par-devers elle, assise, vêtue de sa robe mauve, à taper votre courrier, devant votre porte dont elle gardait l'accès avec tant de zèle fidèle.

Mais trêve de citations. Ces lettres ne sont que des fragments. Ces voix commencent à peine aujourd'hui à émerger confusément du silence. Ces vies sont encore à moitié enfouies dans une obscurité profonde²⁷. Écrire le peu qui a été écrit s'est révélé une tâche laborieuse et douloureuse. Elles ont écrit dans leur cuisine, à leurs rares heures perdues, en butte à de constants dérangements et distractions – mais je n'ai nul besoin bien sûr ici, dans cette lettre qui s'adresse à vous, d'insister sur les difficultés de la vie des ouvrières. N'avez-vous pas, comme Janet Erskine, consacré vos meilleures années – mais chut ! vous ne me laisserez pas aller au bout de cette phrase et ainsi, en vous redisant toute mon amitié et mon admiration, je fais silence.

CONSIDÉRATIONS SUR LA PAIX EN TEMPS DE GUERRE ¹

Les Allemands ont survolé la maison ces deux dernières nuits ². Et ils sont de retour. C'est une étrange expérience que d'être couchée dans le noir à écouter se rapprocher un frelon et de dire que sa piqure peut à tout moment vous coûter la vie. C'est un son qui fait obstacle à toute méditation détachée et cohérente que nous pourrions avoir sur la paix. Et c'est pourtant – plus encore que les prières et motets – un son qui devrait nous encourager à penser à la paix. À moins de parvenir à faire advenir la paix, nous sommes condamnées à rester couchées – pas simplement ce corps précis, dans ce lit précis, mais des millions de corps qui restent encore à naître – et à entendre le même râle planer au-dessus de nos têtes. Essayons donc de réfléchir à ce que nous pouvons faire pour bâtir le seul abri anti-aérien qui soit fiable, tandis que résonnent les boum, boum, boum des canons sur la colline, que les projecteurs fouillent les nuages et qu'à intervalles irréguliers, ici ou plus loin, on largue des bombes.

Dans le ciel, au-dessus de nos têtes, de jeunes Anglais et de jeunes Allemands se livrent un rude combat. Les agressés sont des hommes ; les agresseurs sont des hommes. La femme anglaise n'a pas reçu d'armes pour combattre l'ennemi ou se défendre. Ce soir elle reste désarmée. Et pourtant, si elle est bien convaincue que, dans le combat qui se déroule actuellement dans le ciel, les Anglais défendent la liberté et les Allemands veulent la détruire, elle doit combattre, pour autant qu'elle ait à combattre, aux côtés des Anglais. Mais comment saurait-elle combattre pour la liberté alors qu'elle est sans armes ? En produisant des armes, des vêtements ou de la

nourriture. Mais il est aussi une autre manière de combattre pour la liberté quoique l'on soit privé d'armes ; nous pouvons combattre par l'esprit. Nous pouvons produire des idées qui seront un secours pour les jeunes Anglais qui se battent dans le ciel pour venir à bout de l'ennemi.

Pour que les idées soient efficaces, elles doivent claquer tels des coups de feu. Nous devons les mettre en acte. Ainsi le frelon que nous entendons dans le ciel réveille un autre frelon, cette fois dans notre esprit. Comme celui qui ce matin survolait les pages du *Times* – une voix de femme faisait remarquer : « Les femmes n'ont pas leur mot à dire en politique³. » Aucune femme ne siège au gouvernement ; ni à quelque poste important que ce soit. Tous les faiseurs d'idées en position de mettre les idées en actes sont des hommes. Une telle considération ne peut que décourager la réflexion et inciter à l'indifférence. Ne vaut-il pas mieux se mettre la tête sous l'oreiller, se boucher les oreilles et renoncer à cette vaine occupation qui consiste à produire des idées ? Il y a en effet bien d'autres tables que les tables d'état-major et les tables de sommets internationaux. En renonçant à nos pensées intimes, celles qui viennent autour d'une tasse de thé, au motif qu'elles seraient vaines, ne sommes-nous pas en train de priver les jeunes Anglais d'une arme qui peut leur être des plus utiles ? Et si nous insistons tant sur notre impuissance à agir, n'est-ce pas parce que nos actions risqueraient de nous exposer à l'ironie, voire au mépris ? « Au combat de l'esprit, je ne veux renoncer⁴ », écrivait Blake. Combattre par l'esprit signifie penser contre le courant, et non avec lui.

Ce courant est rapide et violent. Il jaillit, en un torrent de mots, des hauts-parleurs et de la bouche des hommes politiques. Ils nous répètent à l'envi que nous sommes un peuple libre, qui combat pour défendre la liberté. C'est ce courant qui a aspiré les jeunes aviateurs vers le ciel et les maintient suspendus dans les nuages. À terre, un toit au-dessus de nos têtes et un masque à gaz à portée de main, notre tâche est d'arracher les masques et de faire éclater la vérité. Il est faux de dire que nous sommes libres. Nous sommes tous ce soir prisonniers – eux enfermés dans leur machine, avec un fusil ; nous couchés dans le noir avec un masque. Si nous étions libres, nous serions à l'air libre, en train de danser, au théâtre, ou assis à la fenêtre en train de discuter. Qu'est-ce qui nous en empêche ? Hitler ! hurlent les hauts parleurs. Qui est cet Hitler ? Qu'incarne-t-il ? L'agressivité, la tyrannie, l'amour insensé du pouvoir qui explosent au grand jour, nous répondent-ils.

Mettez-y fin et vous serez libres.

Le bourdonnement des avions au-dessus de nos têtes fait penser maintenant au bruit d'une branche que l'on scie. Il se fait lancinant, telle une scie qui s'acharnerait sur une branche juste au-dessus de la maison. Et c'est un autre son qui s'insinue, tranchant, dans notre esprit. « C'est l'hitlérisme inconscient régnant dans le cœur des hommes qui entrave les femmes les plus capables », nous explique lady Astor⁵ dans le *Times* de ce matin. Nous sommes en effet enchaînés. Nous sommes tous, ce soir, également prisonniers – les jeunes Anglais dans leur avion, les femmes d'Angleterre dans leur lit. Mais s'ils prennent le temps de la réflexion, ils risquent la mort ; et nous aussi par la même occasion. Alors, pensons à leur place. Tentons de porter à la conscience cet hitlérisme inconscient qui nous entrave. Il est fait d'un désir agressif ; le désir de faire de l'autre un esclave. Ceci est clairement évident, même dans l'obscurité. Que voyons-nous ? Des vitrines rutilantes ; et des femmes qui les contemplent ; des femmes fardées ; des femmes voyantes ; des femmes aux lèvres et aux ongles rouges. Ce sont des esclaves qui de l'autre veulent faire un esclave. Si nous parvenions à nous libérer de cet esclavage, nous libérerions les hommes de la tyrannie. Les Hitler de ce monde sont enfantés par des esclaves.

On vient de larguer une bombe. Toutes les fenêtres tremblent. La défense anti-aérienne entre en action. Des canons sont dissimulés au sommet de la colline, sous un filet tendu de bandeaux de tissu vert et marron, imitant les nuances des feuilles d'automne. Ils se déclenchent d'un seul coup. Aux actualités radiophoniques de neuf heures, on nous expliquera que « Quarante-quatre avions ennemis ont été abattus durant la nuit, dont dix par la défense anti-aérienne ». Et l'une des conditions de la paix, nous disent les haut-parleurs, sera le désarmement. Il ne doit plus, à l'avenir, y avoir de canons, d'armée, de marine, ni d'aviation. Les jeunes gens ne seront plus contraints de combattre. Et ceci éveille, dans notre esprit, un autre frelon encore – d'autres mots. « Combattre un ennemi réel, conquérir la gloire et les honneurs éternels en tuant de parfaits inconnus, tel était mon espoir [...]. C'est à cette fin que toute ma vie, mon éducation, mes années de formation, tout avait été jusqu'alors entièrement consacré⁶. »

Ce sont les mots d'un jeune Anglais qui combattit durant la dernière guerre. Devant de tels mots, les penseurs actuels peuvent-ils sincèrement croire qu'ils ont fait tout ce qu'il convenait de faire, en couchant le mot

« désarmement » sur une feuille de papier, à la table d'un sommet international ? C'en est fini de la mission d'Othello⁷ ; mais Othello restera le même. Les jeunes aviateurs qui sont là-haut dans le ciel, ne sont pas poussés par les seuls haut-parleurs ; ils sont poussés par des voix intérieures – des instincts anciens, des instincts nourris et confortés par l'éducation et les traditions. Sont-ils à condamner pour ces instincts ? Serions-nous capables de suspendre l'instinct maternel si une assemblée de politiciens nous en intimait l'ordre ? Imaginons que l'injonction présente dans les conditions du traité de paix soit : « La possibilité d'enfanter sera accordée à une classe très restreinte de femmes spécialement sélectionnées », est-ce que nous nous plierions à cette injonction ? Notre réponse ne serait-elle pas plutôt : « L'instinct maternel est l'honneur de la femme. C'est à cette fin que toute ma vie, mon éducation, mes années de formation, tout a été entièrement consacré. » Mais s'il s'avérait nécessaire, pour le bien de l'humanité, pour la paix universelle, de limiter la possibilité d'enfanter et de refréner l'instinct maternel, les femmes tenteraient la chose. Les hommes les seconderaient. Ils rendraient honneur à leur refus d'avoir des enfants. Ils leur offriraient d'autres possibilités d'exprimer leur créativité. Ceci ne saurait être négligé dans notre lutte pour la liberté. Nous devons aider les jeunes Anglais à extirper cet amour des récompenses et des décorations. Nous devons imaginer des activités honorables pour ceux qui tentent de dominer leur propre instinct du combat, leur hitlérisme inconscient. Nous devons offrir aux hommes une compensation pour la perte de leurs fusils.

Le son de la scie n'a cessé de s'intensifier au-dessus de nos têtes. Tous les projecteurs sont braqués sur le ciel, sur un point situé juste au-dessus de notre maison. Une bombe risque de tomber sur cette pièce à tout moment. Une, deux, trois, quatre, cinq, six... les secondes s'égrènent. La bombe n'est pas tombée. Mais pendant ces secondes d'attente toute pensée s'est trouvée suspendue. Pour tout sentiment, nous n'avons éprouvé qu'une terreur pure. Tout notre être est resté comme cloué à une planche. La peur et la haine sont donc des sentiments stériles et inféconds. Dès que la peur disparaît, l'esprit s'ouvre à nouveau et se régénère instinctivement en étant créatif. La pièce étant plongée dans le noir, il ne peut créer qu'en s'appuyant sur sa mémoire. Il s'ouvre au souvenir de mois d'août passés – à Bayreuth⁸, à entendre du Wagner ; à Rome, à arpenter la Campanie ; à Londres. Des voix amicales nous reviennent. Des bribes de poèmes nous

reviennent. Chacune de ces pensées, quand bien même elle est le produit de la mémoire, est bien plus positive, stimulante, apaisante et inventive que la terreur sourde engendrée par la peur et la haine. C'est pourquoi, si nous voulons que ce jeune homme soit dédommagé pour sa gloire et son fusil perdus, nous devons lui donner accès aux sentiments les plus créatifs. Nous devons inventer le bonheur. Nous devons le libérer de la machine. Nous devons le tirer de sa prison et le faire accéder au grand air. Mais quel est l'intérêt de libérer les jeunes Anglais si les jeunes Allemands et les jeunes Italiens restent des esclaves ?

Les projecteurs, dont les lumières luisent sur le plateau, ont repéré l'avion. De la fenêtre, on devine comme un petit insecte argenté qui tournoie sans fin dans la lumière. Les canons font entendre leur boum, boum, boum. Puis ils se taisent. Le chasseur a dû être abattu de l'autre côté de la colline. Dernièrement, un pilote abattu a atterri sain et sauf dans un champ tout proche. À ceux qui le firent prisonnier, il avoua, dans un assez bon Anglais : « Comme je suis heureux que le combat soit terminé⁹. » Puis il accepta la cigarette que lui tendait un Anglais et la tasse de thé que lui offrait une Anglaise. Ceci tend à montrer que si vous parvenez à libérer l'homme de la machine, la terre n'est pas si pierreuse, qui reçoit la graine. La graine peut se révéler fertile.

Tous les canons se sont enfin tus. Tous les projecteurs sont éteints. L'obscurité naturelle d'une nuit d'été revient peu à peu. Les bruits innocents de la campagne se font à nouveau entendre. Une pomme tombe. Une chouette hulule, volant d'arbre en arbre. Et les mots presque oubliés d'un lointain écrivain anglais nous reviennent en mémoire : « Les chasseurs sont debout en Amérique¹⁰. » Nous nous permettons d'envoyer ces fragments de notes aux chasseurs qui sont debout dans les Amériques, aux hommes et aux femmes dont le sommeil n'a pas encore été brisé par le feu des mitrailleuses, dans l'espoir qu'ils y réfléchiront avec indulgence, pour peut-être leur donner une forme qui se révélera heureusement utile. Mais maintenant, dans la moitié du monde plongée dans le noir, il est temps de dormir.

DOSSIER

OceanofPDF.com

CHRONOLOGIE

Pour une synthèse des éléments biographiques présents tant dans le journal de Virginia Woolf que dans sa correspondance, en particulier en ce qui concerne ses lectures, voir Edward Bishop, *A Virginia Woolf Chronology*, Boston, G. K. Hall & Co., 1989. On trouvera, par ailleurs, une chronologie très complète dans les deux volumes des *Œuvres romanesques* de Virginia Woolf parus dans la Bibliothèque de la Pléiade. On a choisi de donner aussi des éléments de contexte historique et littéraire pour permettre de situer le cadre dans lequel s'inscrit le travail d'essayiste de Virginia Woolf.

- 1879. 30 mai. Naissance de Vanessa Stephen, la sœur aînée de Virginia Woolf.
- 1880. 8 septembre. Naissance de Julian Thoby Stephen, frère de Virginia.
- 1882. 25 janvier. Naissance d'Adeline Virginia Stephen. Elle est la deuxième fille de Julia Duckworth et de Leslie Stephen, homme de lettres réputé, essayiste et rédacteur en chef, à partir du mois de novembre 1882, de *The Dictionary of National Biography*. Leslie Stephen avait épousé en premières noces une fille de l'écrivain W. M. Thackeray, Harriet Marian (1840-1875).
- 1883. 27 octobre. Naissance d'Adrian Leslie Stephen, second frère de Virginia.
- 1891. Février. Les enfants Stephen lancent un petit journal familial, *The Hyde Park Gate News* (Londres, Esperus Press, 2005), du nom de la rue dans laquelle se situe la maison des Stephen, à Kensington, dans l'ouest de la capitale. Cette expérimentation journalistique offrait des informations sur la vie de la famille, mais aussi de courts récits.
- 1895. 5 mai. Décès de Julia Stephen. Cette disparition plonge Virginia dans une détresse psychologique extrême.
- 1897. Janvier. Elle commence à tenir un journal et s'immerge dans la lecture, activité facilitée par son libre accès à la vaste bibliothèque paternelle.
Novembre. Elle suit des cours de grec et d'histoire au King's College de Londres. Elle les poursuit en 1898. En 1902, elle reçoit des cours particuliers de grec avec Janet Case, qui avait été l'une des premières étudiantes de Girton College à l'université de Cambridge, le premier collège créé pour accueillir des jeunes filles.
- 1900. Octobre. Thoby présente sa sœur à ses condisciples de l'université de Cambridge, Clive Bell (qui deviendra l'époux de Vanessa) et Lytton Strachey.
- 1901. 22 janvier. Mort de la reine Victoria. Son fils Édouard lui succède et devient le roi

Édouard VII.

1904. 22 février. Décès de Leslie Stephen.

Mai à août. Virginia souffre de graves troubles psychologiques et tente de mettre fin à ses jours.

Novembre. Elle commence à travailler à des comptes rendus et des articles pour le *Guardian*, où elle est introduite par Mrs. Lyttleton, responsable du supplément féminin du journal.

14 décembre. Le *Guardian* publie son premier compte rendu non signé. Il porte sur le roman de William Dean Howells, *The Son of Royal Langbrith*. Le 21, le *Guardian* publie un article d'elle sur Haworth, le village natal des sœurs Brontë.

1905. 10 mars. Elle publie le premier de ses très nombreux comptes rendus pour le *Times Literary Supplement*. Elle débute de même sa collaboration avec les revues *National Review* et *l'Academy*.

29 mars. Départ pour un voyage d'un mois au Portugal puis dans le sud de l'Espagne avec son frère Adrian.

Automne. Les quatre enfants Stephen s'installent à Gordon Square, dans le quartier de Bloomsbury, bien moins huppé que le quartier de Hyde Park Gate. Ils organisent des soirées de discussion qui seront au fondement de ce qui sera connu comme le « groupe de Bloomsbury ».

1906. Septembre à novembre. Voyage en Grèce et jusqu'à Constantinople avec sa sœur et ses frères.

20 novembre. Thoby meurt d'une fièvre typhoïde contractée en Grèce.

1907. E. M. Forster publie *Le Plus Long des Voyages* (*The Longest Journey*).

7 février. Mariage de Vanessa avec Clive Bell, qui est devenu critique d'art.

Octobre à décembre. Virginia travaille à un projet de roman, *Melymbrosia*, qui deviendra *Traversées* (*The Voyage Out*).

1908. Publication de *Avec vue sur l'Arno* (*A Room with a View*) d'E. M. Forster.

Virginia et les Bell se rendent en Italie.

1909. 20 février. F. T. Marinetti publie son « Manifeste futuriste » dans *Le Figaro*.

1910. Virginia et un petit groupe d'amis (dont son frère Adrian et le peintre Duncan Grant) élaborent le canular dit du *Dreadnought* : ils se font passer pour des ambassadeurs abyssiniens désireux de visiter le joyau de la marine britannique, le *HMS Dreadnought*. Ils sont reçus, grimés et costumés, à bord du navire et les honneurs leur sont rendus sans qu'ils soient démasqués. L'épisode fait grand bruit, mais les cinq amis ne sont finalement pas inquiétés.

E. M. Forster publie *Howards End*.

6 mai. Mort du roi Édouard VII. Son fils George lui succède sur le trône et devient George V.

Janvier. Virginia dit accepter d'apporter son soutien au mouvement des suffragettes.

Mars à octobre. Sérieuse dépression.

8 novembre-15 janvier 1911. Première exposition post-impressionniste, organisée par l'ami des Bell et de Virginia, le critique d'art et commissaire d'expositions Roger Fry, aux Grafton Galleries de Londres. Elle inclut, entre autres, des œuvres de Manet, Matisse, Seurat, Odilon Redon, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, mais aussi Picasso.

1912. Débuts du mouvement imagiste, à l'initiative du poète américain Ezra Pound.

10 août. Virginia épouse Leonard Woolf, un ami proche de son frère Thoby. Il avait occupé, jusqu'en 1911, un poste d'administrateur à Ceylan. D'août à septembre, les Woolf voyagent en Provence, en Espagne et en Italie.

5 octobre-31 décembre. Roger Fry organise la seconde exposition post-impressionniste aux Grafton Galleries et expose, aux côtés de Matisse et Picasso, des artistes anglais dont Vanessa Bell, Duncan Grant et Wyndham Lewis, mais aussi l'avant-garde russe avec des œuvres de Mikhaïl Larionov.

1913. Publication d'*Alcools* d'Apollinaire, de *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust, de *Amants et fils* (*Sons and Lovers*) de D. H. Lawrence.

- Juillet à novembre. Virginia traverse un très grave épisode dépressif et fait une tentative de suicide.
1914. 4 août. Le Royaume-Uni déclare la guerre à l'Allemagne, après l'invasion de la Belgique par l'Allemagne et sa déclaration de guerre à la France.
James Joyce publie *Gens de Dublin (Dubliners)* et le début de *Portrait de l'artiste en jeune homme (A Portrait of the Artist as a Young Man)*.
Novembre-décembre. Leonard est sollicité par la Société Fabienne (Fabian Society) pour rédiger un rapport sur les relations internationales. Il sera publié en 1915 dans *The New Statesman* et complété en 1916 pour devenir *International Government*. Il servira en partie de base au projet de la Société des Nations.
1915. 25 janvier. Les Woolf s'installent à Richmond, à l'ouest de Londres.
26 mars. Publication de *Traversées (The Voyage Out)*, par la maison d'édition du demi-frère de Virginia, Gerald Duckworth.
Elle connaît à nouveau un long épisode dépressif de février à juin.
1916. Octobre. Virginia donne des conférences devant la section de Richmond de la Women's Cooperative Guild, dont elle est un membre actif.
1917. Avril. Les Woolf font l'acquisition d'une presse, sur laquelle ils publient leurs premières nouvelles pour leur maison d'édition The Hogarth Press, du nom de leur demeure de Richmond.
1918. Mars à novembre. Virginia travaille activement à son roman *Nuit et jour (Night and Day)*.
Avril. Harriet Shaw Weaver, l'éditrice de *Portrait de l'artiste en jeune homme*, apporte le manuscrit de *Ulysse* aux Woolf, mais ils décident de ne pas le publier.
Mai. Parution de la biographie de Lytton Strachey *Victoriens éminents (Eminent Victorians)*.
11 novembre. Fin de la Première Guerre mondiale. Les femmes de plus de trente ans se voient accorder le droit de vote.
Marcel Proust publie *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.
15 novembre. Virginia rencontre le poète américain T. S. Eliot.
1919. John Maynard Keynes, un intime des Woolf, publie *Les Conséquences économiques de la paix (The Economic Consequences of the Peace)*. La Hogarth Press publie des nouvelles de Leonard et de Virginia (dont « Kew Gardens »), mais aussi des poèmes de T. S. Eliot.
1^{er} juillet. Les Woolf achètent Monk's House, dans le village de Rodmell, dans le comté du Sussex, au sud de Londres.
Octobre. Parution de *Nuit et jour*, chez Duckworth.
1920. D. H. Lawrence publie *Femmes amoureuses (Women in Love)*, Proust, *Le côté de Guermantes*. La Hogarth Press publie Maxime Gorki en traduction.
Printemps. Virginia travaille à *La Chambre de Jacob (Jacob's Room)*.
Mai. Le parti travailliste (créé en 1900) propose à Leonard Woolf de se présenter aux élections législatives au titre de la circonscription des universités anglaises, celles-ci envoyant alors des députés à la Chambre des communes. Il échoue à se faire élire.
1921. Publication de *Six personnages en quête d'auteur* de Luigi Pirandello, de *Sodome et Gomorrhe* de Proust, de *La Reine Victoria (Queen Victoria)* de Lytton Strachey.
La Hogarth Press publie des nouvelles de Virginia, mais aussi poursuit la publication de Gorki.
1922. Mort de Marcel Proust. Publication de *Ulysse* de Joyce, de *La Dynastie des Forsyte (The Forsyte Saga)* de John Galsworthy, de *La Garden-party et autres nouvelles (The Garden Party)* de Katherine Mansfield, de *La Terre vaine (The Waste Land)* de T. S. Eliot du *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein.
La Hogarth Press publie, entre autres, *Psychologie collective et analyse du moi (Group Psychology and the Analysis of the Ego)* de Sigmund Freud, dans une traduction de James Strachey, frère de Lytton.

- 27 octobre. Parution de *La Chambre de Jacob*.
- Décembre : première rencontre, lors d'un dîner, avec Vita Sackville-West.
1923. W. B. Yeats reçoit le prix Nobel de littérature. Publication de *Kangourou (Kangaroo)* de D. H. Lawrence, des *Élégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée* de Rainer Maria Rilke. Parution de *La Prisonnière* de Marcel Proust (posthume). La Hogarth Press republie *La Terre vaine* de T. S. Eliot.
- Janvier. Virginia travaille à ce qui sera *Mrs. Dalloway* et qui a encore pour titre *Les Heures (The Hours)*.
- Mars. Leonard Woolf est nommé directeur littéraire de la revue *Nation & Athenaeum*. Les Woolf partent pour un séjour d'un mois en Espagne.
- Septembre. Elle travaille à ce qui deviendra le premier volume du *Commun des lecteurs (The Common Reader)*.
1924. Mort de Joseph Conrad et de Franz Kafka. Publication de *La Route des Indes (A Passage to India)* de E. M. Forster et de *La Montagne magique* de Thomas Mann. Lancement de la revue *La Révolution surréaliste*.
- Mars. Les Woolf s'installent à Tavistock Square, toujours dans le quartier de Bloomsbury.
- Mai. La British Psycho-Analytical Society prend contact avec les Woolf en vue de la publication par la Hogarth Press de la traduction anglaise de l'œuvre de Freud.
- 8 octobre. Virginia achève la rédaction de *Mrs. Dalloway*.
1925. G. B. Shaw reçoit le prix Nobel de littérature. Parution de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, *A Vision* de W. B. Yeats. La Hogarth Press publie deux essais de J. M. Keynes.
- 23 avril. Publication du volume 1 du *Commun des lecteurs*.
- 14 mai. Publication de *Mrs. Dalloway*.
1926. Grève générale en Grande-Bretagne, opposant les syndicats et le gouvernement conservateur de Stanley Baldwin.
- Publication de *Le Soleil se lève aussi (The Sun Also Rises)* d'Ernest Hemingway, *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, *Le Château* de Kafka (posthume), *Le Serpent à plumes (The Plumed Serpent)* de D. H. Lawrence, *Les Sept Piliers de la sagesse (The Seven Pillars of Wisdom)* de T. E. Lawrence.
- Janvier. Virginia s'attelle à la rédaction de *Vers le phare (To the Lighthouse)*.
- Juillet. Ils rendent visite à l'écrivain Thomas Hardy.
1927. Publication de l'essai *Aspects du roman (Aspects of the Novel)* de E. M. Forster et de *Hommes sans femmes (Men Without Women)* de Ernest Hemingway.
- La Hogarth Press publie des œuvres de Freud et de Sándor Ferenczi.
- Fin mars-fin avril. Les Woolf voyagent en France et en Italie.
- 5 mai. Publication de *Vers le phare*.
- 27 juillet-1^{er} août. Virginia séjourne à Dieppe où elle rencontre Jacques-Émile Blanche.
- Octobre. Elle entame la rédaction de *Orlando*.
1928. Les femmes se voient accorder le droit de vote dès vingt et un ans.
- Publication de *L'Amant de Lady Chatterley (Lady Chatterley's Lover)*, de D. H. Lawrence.
- 2 mai. Virginia reçoit le Prix Femina-Vie Heureuse.
- 11 octobre. Publication de *Orlando*.
- 20 octobre. Virginia se rend à Cambridge avec ses proches pour délivrer deux conférences dans les collèges pour femmes. Ces conférences révisées donneront *Une chambre à soi (A Room of One's Own)*.
1929. Les travaillistes accèdent au pouvoir.
- Thomas Mann reçoit le prix Nobel de littérature. Publication de *Le Bruit et la fureur (The Sound*

- and the Fury*) de William Faulkner et de *L'Adieu aux armes (A Farewell to Arms)* d'Ernest Hemingway.
- La Hogarth Press publie *Le Journal du voyage de Montaigne en Italie*.
- Janvier. Les Woolf se rendent à Berlin. En juin, ils se rendent à Cassis.
- Mars. Virginia s'attelle à la rédaction de *Les Éphémères (The Moths)*, titre provisoire de ce qui deviendra *Les Vagues (The Waves)*.
- 30 septembre. Les Woolf assistent au congrès du parti travailliste à Brighton.
- 24 octobre. Publication de *Une chambre à soi*.
1930. Publication de *Tandis que j'agonise (As I Lay Dying)* de William Faulkner et de *La Vierge et le bohémien (The Virgin and the Gipsy)* de D. H. Lawrence.
- La Hogarth Press publie notamment *Malaise dans la civilisation* de Freud et des nouvelles d'Italo Svevo.
- Juin. Virginia travaille aux *Vagues*.
1931. Publication de *Sanctuaire (Sanctuary)* de William Faulkner.
- La Hogarth Press a une activité éditoriale intense et publie, entre autres livres, *Les Élégies de Duino* de Rilke en traduction, *Life as We Have Known It, by Cooperative Working Women*, que Virginia préface (voir p. 401).
- Avril. Les Woolf se rendent en France.
- Août-septembre. Virginia amorce ce qui sera *Flush*, la biographie romancée de la poétesse victorienne Elizabeth Barrett Browning, vue par son épagueul.
- 8 octobre. Publication des *Vagues*.
1932. Publication de *Lumière d'août (Light in August)* de William Faulkner, de *Mort dans l'après-midi (Death in the Afternoon)* d'Ernest Hemingway, du *Meilleur des mondes (Brave New World)* d'Aldous Huxley.
- 21 janvier. Mort de l'ami des Woolf, le biographe Lytton Strachey.
- Avril-mai. Les Woolf voyagent en Grèce.
- Octobre. Début de la longue gestation de ce qui sera *Les Années (The Years)*.
- 3-5 octobre. Les Woolf assistent au congrès du parti travailliste à Leicester.
- 13 octobre. Publication de *The Common Reader : Second Series*.
1933. Le 30 janvier, Adolf Hitler est nommé chancelier de la République de Weimar.
- Mai. Les Woolf voyagent en Italie.
- 5 octobre. Publication de *Flush*.
1934. Sous l'impulsion d'Oswald Mosley, le mouvement fasciste prend de l'ampleur en Grande-Bretagne.
- Pirandello reçoit le prix Nobel de littérature. Publication de *Tendre est la nuit (Tender is the Night)* de F. Scott Fitzgerald et de *La Machine infernale* de Jean Cocteau.
- La Hogarth Press poursuit la publication de l'œuvre de Rilke en traduction et celle de Gorki.
- Avril. Les Woolf se rendent en Irlande.
- Octobre. Virginia rencontre le poète et dramaturge irlandais W. B. Yeats.
- 25 octobre. Publication de l'essai *Walter Sickert : A Conversation* sous forme de plaquette.
- Novembre. Virginia rencontre Man Ray qui fera d'elle plusieurs portraits.
1935. Publication de *Tortilla Flat* de John Steinbeck.
- 18 janvier. La seule pièce de Virginia Woolf, *Freshwater* est représentée devant leur cercle d'intimes chez Vanessa Bell. La pièce, dont la version initiale date de 1923, décrit sur un mode parodique la vie de la grand-tante de Virginia, la photographe Julia Margaret Cameron (1815-1879).
- Mai. Les Woolf sillonnent l'Europe (Hollande, Allemagne, Italie, France).
- 30 septembre-2 octobre. Ils assistent au congrès du parti travailliste à Brighton.

1936. 20 janvier. Mort du roi George V. Édouard, son fils accède au trône, mais abdique le 10 décembre 1936, au profit de son frère George, qui devient George VI. Début de la guerre d'Espagne.
 Disparition de Rudyard Kipling, Gorki, Pirandello, Federico Garcia Lorca.
 La Hogarth Press publie *Les Sonnets à Orphée* de Rilke en traduction.
 9 février. Les Woolf participent à une réunion du groupe Vigilance, organisation d'intellectuels opposés au fascisme.
 Mai à novembre. Virginia traverse une période d'épuisement et de dépression.
 14 décembre. Elle publie un article, « Why Art To-Day Follows Politics ? », dans le quotidien communiste *Daily Worker*, son unique essai recensé pour cette année-là.
1937. Publication de *USA* de John Dos Passos, de *Des Souris et des hommes (Of Mice and Men)* de John Steinbeck, de *En avoir ou pas (To Have and Have Not)* d'Ernest Hemingway.
 La Hogarth Press poursuit la publication d'ouvrages de psychanalyse (Melanie Klein, Freud).
 22 février. Virginia reçoit la visite de Marguerite Yourcenar, qui vient de traduire *Les Vagues*.
 15 mars. Publication des *Années*.
 Mai. Les Woolf voyagent dans le sud de la France.
 18 juillet. Mort de Julian Bell, le fils de Vanessa, qui s'était engagé comme ambulancier dans les brigades internationales pour combattre en Espagne.
1938. 12 mars. Hitler envahit l'Autriche. Publication du *Rocher de Brighton (Brighton Rock)* de Graham Greene.
 Février. Virginia cède ses parts de la Hogarth Press au poète John Lehmann, qui avait été leur assistant en 1931-1932.
 Avril. Elle commence à imaginer ce qui deviendra *Entre les actes (Between the Acts)*.
 2 juin. Publication de *Trois guinées (Three Guineas)*, conçu comme le pendant politique des *Années*.
1939. 1^{er} septembre. L'Allemagne envahit la Pologne. Le 3 septembre le Royaume-Uni déclare la guerre à l'Allemagne.
 Mort de Freud et de Yeats. Publication de *Finnegans Wake* de Joyce.
 28 janvier. Les Woolf rendent visite à Freud réfugié à Londres.
 Juin. Ils voyagent en Bretagne et en Normandie.
1940. Publication de *La Puissance et la gloire (The Power and the Glory)* de Graham Greene, de *Pour qui sonne le glas (For Whom the Bell Tolls)* d'Ernest Hemingway.
 Avril. Virginia donne une conférence à la Worker's Educational Association.
 Mai. Les Woolf prennent la décision qu'ils se suicideront si l'Angleterre est envahie. En juin, Adrian, le frère de Virginia, qui est médecin et psychanalyste, leur procure des doses mortelles de morphine.
 25 juillet. Publication de *Roger Fry : A Biography*, la biographie que l'épouse du critique d'art et intime des Woolf avait demandé à Virginia d'écrire.
 10 septembre. Le domicile des Woolf à Mecklenburgh Square est partiellement détruit dans les bombardements de Londres. La Hogarth Press s'installe à Letchworth dans les locaux de leur imprimeur, loin des raids aériens sur la capitale.
1941. Mort de Joyce.
 26 février. Virginia achève *Entre les actes*, qui sera publié à titre posthume par Leonard en juillet.
 Mars. Virginia sombre dans une profonde dépression.
 28 mars. Elle met fin à ses jours en se noyant dans l'Ouse, une rivière proche de leur maison de Monk's House.

OceanofPDF.com

NOTICE

Les essais de Virginia Woolf ont paru à l'origine dans des revues et journaux très divers, des deux côtés de l'Atlantique. Leur production répondait à des circonstances et des incitations elles aussi très variées. Aux recensions et critiques littéraires qu'elle publia anonymement – selon le principe du journal – dans le *Times Literary Supplement*, et ce tout au long de sa carrière, sont venus s'ajouter dès le lendemain de la Première Guerre mondiale des essais commandés par les principales revues de l'époque – *Nation & Athenaeum*, *New Criterion* ou encore la revue américaine *Atlantic Monthly* – mais aussi par des publications grand public, en particulier dans le secteur de la presse féminine, dont *Vogue* ou encore *Good Housekeeping*, le magazine féminin qui, au moment de son rachat par le magnat américain de la presse Randolph Hearst, en 1911, était déjà distribué à quelque 300 000 exemplaires. L'entrée du journal de Woolf du mardi 17 février 1931 mentionne ainsi les six articles que le magazine américain lui avait commandés et qui furent publiés au fil de cette même année.

Cette activité de journaliste et d'essayiste est une constante de sa carrière. Elle s'entrelace à son œuvre de romancière et de nouvelliste, l'alimente et, comme nous l'avons rappelé dans la Préface, en constitue le laboratoire. Alors qu'elle écrit *Nuit et jour*, elle reçoit deux à trois livres par semaine pour recension dans le *Times Literary Supplement*. Comme souvent par la suite, ces travaux de critique littéraire lui permettent de préciser sa pensée et les contours de son art. Elle s'en explique dans son journal en date du 7 décembre 1918, concédant le plaisir qu'elle prend à se frotter à Henry James ou aux écrits du géographe de la Renaissance Richard Hakluyt, tout en regrettant d'être ainsi détournée de l'écriture de son roman. Ces lectures « au kilomètre » (« in bulk ») sont essentielles pour aiguïser son regard critique et sa plume créatrice. Elle sait que sans ces lectures protéiformes – biographies, essais littéraires, romans, nouvelles –, elle ne serait pas devenue cette lectrice « experte ¹ », capable de penser sa propre pratique. Sans cesse, donc, elle met sa propre conception de la littérature à l'épreuve des abondantes lectures qu'elle doit accomplir pour les comptes rendus qu'elle rédige. Sans cesse, elle remet ce travail d'évaluation sur le métier, reprenant ses essais, les remaniant, les bouleversant parfois en profondeur, au gré de leurs publications successives, en fonction des lectorats et des circonstances. L'essai est donc pour elle un travail infini, qui noue ensemble la lecture, l'écriture et le dialogue avec la littérature et avec ses propres lecteurs.

*Entre conversation
et exercice d'intelligence littéraire*

C'est au fil des reprises et des réécritures de ses essais que se précise sa poétique de la littérature et de l'expérience. Le destin de l'un de ses principaux essais, « Mr. Bennett et Mrs. Brown », est en cela exemplaire de l'imbrication de ses essais dans son propre processus de maturation poétique et dans les débats littéraires de l'époque. En juin 1923, alors qu'elle travaille à *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf est tentée de répondre à la critique que lui a adressée le romancier réaliste Arnold Bennett, dans « Le roman est-il en déclin ? » (« Is the Novel Decaying ? »), un essai publié dans le numéro du 28 mars 1923 de la revue *Cassell's Weekly*, dans lequel il lui reprochait le manque de vitalité de ses personnages. Elle reconnaît, dans son journal, en date du 19 juin 1923, qu'elle n'a pas le « don de la réalité » (« that 'reality' gift ² »), voire qu'elle se méfie de la réalité. Un premier essai déjà intitulé « Mr. Bennett et Mrs. Brown » paraît dans le *New York Evening Post*, le 17 novembre 1923, qui lui permet de préciser ce qui la distingue de Bennett et des réalistes édouardiens ³, poursuivant ainsi la réflexion déjà entamée dans un article du *Times Literary Supplement* du 10 avril 1919, article qui deviendra le manifeste de son art poétique : « La fiction moderne ». Mais la première version de « Mr. Bennett et Mrs. Brown » n'a pas encore la liberté qu'on trouve dans la saynète du train qu'elle imagine finalement. C'est à la suite d'une sollicitation du poète T. S. Eliot, rédacteur en chef de la revue littéraire *The Criterion*, qu'un an plus tard Woolf reprend et approfondit sa réflexion. Pour ce faire, elle retravaille le texte d'une intervention qu'elle avait faite le 18 mai 1924 devant The Heretics Society, un cercle de réflexion agnostique, qui réunissait quelques membres de l'université de Cambridge. L'essai paraît en juillet 1924 dans *The Criterion*. Il est repris et modifié à la marge pour une réédition dans la collection The Hogarth Essays qu'il inaugure et est enfin republié en deux parties, aux États-Unis, dans la rubrique littéraire du *New York Herald Tribune*, les 23 et 30 août 1925. Plus de deux ans se seront donc écoulés entre l'ébauche qui mènera à « Mr. Bennett et Mrs. Brown » et la republication du texte aux États-Unis. Durant ces deux ans, l'essai aura connu pas moins de quatre versions différentes, au fil desquelles Woolf aura ciselé sa réflexion et sa méthode, tentant de se tenir au plus près de cet équilibre entre fiction et méditation qui caractérise une large part de sa production en tant qu'essayiste.

Peu de ses essais auront connu un destin aussi complexe, mais on ne saurait trop insister sur ce lent travail de gestation, voire de rumination, qui sous-tend le dialogue qu'elle entretient avec les écrivains de son temps, mais aussi avec la littérature du passé. Les deux volumes du *Commun des lecteurs* en sont la preuve, qui balisent son parcours littéraire et offrent des synthèses essentielles à la compréhension de sa poétique. Une fois encore, le travail de reprise qu'impliquent les deux volumes se déploie en parallèle avec l'écriture d'œuvres de fiction : *La Chambre de Jacob*, puis *Mrs. Dalloway* dans le cas du premier volume, et *Flush* dans le cas du second. L'élaboration de ces recueils lui donne l'occasion de se replonger dans des lectures cardinales – les Grecs, les élisabéthains –, mais aussi de faire affleurer les lignes de force de l'histoire littéraire, tout en inventant une nouvelle forme d'essai, à la frontière de la fiction et de la réflexion abstraite. Elle s'en ouvre dans son journal, à la date du 17 août 1923 ⁴, insistant sur la nécessité de mettre ses réflexions littéraires en contexte, mais aussi en récit, voire de les relier par le biais d'une conversation, celle-là même qu'elle ne cessa d'avoir avec les écrivains du passé et – parfois sur un mode plus polémique – avec ses contemporains. En dédiant le premier volume du *Commun des lecteurs* à son ami, le biographe Lytton Strachey, elle prolonge encore cette conversation littéraire ⁵.

Une postérité plurielle

Signe que ces essais comptent, à ses yeux, presque autant que ses œuvres romanesques, elle s'inquiète toujours de leur réception. Le manque d'enthousiasme de T. S. Eliot à la lecture de « De la maladie », qui paraîtra néanmoins, à l'invitation du poète, dans *The Criterion*, en janvier 1926, l'affecte. Le 7 décembre 1925, elle indique, dans son journal, avoir été heurtée par son manque de réaction, alors que Leonard, qui est comme toujours son premier lecteur, le considère comme l'un de

ses essais les plus accomplis. Ce désintérêt colore sa relecture des épreuves et elle avoue trouver cette pièce « verbeuse et faible ⁶ ». De même, elle suit de près la réception que la presse et ses proches réservent à ses deux volumes du *Commun des lecteurs*, notant avec satisfaction l'accueil flatteur du premier volume par Lytton Strachey, ou encore par le romancier et poète Thomas Hardy, dont la femme l'informe qu'il a lu le recueil avec grand plaisir ⁷. Les critiques sont des plus élogieuses et la Hogarth Press réimprime le volume dès novembre 1925, puis à nouveau en 1929. Les deux volumes du *Commun des lecteurs* sont durablement inscrits dans le paysage littéraire et, en octobre 1940, Virginia Woolf se félicite de voir que le second volume attire de nombreux lecteurs de la bibliothèque publique ⁸.

Quoique sa réputation en tant que romancière ait, déjà de son vivant, peu à peu supplanté sa réputation de critique et d'essayiste, Virginia Woolf n'en a pas moins été au cœur des débats littéraires de son temps. Son face-à-face avec Arnold Bennett, par presse interposée, en est témoin, tout comme l'est la polémique qui l'oppose, aux côtés des autres membres du groupe de Bloomsbury, au romancier et essayiste Percy Wyndham Lewis. Signe de l'importance de Woolf sur la scène littéraire, Lewis lui-même concède que ses essais ne sont pas « sans un poids indéniable ⁹ », ne serait-ce que par leur capacité à cristalliser un point de vue féminin – une opinion qui perdurera.

Très tôt, les essais de Woolf sont loués ou décriés pour ce qui est perçu comme de la distinction, qui pour certains confine à une forme de préciosité. Dans sa recension pour le *Manchester Guardian* de mai 1925, H. l'Anson Fausset loue la capacité qu'aurait Woolf à écrire pour le grand public, sans toutefois céder sur ses exigences esthétiques ¹⁰, mais d'autres craignent que, loin d'annoncer une ère nouvelle, sa critique soit en fait l'héritière d'une orthodoxie élitiste – une opposition de vues conforme à celle qui divise aussi ses contemporains sur son œuvre romanesque ¹¹.

Longtemps, le lecteur n'eut qu'une vision partielle de la prodigieuse production journalistique et critique de Virginia Woolf. Tous ses comptes rendus pour le *Times Literary Supplement* furent publiés anonymement, comme il était de règle dans ce journal. La publication de bien des essais fut tortueuse et Virginia Woolf laissa un nombre important de textes non publiés. Après sa mort, on doit à Leonard Woolf la première tentative de rendre compte de la richesse de cette production si féconde. Il rassembla tout d'abord des essais inédits de Virginia, aux côtés d'essais déjà publiés – dont « De la maladie » – dans quatre recueils successifs : *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), *The Moment and Other Essays* (1947), *The Captain's Death Bed and Other Essays* (1950) et enfin *Granite and Rainbow. Essays on The Art of Fiction and The Art of Biography* (1958). Ces essais, auxquels s'ajoutent les deux volumes du *Commun des lecteurs*, firent l'objet d'une republication, par ses soins, dans quatre volumes d'essais choisis (1966-1967, voir la bibliographie, p. 459). En 1976 parurent les essais autobiographiques de Woolf, parmi lesquels « A Sketch of the Past » et « Reminiscences », réunis sous le titre *Moments of Being*. La somme des *Collected Essays* et *Moments of Being* constituait un ensemble déjà considérable, mais il fallut attendre le patient travail de Andrew McNeillie, poursuivi par Stuart N. Clarke, pour avoir un accès exhaustif au corpus des recensions, critiques littéraires et essais de Virginia Woolf. Cet ensemble paraît, en six volumes, entre 1986 et 2011, pour partie à la Hogarth Press. Signe que le corpus peut encore connaître des métamorphoses ultérieures, le sixième volume inclut pas moins de cinquante-cinq textes qui avaient échappé à la sagacité d'Andrew McNeillie, et que Woolf avait publiés entre 1906 et 1924, très souvent de manière anonyme, dans le *Times Literary Supplement*, le *Guardian*, ou *Nation & Athenaeum*, mais aussi *Woman's Leader*, *The Englishwoman* ou *The Times*. On y trouve aussi une très courte contribution de Woolf au numéro de l'été 1924 de la revue de The Workers' Educational Association, *The Highway : a Journal of Adult Education*, intitulée « Qu'est-ce qu'un bon roman : un symposium ? ». Ce sixième volume rassemble aussi les textes de trois interventions radiophoniques (dont « Craftsmanship ») et aussi des ébauches, dont celle du vaste projet d'une histoire littéraire anglaise, auquel Woolf travaillait au moment de sa disparition : « Anon » et « The Reader ».

La postérité critique d'un corpus d'une telle ampleur connu des infléchissements thématiques somme toute compréhensibles, qui eux-mêmes témoignent de notre perception évolutive de son œuvre et de sa place dans l'histoire littéraire. Ses essais furent, en premier lieu, lus comme autant d'explicitations de ses parti pris esthétiques et furent donc placés dans l'ombre de ce qui constituait nécessairement le cœur de son œuvre : ses romans et nouvelles. Il s'est alors agi de comprendre en quoi les essais de Woolf pouvaient nous éclairer sur sa place dans le paysage de la littérature moderniste, aux côtés de James Joyce ou de T. S. Eliot.

Sous l'influence de ses deux essais monumentaux que sont *Une chambre à soi* et *Trois guinées*, c'est sa contre-histoire de la littérature qui engagea ensuite l'attention d'une génération de critiques soucieuses – ce furent pour l'essentielle des femmes – de faire coïncider la poéticienne souvent expérimentale qu'elle fut et celle qui n'eut de cesse de déceler les lignes de force d'une histoire littéraire à écrire au féminin. L'entrée momentanée des œuvres de Woolf dans le domaine public fut l'occasion de la publication, en 1992 et 1993, de deux volumes d'essais, réunis par Rachel Bowlby, qui transformèrent notre perception de ce corpus, en faisant une place importante aux essais qui témoignaient de l'ancrage de Woolf dans son époque, tel « Par les rues » (« Street Haunting »). L'extension de la durée du copyright à soixante-dix ans, en 1998, imposa au lectorat d'attendre la parution autorisée de l'édition dirigée par Andrew McNeillie par la Hogarth Press.

Cette édition capitale ouvre, depuis la fin des années quatre-vingt, d'autres perspectives. Elle a en particulier permis à la critique de comprendre comment une pensée de la communauté est à l'œuvre dans les lectures de Woolf, comment celle-ci ne cesse de ménager des espaces expérimentaux de dialogue entre le texte et son lecteur, pour mieux réinventer le commerce de la lecture.

La traduction en français des essais de Woolf reflète aussi cette histoire de la réception. Si *Une chambre à soi* paraît dès 1951, il faut attendre plus de dix ans encore pour voir publié le recueil pionnier de Rose Celli, *L'Art du roman*, qui en 1963 réunit certains essais théoriques que Woolf consacra à la littérature. Depuis 2004, des traductions des essais sont parues en ordre assez dispersé, si l'on exclut la traduction intégrale du premier volume du *Commun des lecteurs*, en 2004. Ces traductions rendent justice à la variété des sources d'inspiration de Woolf, en mettant l'accent sur sa passion pour certaines figures clés de l'histoire littéraire ¹² ou sur sa fascination pour la densité de l'expérience ¹³.

1. Les citations sont extraites de l'entrée du 23 mai 1921 de son journal : Virginia Woolf, *Diary*, t. II, 1920-1924, Londres, The Hogarth Press, 1978 ; rééd. Londres, Penguin, 1981, p. 120.

2. *Ibid.*, p. 248.

3. Voir la Préface, n. 2.

4. Voir *Journal d'un écrivain*, trad. Germaine Beaumont, Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1984, p. 102 ; *Diary*, t. II, p. 261.

5. Les éditeurs du journal, Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, insistent sur le fait que le recueil est bien dédié à Strachey, quoique la réédition par la Hogarth Press, en 1984, n'en conserve pas la trace. Voir *Diary*, *op. cit.*, t. II, n. 10, p. 326. Dans cette entrée du journal, en date du 21 décembre 1924, Woolf indique vouloir écrire à Strachey pour lui demander si elle peut lui dédier l'ouvrage et ajoute que ce sera là le dernier ouvrage qu'elle dédiera à quiconque. Elle dédiera toutefois *Orlando* à

Vita Sackville-West. Dans l'entrée du 21 décembre 1924, elle ajoute : « j'aimerais tant pouvoir écrire des conversations » (« I wish I could write conversations »), *ibid.*

6. *Diary, op. cit.*, t. III, p. 49.

7. Voir les entrées du journal du 18 juin 1925, *ibid.*, p. 32 et du 1^{er} juin 1925, *ibid.*, p. 25.

8. Voir son entrée du journal en date du samedi 12 octobre 1940 : « J'ai été contente de voir mon *Lecteur ordinaire* [*Le Commun des lecteurs*] remarqué par les abonnés de la bibliothèque gratuite, à laquelle j'ai envie d'adhérer », *Journal d'un écrivain*, trad. Germaine Beaumont, *op. cit.*, p. 558 ; *Diary*, t. V, p. 329. Sur les bibliothèques publiques, voir la Préface, n. 2.

9. Wyndham Lewis, « Virginia Woolf », *Men Without Art*, 1934, Santa Rosa, Black Sparrow Press, 1987, p. 132.

10. Fausset publie sa recension dans le *Manchester Guardian* du 14 mai 1925. Voir Robin Majumdar et Allen McLaurin (dir.), *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, 1975, Londres, Routledge, 2003, p. 151-152.

11. Voir par exemple la critique sévère de Gerald Sykes des *Vagues* dans la revue *Nation* (New York), dans le numéro du 16 décembre 1931 (voir *Virginia Woolf. The Critical Heritage, op. cit.*, p. 284-286).

12. Voir *La Maison de Carlyle et autres esquisses*, traduit par la romancière Agnès Desarthe et préfacé par Geneviève Brisac, Paris, Mercure de France, 2004.

13. Voir la traduction par Élise Argaud de « De la maladie », Paris, Rivages, 2007.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

JOURNAL DE VIRGINIA WOOLF

- Woolf, Virginia, *Diary*, 5 vols., Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie (dir.), Londres, The Hogarth Press, 1977-1984 ; rééd. Londres, Penguin, 1979-1985.
- Woolf, Virginia, *A Writer's Diary. Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, Leonard Woolf (dir.), Londres, The Hogarth Press, 1953 ; rééd., Londres, Triad, 1978 ; *Journal d'un écrivain*, trad. Germaine Beaumont, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1984.
- Leaska, Mitchell A. (dir.), *A Passionate Apprentice. The Early Journals. 1897-1909*, Londres, The Hogarth Press, 1990.

ŒUVRE ROMANESQUE

- Ce volume n'est pas le lieu de faire la recension des ouvrages de fiction de Virginia Woolf. On se limite donc à l'édition des œuvres de Virginia Woolf dans la Bibliothèque de la Pléiade.
- Woolf, Virginia, *Œuvres romanesques*, 2 vol., Jacques Aubert (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.

ESSAIS

- On distinguera ici les essais et recueils originaux publiés du vivant de l'auteur et donc élaborés par elle et les recueils publiés à titre posthume.

*Essais et recueils d'essais
parus du vivant de l'auteur*

Ils furent tous publiés par la Hogarth Press.

- Mr. Bennett and Mrs. Brown*, Hogarth Essays, 1924.
- The Common Reader*, vol. 1, 1925.
- A Room of One's Own*, 1929.
- On Being Ill*, Hogarth Press Pamphlets, 1930.
- A Letter to a Young Poet*, Letters series, 1932.

The Common Reader : Second Series, 1932.
Walter Sickert : A Conversation, 1934.
Three Guineas, 1938.
Reviewing, Hogarth Sixpenny Pamphlets, 1939.

*Recueils publiés à titre posthume
par ordre chronologique de parution*

The Death of the Moth and Other Essays, Leonard Woolf (dir.), Londres, The Hogarth Press, 1942.
Quatre pièces de ce volume (*La Mort du phalène*) qui se rapprochent le plus de la fiction ont été repris dans l'édition des œuvres romanesques de Virginia Woolf dans la Bibliothèque de la Pléiade.
The Moment and Other Essays, Leonard Woolf (dir.), Londres, The Hogarth Press, 1947.
The Captain's Death Bed and Other Essays, Leonard Woolf (dir.), Londres, The Hogarth Press, 1950.
Granite and Rainbow. Essays on The Art of Fiction and The Art of Biography, Leonard Woolf (dir.), Londres, The Hogarth Press, 1958.
« "Anon" and "The Reader" : Virginia Woolf's Last Essays », Brenda R. Silver (éd.), *Twentieth Century Literature*, 25 : 3/4, 1979, p. 356-441.
Moments of Being, Jeanne Schulkind (dir.), 1976 ; Hermione Lee (éd. révisée), Londres, Pimlico, 2002.

Compilations

Collected Essays, 4 vol. Leonard Woolf (dir.), Londres, The Hogarth Press, 1966-1967.
The Essays of Virginia Woolf, 6 vol., Andrew McNeillie (dir.), puis Stuart N. Clarke (dir.), Londres, The Hogarth Press, Harcourt, 1986-2011.
A Woman's Essays, Rachel Bowlby (dir.), Londres, Penguin, 1992.
The Crowded Dance of Modern Life, Rachel Bowlby (dir.), Londres, Penguin, 1993.

*Traductions françaises
par ordre chronologique de parution*

Une chambre à soi, trad. Clara Malraux, 1951 ; rééd. Paris, Denoël, 1977.
Instants de vie, trad. Colette-Marie Huet, préface Vivian Forrester, 1977 ; rééd. Paris, Stock, 2006.
Trois guinées, trad. Viviane Forrester, 1977, Paris, Des femmes, 10/18, 2002.
Les Fruits étranges et brillants de l'art, trad. Sylvie Durastanti, Paris, Des femmes, 1983.
De la lecture et de la critique, trad. Sylvie Durastanti, Paris, Des femmes, 1989.
La Maison de Carlyle et autres esquisses, trad. Agnès Desarthe, préface Geneviève Brisac, Paris, Mercure de France, 2004.
Le Commun des lecteurs, trad. Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2004.
La Scène londonienne, trad. Pierre Alien, Paris, Christian Bourgois, 2006.
De la maladie, trad. Élise Argaud, Paris, Rivages, 2007.
Comment lire un livre, trad. Céline Candiard, Paris, L'Arche, 2008.
L'Écrivain et la vie et autres essais, trad. Élise Argaud, Paris, Rivages, 2008.
Suis-je snob ? et autres textes, trad. Maxime Rovere, Paris, Rivages, Petite Bibliothèque, 2011.
Une pièce bien à soi, trad. Élise Argaud, Paris, Payot & Rivages, 2011.
Le Cinéma et autres essais, trad. Frédéric Chaleil et Jeanne Fournier-Pargoire, Paris, Les Éditions de Paris, 2012. À noter que cet essai avait déjà fait l'objet d'une traduction par Evelyn Hazan, *Positif*, n° 477, novembre 2000, p. 61-63.
Articles. 1916-1929 [« *Jane Eyre* et *Les Hauts de Hurlevent* », « Jane Austen », « Romancières », « Le statut intellectuel des femmes », « Katherine Mansfield, un esprit terriblement sensible » et « Les femmes et le temps libre »], trad. Sylvie Durastanti ; *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux ;

Trois guinées, trad. Viviane Forrester, dans *Romans, essais*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2014.
Entre les livres. Essais sur les littératures russe et anglo-américaine, trad. Jean Pavans, Paris, Éditions de la Différence, 2014.
Rire ou ne pas rire. Anthologie (1905-1929), trad. Caroline Marie et Nathalie Pavec, Paris, Éditions de la Différence, 2014.
Sur les inconvénients de ne pas parler français, trad. Christine Le Bœuf, préface Alberto Manguel, Paris, Éditions de l'Escampette, 2014.

BIOGRAPHIES DE VIRGINIA WOOLF ET CHRONOLOGIE

Bell, Quentin, *Virginia Woolf, A Biography*, Londres, The Hogarth Press, 1972.
 Bishop, Edward, *A Virginia Woolf Chronology*, Boston, G. K. Hall & Co., 1988.
 Briggs, Julia, *Virginia Woolf : An Inner Life*, Londres, Allen Lane, 2005.
 DiBattista, Maria, *Imagining Virginia Woolf : An Experiment in Critical Biography*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
 Lee, Hermione, *Virginia Woolf*, Londres, Chatto & Windus, 1996.
 Nicolson, Nigel, *Virginia Woolf*, New York, Viking, 2000.

OUVRAGES CRITIQUES PORTANT SUR LES ESSAIS

Bernard, Catherine et Lanone, Catherine (dir.), « Woolf lectrice / Woolf critique », *Études britanniques contemporaines*, numéro hors série, automne 2007.
 Bernard, Catherine (dir.), *Woolf as Reader / Woolf as Critic or, the Art of Reading in the Present*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011.
 Brosnan, Leila, *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1997.
 Cuddy-Keane, Melba, *Virginia Woolf, the Intellectual & the Public Sphere*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
 Dusinberre, Juliet, *Virginia Woolf's Renaissance : Woman Reader or Common Reader ?*, Basingstoke, Macmillan, 1997.
 Goldman, Mark, *The Reader's Art : Virginia Woolf as a Literary Critic*, La Haye, Mouton, 1976.
 Gualtieri, Elena, *Virginia Woolf's Essays. Sketching the Past*, Londres, Ashgate, 2000.
 Koutsantoni, Katerina, *Virginia Woolf's Common Reader*, Londres, Ashgate, 2009.
 Regard, Frédéric, *La Force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La Fabrique, 2002.
 Rosenberg, Beth Carol et Dubino, Jeanne (dir.), *Virginia Woolf and the Essay*, New York, St. Martin's Press, 1997.
 Saloman, Randi, *Virginia Woolf's Essayism*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012.
 Sharma, Vijay L., *Virginia Woolf as Literary Critic. A Revaluation*, New Delhi, Arnold-Heinemann, 1977.

OUVRAGES GÉNÉRAUX SUR L'ŒUVRE DE VIRGINIA WOOLF

Dans l'immense production critique qu'a suscitée l'œuvre de Virginia Woolf, on a choisi de privilégier les ouvrages permettant de situer son œuvre d'essayiste dans un contexte plus large.

- Beer, Gillian, *Virginia Woolf : The Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996.
- Bernard, Catherine et Reynier, Christine (dir.), *Virginia Woolf. Le Pur et l'impur*, colloque de Cerisy, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- Bowlby, Rachel, *Virginia Woolf. Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, 1988, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1997.
- De Gay, Jane, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.
- Majumdar, Robin et McLaurin, Allen (dir.), *Virginia Woolf, the Critical Heritage*, Londres, Routledge, 1975.
- McNees, Eleanor (dir.), *Virginia Woolf : Critical Assessments*, 4 vols., Londres, Routledge, 1994.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit. II. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1984.
- Roe, Sue et Sellers, Susan (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Marcus, Laura, *Virginia Woolf*, Tavistock, Northcote House, 2004.
- Whitworth, Michael H., *Virginia Woolf. Authors in Context*, Oxford, Oxford University Press, Oxford World's Classics, 2005.

SITES INTERNET DE RÉFÉRENCE

The Virginia Woolf society of Great Britain : <http://www.virginiawoolfsociety.co.uk>
The International Virginia Woolf Society : <http://www.utoronto.ca/IVWS/>

[OceanofPDF.com](http://www.oceanofpdf.com)

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES AUTEURS BRITANNIQUES ET AMÉRICAINS

Les titres originaux en anglais sont indiqués dès lors que les titres français n'en constituent pas l'exacte reprise. Les qualifications « anglais » ou « britannique » distinguent les écrivains selon qu'ils sont nés avant ou après l'acte d'union de 1707 entre l'Angleterre, déjà associée au Pays de Galles, et l'Écosse, qui crée le Royaume-Uni de Grande-Bretagne.

Addison, Joseph (1672-1719)

Journaliste, essayiste et dramaturge anglais. Il est désormais reconnu avant tout pour le rôle qu'il a joué à la tête des revues *The Tatler* et *The Spectator*, cette dernière ayant été l'une des plus influentes revues de l'époque.

Arnold, Matthew (1822-1888)

Poète et essayiste britannique. Il est entre autres passé à la postérité pour son recueil d'essais, *Culture et anarchie* (*Culture and Anarchy*, 1867-1869), dans lequel il défend la culture comme le bien supérieur, qui ouvre le chemin de l'émancipation.

Austen, Jane (1775-1817)

Romancière britannique. Ses textes les plus célèbres restent : *Raison et sentiment* (*Sense and Sensibility*, 1811), *Orgueil et préjugés* (*Pride and Prejudice*, 1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1816), *Persuasion* (1817), dont elle ne vit pas la parution. Ses textes frappent par son étude ironique des rapports de classe et le classicisme de son écriture ciselée.

Bacon, Francis (1561-1626)

Philosophe et homme d'État anglais. Ses travaux philosophiques portèrent sur la nature de la recherche scientifique, aux frontières de l'éthique. On lui doit, entre autres, *Novum Organum* (1620), et un roman philosophique *La Nouvelle Atlantide* (*The New Atlantis*, 1624).

Barclay, Florence (1862-1921)

Romancière britannique, célèbre, de son temps, pour ses romans sentimentaux.

Beckford, William (1760-1844)

Écrivain britannique et aristocrate esthète. Il passa à la postérité tant pour sa passion pour l'architecture néo-gothique (voir sa résidence de Fonthill Abbey) que pour son récit merveilleux *Vathek* (1786).

Beerbohm, sir Henry Maximilian (1872-1956)

Essayiste et caricaturiste britannique très apprécié de Woolf.

Behn, Aphra (1640-1689)

Auteure dramatique et romancière anglaise. Elle fut la première femme de lettres anglaise à vivre de sa plume. Elle est passée à la postérité en particulier pour son roman *Oroonoko* (1688). Vita Sackville West, l'amie intime de Virginia Woolf, lui consacra une biographie en 1927.

Bennett, Arnold (1867-1931)

Journaliste, romancier et dramaturge britannique. Il fut très influencé par le naturalisme et publia des romans centrés sur sa région natale de Stoke-on-Trent, dans le nord industriel de l'Angleterre, dont *Anna of the Five Towns* (1902) ou *Hilda Lessways* (1911).

Blake, William (1757-1827)

Poète et graveur britannique. Précurseur du romantisme anglais, il est l'auteur d'une œuvre poétique et gravée visionnaire, qui inclut *Chants d'innocence* (*Songs of Innocence*, 1789), *Chants d'expérience* (*Songs of Experience*, 1794), *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* (*The Marriage of Heaven and Hell*, 1790), *Milton* (1804-1810). Il illustra *La Bible* et *La Divine Comédie*.

Borrow, George (1803-1881), auteur britannique. Il publia des romans et des récits de voyage inspirés par ses périples à travers l'Europe. Son roman autobiographique, *Lavengro. The Scholar, the Gipsy, the Priest* (1851) reste sans doute le plus célèbre.

Boswell, James (1740-1795)

Mémorialiste britannique, il est l'auteur de l'une des biographies les plus célèbres des lettres anglaises, consacrée à un autre écrivain, le lexicographe Samuel Johnson, *Vie de Samuel Johnson* (1791).

Brontë, Charlotte (1816-1855)

Elle est l'auteure, parmi d'autres livres, de *Jane Eyre* (*Jane Eyre. An Autobiography*, 1847), *Shirley* (1849), *Villette* (1853), et de *Le Professeur* (*The Professor*), publié à titre posthume (1857). Comme sa sœur Emily, elle échappe à toute tentative de classification, étant parfois considérée comme romantique, parfois comme appartenant, quoique de manière paradoxale, au courant réaliste.

Brontë, Emily (1818-1848)

Romancière britannique. Elle publia *Hurlevent* (*Wuthering Heights*, 1847) sous le pseudonyme d'Ellis Bell. Elle est aussi l'auteure d'une œuvre poétique.

Browne, sir Thomas (1605-1682)

Médecin et essayiste anglais. Il fut aussi botaniste. Il est désormais célèbre, entre autres, pour sa méditation archéologique, *Hydriotaphia, Urn-Burial* (1658), réflexion mélancolique sur la mort.

Browning, Robert (1812-1889)

Poète britannique de l'ère victorienne, passé à la postérité pour ses monologues dramatiques. Il épousa la poétesse Elizabeth Barrett à qui Woolf consacra une biographie romancée, *Flush* (1933).

Bulwer-Lytton, Edward George Earle (1803-1873)

Homme politique et écrivain britannique. Auteur très prolifique, il publia des romances historiques,

mais aussi des récits empreints d'une grande fascination pour l'occultisme.

Burney, Fanny (1752-1840)

Romancière britannique. Elle est l'auteure de romans épistolaires, dont *Evelina ou l'entrée d'une jeune personne dans le monde* (*Evelina, or the History of a Young Lady's Entrance into the World*, 1778) et *Cécilia ou les mémoires d'une héritière* (*Cecilia, or Memoirs of an Heiress*, 1782).

Burns, Robert (1759-1796)

Poète écossais. Il est considéré comme le poète national de l'Écosse. Il écrivit à la fois en langue écossaise et en anglais. Il a influencé les romantiques. Il s'est aussi mis au service de la culture littéraire populaire de l'Écosse en réunissant des chansons traditionnelles écossaises.

Butler, Samuel (1835-1902)

Écrivain britannique. Il est resté célèbre pour sa satire utopique *Erewhon* (1872), qui influença H. G. Wells et George Orwell, et pour son œuvre semi-autobiographique *Ainsi va toute chair* (*The Way of All Flesh*, 1903).

Byron, George Gordon Noel, Lord (1788-1824)

Poète et dramaturge britannique. L'une des figures les plus flamboyantes du romantisme anglais. Dans son œuvre très abondante, on doit mentionner : *Le Pèlerinage de Childe Harold* (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812-1818) et sa satire épique *Don Juan* (1819), laissée inachevée. Prenant fait et cause pour la révolte de la Grèce contre la domination turque, et ayant réuni des troupes pour combattre, il succomba à la fièvre des marais à Missolonghi.

Carlyle, Thomas (1795-1881)

Essayiste et historien britannique. Il connut la célébrité avec son *Histoire de la Révolution française* (*The French Revolution : A History*, 1837), puis avec son essai dédié au culte des grands hommes : *Les Héros et le culte des héros* (*On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, 1841). Son œuvre autobiographique, *Sartor Resartus* (1836) contribua à réinventer la loi du genre.

Chaucer, Geoffrey (1342 ?-1400)

Poète anglais. Son œuvre principale, *Les Contes de Cantorbery* (*The Canterbury Tales*, 1387-1400) constituent une chronique sociale de l'Angleterre de la fin du XIV^e siècle, qui préfigure la vision réaliste.

Coleridge, Samuel Taylor (1772-1834)

Poète et essayiste britannique. Il fut, avec William Wordsworth la figure marquante des débuts du romantisme en Grande-Bretagne. Ensemble ils publièrent *Ballades lyriques* (*Lyrical Ballads*, 1798). Parmi ses textes les plus célèbres, on compte aussi « Kubla Kahn » (1816). Son texte de nature autobiographique, *Biographia Literaria* (1817) définit ses vues sur la création.

Congreve, William (1670-1729)

Dramaturge anglais de la période de la Restauration, auteur entre autres de : *Le Train du monde* (*The Way of the World*, 1700).

Conrad, Joseph (1857-1924)

Romancier britannique, d'origine polonaise. Auteur d'une œuvre romanesque et de nouvelles, dont la complexité narrative et l'ambition visionnaire en font un précurseur du modernisme. Parmi ses œuvres on peut mentionner : *Le Nègre du « Narcisse »* (*The Nigger of the "Narcissus"*, 1897), *Lord Jim* (1900), *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1902), *Typhon* (*Typhoon*, 1902), *Jeunesse* (*Youth*, 1902), *Nostromo* (1904), *Fortune* (*Chance*, 1913).

Cooper, James Fennimore (1789-1851)

Romancier américain, resté célèbre, entre autres, pour *Le Dernier des mohicans* (*The Last of the Mohicans*, 1826).

Crabbe, George (1754-1832)

Poète britannique, auteur du poème *The Village* (1783) qui décrit la vie rurale avec une franchise dénuée de sentimentalisme.

Davies, William Henry (1871-1940)

Poète gallois.

Defoe, Daniel (1660-1731)

Romancier et journaliste anglais. Auteur de *Vie et aventures de Robinson Crusoé* (*Robinson Crusoe*, 1719), *Réflexions sérieuses de Robinson Crusoé* (*Serious Reflections of Robinson Crusoe : with his Vision of the Angelick World*, 1720), *Vie du capitaine Singleton* (*Captain Singleton*, 1720), *Moll Flanders* (1722), *Lady Roxane* (*Roxana : The Fortunate Mistress*, 1724), œuvres qui jettent les bases de la fiction anglaise. On lui doit aussi des pamphlets et des ouvrages d'opinion dont « On the Education of Women » (1719), dans lequel il défend le principe de l'éducation des jeunes filles, et *Le Journal de l'année de la peste* (*A Journal of the Plague Year*, 1722). Il eut aussi une activité de journaliste et fonda la *Review of the State of the British Nation* en 1704 qui devint le *Mercator* en 1713.

De Quincey, Thomas (1785-1859)

Écrivain britannique. Il est passé à la postérité en particulier pour son essai autobiographique *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais* (*Confessions of an English Opium-Eater*, 1822) qui eut une influence indéniable sur Baudelaire et donna de nouveaux contours au genre autobiographique.

Dickens, Charles (1812-1870)

Romancier et journaliste britannique. Auteur d'une œuvre très abondante, il est considéré comme l'une des figures majeures de la fiction victorienne. On lui doit, entre autres : *Oliver Twist* (1837-1838), *David Copperfield* (1849-1850), *Les Temps difficiles* (*Hard Times*, 1854), *Les Grandes Espérances* (*Great Expectations*, 1861).

Donne, John (1572-1631)

Poète et prédicateur anglais. Figure centrale de la poésie dite « métaphysique », il cultiva une écriture tout à la fois paradoxale et sensuelle. Il devint doyen de St Paul et composa aussi de nombreux livres de sermons.

Dryden, John (1631-1700)

Auteur dramatique et essayiste anglais. Il fut le poète clé de la Restauration et l'incarnation de la forme néo-classique, il est aussi l'auteur de poèmes satiriques.

Eliot, George : nom de plume de Mary Ann Evans (1819-1880)

Romancière, poétesse et journaliste britannique. Elle eut un rôle important dans la vie intellectuelle britannique du XIX^e siècle, traduisant entre autres Feuerbach et publiant des essais dans *Westminster Review*. Ses romans, dont *Le Moulin sur la Floss* (*The Mill on the Floss*, 1860), *Felix Holt* (1866) *Middlemarch*, son chef-d'œuvre (1871-1872), et *Daniel Deronda* (1876), se confrontent, sur un mode réaliste, aux mutations de la société anglaise et embrassent un vaste champ de questionnements à la fois politiques et philosophiques.

Eliot, Thomas Stearns, dit T. S. (1888-1965)

Poète, dramaturge et essayiste américain, naturalisé britannique en 1927. Il est considéré comme

l'une des figures essentielles du modernisme. Auteur notamment de : *La Terre vaine* (*The Waste Land*, 1922) et de *Quatre Quatuors* (*Four Quartets*, 1936-1942), mais aussi d'essais influents, dont *Le Bois sacré* (*The Sacred Wood*, 1920), et de pièces de théâtre, dont *Meurtre dans la cathédrale* (*Murder in the Cathedral*, 1935). Il fut un intime des Woolf, et la Hogarth Press republia *La Terre vaine* en 1923. Il fut couronné du prix Nobel de littérature en 1948.

Fielding, Henry (1707-1754)

Romancier, dramaturge et journaliste britannique. Ses romans, dont *Les Aventures de Joseph Andrews* (*The History of the Adventures of Joseph Andrews and of His Friend Mr. Abraham Adams*, 1742), *Tom Jones* (*The History of Tom Jones*, 1749) définissent la veine picaresque du roman britannique, et sont une satire du sentimentalisme édifiant de Samuel Richardson, son contemporain.

Forster, E. M. (1879-1970)

Romancier et essayiste britannique. On lui doit *Monteriano* (*Where Angels fear to Tread*, 1905), *Avec vue sur l'Arno* (*A Room with a View*, 1908), et surtout *Howards End* (1910) et *La Route des Indes* (*A Passage to India*, 1924). Il est aussi l'auteur d'un essai sur l'art de la fiction, *Aspects du roman* (*Aspects of the Novel*, 1927). Il fut un proche des Woolf, mais ne partagea pas totalement la vision expérimentale du roman qu'avait V. Woolf.

Froude, James Anthony (1818-1894)

Historien, biographe et romancier britannique. Il est l'auteur de deux textes biographiques sur l'historien et penseur Thomas Carlyle, *Carlyle's Early Life* (1882) et *Carlyle's Life in London* (1884).

Galsworthy, John (1867-1933)

Romancier britannique. Il devint célèbre pour sa série de romans réalistes, décrivant de manière critique les classes britanniques dominantes, *La Saga des Forsyte* (*The Forsyte Saga*, 1906-1921). Il fut couronné par le prix Nobel de littérature en 1932.

George, Henry (1839-1897)

Journaliste et économiste américain. Son essai *Progrès et pauvreté* (*Progress and Poverty*, 1879) eut une influence importante sur le mouvement des Fabians anglais, précurseurs du parti travailliste. Il préconisait, parmi d'autres mesures, l'instauration d'un impôt unique sur les plus-values foncières.

Gissing, George (1857-1903)

Romancier britannique traditionnellement classé parmi les réalistes. Parmi ses livres, *New Grub Street* (1891) décrit le Londres de la littérature et de la presse des années 1880.

Gosse, sir Edmund Gosse (1849-1928)

Poète et critique britannique. Il consacra des biographies aux écrivains, John Donne (1899), William Congreve (1888), sir Thomas Browne (1905) et est aussi l'auteur d'une histoire de la littérature anglaise moderne (1897).

Gray, Thomas (1716-1771)

Poète britannique. Il incarne la transition entre le classicisme et le romantisme, avec des poèmes tels que *Élégie écrite dans un cimetière campagnard* (*Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751). Il a aussi laissé une abondante correspondance.

Hardy, Thomas (1840-1928)

Poète et romancier britannique. Il est l'auteur d'une œuvre d'une grande densité visionnaire qui

permet de le classer, pour certains, parmi les précurseurs du modernisme : *Remèdes désespérés* (*Desperate Remedies*, 1871), *Quatre saisons à Mellstock* (*Under the Greenwood Tree*, 1872), *Loin de la foule déchaînée* (*Far from the Madding Crowd*, 1874), *Le Retour au pays natal* (*The Return of the Native*, 1878), *Le Maire de Casterbridge* (*The Mayor of Casterbridge*, 1886), *Les Forestiers* (*The Woodlanders*, 1887), *Tess d'Urberville* (*Tess of the d'Urbervilles*, 1891) *Jude l'obscur* (*Jude the Obscure*, 1895).

Hare, Augustus (1834-1903), écrivain britannique. Il est l'auteur d'une biographie double de deux figures de l'aristocratie britannique : *The Story of Two Noble Lives. Being Memorials of Charlotte, Countess Canning, and Louisa, Marchionness of Waterford* (1893).

Hawthorne, Nathaniel (1804-1864)

Romancier américain, auteur de *La Lettre écarlate* (*The Scarlet Letter*, 1850) et de *La Maison aux sept pignons* (*The House of the Seven Gables*, 1851) entre autres ouvrages.

Hazlitt, William (1778-1830)

Essayiste et critique britannique. Il fréquenta les cercles romantiques à Londres et devint l'un des critiques en vue de l'époque.

Henty, G. A. (1832-1902)

Romancier et journaliste britannique, célèbre pour ses dizaines de récits d'aventures.

Hudson, William Henry (1841-1922)

Romancier et naturaliste britannique. Il est l'auteur de romans inspirés de son enfance et de sa jeunesse en Argentine, dont *The Purple Land* (1885) et *Green Mansions* (1904). Son récit autobiographique *Far Away and Long Ago* (1918) reste son œuvre la plus connue.

Huxley, T. H. (1825-1895)

Physiologiste britannique. Défenseur des thèses de Charles Darwin sur l'évolution. Il eut un rôle considérable dans l'institutionnalisation des sciences en Grande-Bretagne et la diffusion de la culture scientifique.

James, Henry (1843-1916)

Romancier américain, naturalisé britannique en 1915. Auteur d'une œuvre dont l'influence fut considérable sur les modernistes, par son traitement novateur des personnages et de leur psychologie, et aussi son style qui épouse la durée de l'expérience et pousse la syntaxe dans ses retranchements. Parmi ses romans les plus célèbres, on peut citer : *Les Européens* (*The Europeans*, 1878), *Les Ambassadeurs* (*The Ambassadors*, 1903), *La Coupe d'or* (*The Golden Bowl*, 1904). Il est aussi l'auteur d'un vaste corpus de nouvelles, dont « Le Tour d'écrou » (« The Turn of the Screw », 1898), qui inspira le compositeur anglais Benjamin Britten.

Johnson, Dr. Samuel (1709-1784)

Essayiste et lexicographe britannique. Il est l'auteur d'un très célèbre dictionnaire (1755) et fut le rédacteur en chef de la revue *The Rambler*.

Jonson, Ben (1572-1637), dramaturge et poète anglais. Il est passé à la postérité en particulier pour ses pièces satiriques, parmi lesquelles *Volpone* (1605).

Joyce, James (1882-1941)

Romancier et nouvelliste irlandais. Il est l'une des figures capitales du modernisme littéraire. On lui doit le recueil de nouvelles *Gens de Dublin* (*Dubliners*, 1914) et les romans *Portrait de l'artiste en jeune homme* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916), *Ulysse* (1922) et *Finnegans Wake*

(1939).

Keats, John (1795-1821)

Poète romantique britannique. Il est l'auteur particulièrement de *Endymion* (1818), du poème épique, laissé inachevé, *Hyperion* (1820), et parmi ses odes (1820), de « Ode à la mélancolie » (“Ode on Melancholy”) et « Ode sur une urne grecque » (“Ode on a Grecian Urn”), qui célèbre la beauté éphémère dans une écriture qui exalte la sensation subtile.

Lamb, Charles (1775-1834)

Essayiste et poète, resté célèbre pour ses *Essais d'Elia* (*Essays of Elia*, 1823-1833).

Lawrence, D. H. (1885-1930)

Romancier, poète et essayiste britannique, célèbre tout particulièrement pour ses romans *Amants et fils* (*Sons and Lovers*, 1913) et *Femmes amoureuses* (*Women in Love*, 1920), dans lesquels il dépeint, dans une langue visionnaire, les tensions d'une société impuissante à laisser s'exprimer l'émotion et le désir.

Lockhart, John Gibson (1794-1854)

Auteur et éditeur britannique. Il est passé à la postérité pour sa biographie de sir Walter Scott, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart.* (1837-1838).

De la Mare, Walter (1873-1956)

Poète et romancier britannique.

Macaulay, Thomas Babington, Lord (1800-1859)

Historien et homme politique britannique. De 1849 à 1861, il se consacra à la rédaction de son grand œuvre, *L'Histoire de l'Angleterre depuis l'avènement de Jacques II* (*The History of England from the Accession of James the Second*). Il y développe une méthode centrée sur la défense des libertés démocratiques.

Marryat, Frederick (1792-1848)

Écrivain britannique. Il est l'auteur de romans maritimes, inspirés par ses longues années passées dans la Royal Navy.

Martineau, Harriet (1802-1876)

Essayiste, journaliste et romancière britannique. Elle s'engagea pour la cause abolitionniste et publia nombre d'essais à la frontière de l'étude économique et de ce qui n'était pas encore la sociologie, dont on considère qu'elle est un précurseur. Elle publia aussi des livres pour enfants.

Meynell, Alice (1847-1922)

Poétesse et essayiste britannique qui prit une part active au mouvement des suffragettes, au début du XX^e siècle.

Mill, John Stuart (1806-1873)

Philosophe et économiste britannique. Tenant de l'utilitarisme, il se fit aussi le défenseur de thèses plus sociales, en appelant à l'intervention de l'État en vue du soutien au plus déshérités et prônant aussi l'émancipation politique de la femme.

Milton, John (1608-1674)

Poète et essayiste anglais. Penseur puritain, à la pensée politique audacieuse, il écrivit contre la censure (*Areopagitica, a Speech for the Liberty of Unlicensed Printing*, 1644) et défendit le principe du régicide. Après avoir été écarté par Charles II, il se dédia à l'écriture de son chef-

d'œuvre, *Le Paradis perdu* (*Paradise Lost*, 1667), suivi de *Paradis reconquis* (*Paradise Regained*, 1671).

Meredith, George (1828-1909)

Romancier, poète et journaliste britannique. Ses romans, dont *L'Égoïste* (*The Egoist*, 1879), décrivent des personnages féminins d'une grande modernité.

Morris, William (1834-1896)

Écrivain, peintre et théoricien britannique. Il fut l'inspirateur du mouvement Arts & Crafts qui vit le jour à la fin des années 1880 et qui avait pour but de revaloriser la production artisanale. Penseur utopiste, il s'éleva contre la production industrielle et promut des réformes sociales d'inspiration socialiste.

Owen, Wilfred (1893-1918)

Poète britannique qui fut une figure clé de la poésie de guerre. Il se lia d'amitié avec Siegfried Sassoon. Il mourut sur le front le 4 novembre 1918.

Patmore, Coventry (1823-1896)

Poète et critique britannique. Il a connu la gloire avec un long poème narratif, *L'Ange du foyer* (*The Angel in the House*). Ce poème fut publié une première fois en 1854, puis retravaillé jusqu'en 1862. Patmore y fait l'éloge de l'abnégation de la femme au service de son foyer.

Peacock, Thomas Love (1785-1866)

Homme de lettres britannique. Il s'opposa aux romantiques, ses contemporains, dans des textes d'une grande puissance satirique.

Pepys, Samuel (1633-1703)

Administrateur naval et député à la Chambre. Il est essentiellement passé à la postérité pour son journal qu'il tint durant dix ans à partir de 1660.

Philipps, Stephen (1864-1915)

Poète, acteur et dramaturge britannique. Sa célébrité fut de courte durée et il mourut oublié.

Pope, Alexander (1688-1744)

Poète et essayiste anglais. Il eut un rôle considérable dans la définition de l'art de la critique, en particulier avec son poème didactique *Essai sur la critique* (*An Essay on Criticism*, 1711). Il est aussi l'auteur de poèmes satiriques (*The Rape of the Lock*, 1712, *The Dunciad*, 1728).

Richardson, Samuel (1689-1761)

Romancier anglais dont les œuvres épistolaires, à visée édifiante, contribuèrent à façonner la représentation de la conscience. Il est l'auteur de *Paméla ou la vertu récompensée* (*Pamela, or Virtue Rewarded*, 1740) qui connut un succès immédiat, *Clarisse Harlowe* (*Clarissa or, the History of a Young Lady*, 1748) et *L'Histoire de sir Charles Grandison* (*The History of sir Charles Grandison. In a Series of Letters*, 1754).

Ruskin, John (1819-1900)

Poète, peintre et surtout critique d'art britannique. Il fut l'un des plus ardents soutiens du peintre William Turner, puis des préraphaélites. On lui doit des essais fondamentaux à la compréhension de l'esthétique de la modernité et de la notion de *picturesque* : *Les Pierres de Venise* (*The Stones of Venice*, 1851-1853), et les quatre volumes des *Peintres modernes* (*Modern Painters*, 1843-1860).

Russell, Bertrand (1872-1970)

Mathématicien et philosophe britannique. Ses travaux couvrent un spectre immense, de la logique à la morale et à la politique, Russell défendant par exemple la cause pacifiste durant la Première Guerre mondiale. À l'automne 1920, il se rendit en Chine et en 1922, il publia un essai tiré de cette expérience, *Le Problème de la Chine* (*The Problem of China*). B. Russell était un ami des Woolf.

Sassoon, Siegfried (1886-1967)

Poète britannique qui, comme Wilfred Owen, dénonça la cruauté de la Première Guerre mondiale, en particulier dans un texte demandant la fin des hostilités. Ceci faillit l'amener devant une cour martiale.

Scott, sir Walter (1771-1832)

Poète et romancier britannique, d'origine écossaise. L'une des figures clés du roman historique. Parmi ses nombreux romans historiques, on mentionnera : *Waverley* (1814), *Rob Roy* (1817), *Ivanhoé* (1819), *Quentin Durward* (1823). Il est aussi l'auteur d'une œuvre poétique abondante, de contes, d'essais, ainsi que de pièces de théâtre et de traductions de l'allemand, dont une pièce de Goethe.

Shaw, George Bernard (1856-1950)

Dramaturge (*Pygmalion*, 1913) et critique musical irlandais. Penseur politique socialiste, il eut un rôle central dans le mouvement Fabian, précurseur du Parti travailliste. Il reçut le prix Nobel de littérature en 1925.

Shelley, Percy Bysshe (1792-1822)

Poète et essayiste britannique. Figure clé du romantisme anglais, il publia *Prométhée délivré* (*Prometheus Unbound*, 1820), *Adonaïs* (1821) en hommage à Keats, et aussi d'importants essais sur la mission du poète, dont *Défense de la poésie* (*A Defense of Poetry*, 1821).

Spencer, Herbert (1820-1903)

Philosophe, biologiste et sociologue britannique. Défenseur des théories de l'évolution, il développa une conception étendue de l'évolution, en posant une morale conciliant coopération sociale et développement individuel, et suivant le principe de l'adaptation.

Spenser, Edmund (1552 ?-1599)

Poète anglais, resté célèbre, entre autres, pour son long poème, *La Reine des fées* (*The Faerie Queene*, 1590-1596), dédié à Elizabeth I.

Sterne, Laurence (1713-1768)

Romancier britannique, né en Irlande. Il est une figure capitale de l'essor du roman anglais au XVIII^e siècle. On lui doit un texte des plus audacieux dans sa forme, *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, Gentleman* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-1767) ainsi que *Voyage sentimental* (*A Sentimental Journey through France and Italy*, 1768).

Strachey, Giles Lytton (1880-1932)

Il est l'auteur de biographies qui firent évoluer le genre en profondeur : *Eminents victoriens* (*Eminent Victorians : Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr. Arnold, General Gordon*, 1918, et immédiatement réédité, du fait de son immense succès), *La reine Victoria* (*Queen Victoria*, 1921) et *Elizabeth et le comte d'Essex. Histoire tragique* (*Elizabeth and Essex. A Tragic History*, 1928). Lytton Strachey était un intime des Woolf.

Tennyson, sir Alfred (1809-1892)

Poète britannique parmi les plus populaires de l'ère victorienne. On peut, dans son œuvre abondante, citer *In Memoriam* (1850) et *Maud* (1855). Il fut poète lauréat de 1850 jusqu'à sa mort.

Thackeray, William Makepeace (1811-1863)

Journaliste et romancier britannique, célèbre pour *La Foire aux vanités* (*Vanity Fair*, 1848), et pour *Les Mémoires de Barry Lyndon* (*The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.*, 1856). Il est aussi l'auteur de *L'Histoire de Pendennis* (1848-1850).

Walpole, Horace (1717-1797)

Romancier britannique. Avec *Le Château d'Otrante* (*The Castle of Otranto*, 1765), il inaugure la veine du roman gothique. Il fut aussi un épistolier réputé.

Webster, John (1580 ?-1632 ?)

Dramaturge anglais de l'ère jacobéenne, contemporain de William Shakespeare. Il est l'auteur de *La Duchesse d'Amalfi* (*The Duchess of Malfi*, 1614 ?).

Wells, Herbert George (1866-1946)

Romancier et journaliste britannique. Il est désormais connu pour ses romans d'anticipation, dont *La Machine à explorer le temps* (*The Time Machine*, 1895), *L'Homme invisible* (*The Invisible Man*, 1897), *La Guerre des mondes* (*The War of the Worlds*, 1898).

Wheeler, Wilcox, Ella (1850-1919)

Poétesse américaine. Elle fut très influencée par l'occultisme et la théosophie.

Wordsworth, Dorothy (1771-1855)

Poétesse et diariste britannique. Elle était la sœur du poète romantique William Wordsworth (1770-1850), dont elle resta extrêmement proche toute son existence. Son journal fut publié en 1898. Elle y décrit la vie qu'elle mène, aux côtés de son frère, dans la région des lacs, au nord de l'Angleterre, mais aussi la nature qui les environne.

Wordsworth, William (1770-1850)

Poète britannique. Il est l'une des figures centrales du romantisme anglais qu'il inaugure avec S. T. Coleridge en publiant avec lui *Ballades lyriques* (*Lyrical Ballads*, 1798). Il est aussi l'auteur de *The Excursion* (1814) et d'un grand poème autobiographique *Le Prélude* (*The Prelude*). Ce texte fut commencé en 1798, achevé en 1805 et repris par la suite, pour être finalement publié en 1850, à titre posthume.

Wycherley, William (1641-1716)

Dramaturge anglais, auteur de comédies satiriques.

Yeats, William Butler (1865-1939)

Poète et dramaturge irlandais. Il aura contribué au renouveau de la littérature irlandaise au tournant du XX^e siècle et au renouvellement profond de la forme théâtrale. Il fut couronné du prix Nobel de littérature en 1923.

NOTES

Afin d'alléger les notes et d'éviter les trop nombreux renvois internes, on a préféré placer les détails concernant les auteurs anglais et britanniques mentionnés par Virginia Woolf dans une autre rubrique, placée dans le dossier (Notices biographiques).

I. LA LECTRICE

Montaigne

1. « *Montaigne* » : essai non signé, initialement publié dans le *Times Literary Supplement*, le 31 janvier 1924, puis repris dans le tome I du *Commun des lecteurs*. – Virginia Woolf prend pour référence le volume *Essays of Montaigne*, 5 vol., trad. Charles Cotton, dir. William Carew Hazlitt, Londres, The Navarre Society, 1923. Elle cite en français les *Essais*, dans l'édition mentionnée plus bas par elle, *Œuvres complètes de Michel de Montaigne*, dir. Arthur Armaingaud, Paris, L. Conard, 1924.

2. Michel de Montaigne, « De la présomption », *Essais*, t. II, coll. « Folio classique », 2009, p. 470. – Toutes les citations des *Essais* de Montaigne sont en français dans le texte. Nous reprenons le texte de l'édition « Folio classique », dont l'orthographe et la graphie ont été modernisées, pour la commodité de la lecture.

3. *Religio Medici* (1643) : ouvrage de sir Thomas Browne.

4. Montaigne, « De l'exercitation », *ibid.*, p. 75-76. Virginia Woolf omet un passage après « qui aient battu ce chemin » : « et si nous pouvons dire si c'est du tout en pareille manière à cette-ci, n'en connaissant que les noms ».

5. « Des coches », *op. cit.*, t. III, p. 185.

6. « De l'expérience », *ibid.*, p. 410, 413.

7. « De l'inconstance de nos actions », *op. cit.*, t. II, p. 18. Montaigne parle de lui-même et le texte original est donc au masculin.

8. « De la vanité », *op. cit.*, t. III, p. 273.

9. « De la gloire », *op. cit.*, t. II, p. 427.

10. « De trois commerces », *op. cit.*, t. III, p. 64 ; « De l'art de conférer », *ibid.*, p. 210.

11. « Du repentir », *ibid.*, p. 37.
12. « De l'inconstance de nos actions », *op. cit.*, t. II, p. 18-19.
13. « De trois commerces », *op. cit.*, t. III, p. 54.
14. « Du repentir », *ibid.*, p. 39.
15. *Ibid.*
16. « De l'art de conférer », *ibid.*, p. 212.
17. « De l'affection des pères aux enfants », *op. cit.*, t. II, p. 101-102.
18. « De la vanité », *op. cit.*, t. III, p. 292.
19. « De l'expérience », *ibid.*, p. 439.
20. « De la vanité », *ibid.*, p. 290.
21. « Des boiteux », *ibid.*, p. 353.
22. « De la vanité », *ibid.*, p. 235.
23. « Apologie de Raimond Sebond », *op. cit.*, t. II, p. 287.

Defoe

1. « Defoe » : essai non signé, publié une première fois sous le titre « Les romans de Defoe » (« The Novels of Defoe »), dans le *Times Literary Supplement*, le 24 avril 1919, à l'occasion du 200^e anniversaire de la publication de *Robinson Crusoé*. Il fut ensuite inclus dans le tome I du *Commun des lecteurs*. – Les éléments biographiques ont été empruntés à l'ouvrage de Thomas Wright, *The Life of Daniel Defoe*, Londres, Cassell, 1894. Virginia Woolf consacra un autre essai à *Robinson Crusoé* inclus dans le tome II du *Commun des lecteurs*.

2. *Stonehenge* : site mégalithique à la réputation immense, qui se dresse dans le comté du Wiltshire, dans le sud-ouest de l'Angleterre.

3. En 1870, le rédacteur en chef de la revue de l'Union chrétienne américaine et internationale (The American and Foreign Union), créée en 1849, J. G. Butler, lança un appel aux *enfants d'Angleterre* pour permettre l'édification d'un nouveau tombeau en l'honneur de *Defoe*. Plus de mille sept cent enfants répondirent.

4. Daniel Defoe, *Réflexions sérieuses de Robinson Crusoé*, dans *Romans*, t. I, trad. Francis Ledoux, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1959, p. 687. Ce texte de 1720 prolonge le roman de 1719 et *La Suite des aventures de Robinson Crusoé* que Defoe publia quatre mois après la publication de *Robinson Crusoé*, encouragé par le succès immense de son roman.

5. Daniel Defoe, *A Review of the State of the British Nation*, préface au t. VIII, 1712. Defoe publia ce journal d'opinions de 1704 à 1713, à un rythme de deux à trois numéros par semaine. Il était diffusé à quatre cents exemplaires.

6. Defoe fut emprisonné en 1703 dans la prison de *Newgate*, à Londres, suite à la publication d'un pamphlet satirique qui prenait fait et cause – quoique de manière biaisée – pour les Dissidents anglais qui avaient fait sécession de l'Église d'Angleterre.

7. Voir la page de titre de l'édition originale de *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton (Capitaine Jacque)*, Londres, J. Brotherton, 1720.

8. *Lady Roxane*, dans *Romans*, t. II, trad. Francis Ledoux et Marcel Schwob, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, p. 1290. La citation du texte original est approximative.

9. *Moll Flanders*, trad. Marcel Schwob, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1979, p. 296.

10. La citation est une invention de Virginia Woolf.

11. *Moll Flanders*, *op. cit.*, p. 175.

12. *Ibid.*, p. 240.

13. *Ibid.*, p. 519.

14. Passage manquant dans la traduction française de *Moll Flanders*.

15. George Borrow, *Lavengro. The Scholar, the Gipsy, the Priest* (1851), t. I, Londres, Methuen, 1901, p. 287.
16. *Lady Roxane*, op. cit., p. 1363.
17. « On the Education of Women » (1719) de Defoe avait été republié dans un volume dirigé par George A. Aitken, *Later Stuart Tracts*, Londres, Constable, 1903.
18. *Ibid.*, paragraphe inaugural de cet essai.
19. Citation de *Moll Flanders* ; passage manquant dans la traduction française.
20. *Lady Roxane*, op. cit., p. 1442.
21. *Ibid.*, p. 1435.

Madame de Sévigné

1. « *Madame de Sévigné* » : essai publié dans le volume posthume *La Mort du phalène* (1942). – Virginia Woolf possédait les quatorze volumes de la correspondance de Mme de Sévigné (*Lettres de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, dir. L. J. N. Monmerqué, Paris, Hachette, 1862-1866), ainsi que l'ouvrage *Iconographie des Lettres de Mme de Sévigné : Collection de 137 portraits* (2 vol., Paris, Bureau des Galeries historiques de Versailles et Hachette, s. d. [1868]). Elle débuta la lecture des lettres de Mme de Sévigné en août 1938. En mai 1939, durant l'un de leurs voyages en France, les Woolf visitèrent Les Rochers, le manoir de Mme de Sévigné, situé près de Vitré.
2. Walpole échangea une correspondance importante avec Mme du Deffand.
3. *Flavius Josèphe* : historien juif (37-97 ap. J. C.). Mme de Sévigné l'a lu dans une traduction de Robert Arnaud d'Andilly (1589-1674).
4. Référence elliptique à une lettre de Charles de Sévigné à sa sœur du 21 janvier 1676, *Lettres de Madame de Sévigné, de sa famille et de ses amis*, op. cit., t. IV, p. 345.
5. *La petite personne* : en français dans le texte.

Jane Austen

1. « *Jane Austen* » : essai publié dans le tome I du *Commun des lecteurs* (1925) et qui reprend deux textes précédents : « Jane Austen à soixante ans » (« Jane Austen at Sixty »), paru dans *Nation & Athenaeum*, le 15 décembre 1923 et une recension d'une édition des œuvres de Jane Austen par R. W. Chapman, *The Works of Jane Austen*, Londres, Clarendon, 1923.
2. *Déception de sa vie* : Virginia Woolf fait vraisemblablement allusion à ce qui pourrait avoir été une idylle naissante entre Jane Austen et Tom Lefroy (1776-1869), le fils d'un colonel irlandais. Cet attachement sentimental fut sans lendemain, puisque Tom Lefroy se fiança avec une autre en 1797.
3. William Austen-Leigh et Richard Arthur Austen-Leigh, *Her Life and Letters. A Family Record*, Londres, Smith, Elder & Co., 2^e édition, 1913, p. 58-59.
4. Lettre de Mrs. Mitford à sir William Elford du 3 avril 1815.
5. J. E. Austen-Leigh, « A Memoir of Jane Austen », dans *Persuasion, with a Memoir*, Londres, Penguin, 1965, p. 388.
6. *Amour et amitié* : *Love and Freindship* (orthographe originale de Jane Austen) est une œuvre de jeunesse de Jane Austen (1790) qui prend la forme d'une parodie du culte de la sensibilité et de l'émotion qui apparut durant le XVIII^e siècle en Angleterre.
7. Jane Austen, *Amour et Amitié*, fin de la lettre IX, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, trad. Pierre Goubert, Paris, Bibl. de la Pléiade, 2000, p. 986.
8. *Ibid.*, lettre XIV, p. 996 (traduction modifiée).
9. *Ibid.*, fin de la lettre XIII, p. 995.
10. *La reine d'Écosse* : Mary Stuart (1542-1587), reine d'Écosse de 1542 à 1567. Une longue lutte

l'opposa à Elizabeth I d'Angleterre. Jugée coupable d'avoir comploté contre Elizabeth, elle fut exécutée.

11. Jane Austen, *Histoire de l'Angleterre*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1005. Il s'agit d'un texte de jeunesse, rédigé alors que Jane Austen n'avait que seize ans.

12. *Ibid.*, p. 1008. Le duc de Norfolk : Thomas Howard, 4^e duc de Norfolk (1538-1572). Quoiqu'il fût longtemps un proche d'Elizabeth I, il œuvra à la restauration du catholicisme en Angleterre et au retour de Mary Stuart. Il fut condamné pour haute trahison et exécuté. John Whitaker (1735-1808) publia une biographie de Mary Stuart (3 tomes) en 1787 qui prenait la défense de la reine d'Écosse. Mrs. Lefroy était la tante de Tom Lefroy (voir « Jane Austen », n. 2) ; elle vivait dans un village proche de la résidence des Austen dont elle était intime. Mrs. Knight avait, avec son époux, Thomas Knight, pris sous sa protection l'un des frères de la romancière, Edward.

13. Le duc de Wellington : Arthur Wellesley, 1^{er} duc de Wellington (1769-1852), stratège de la bataille de Waterloo. Charlotte Brontë était passionnée par la figure de Wellington et lui consacra l'un de ses carnets de jeunesse sous le titre « Anecdotes of the Duke of Wellington », alors qu'elle n'avait que treize ans.

14. La rédaction d'*Orgueil et préjugés* débuta en 1796.

15. Jane Austen, *Les Watson*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. I, trad. Jean-Paul Pichardie, *op. cit.*, p. 950. Jane Austen commença la rédaction de ce texte en 1803 et le laissa inachevé.

16. Voir « Jane Austen », n. 4.

17. *Mansfield Park*, t. III, chap. VII, *Œuvres romanesques complètes*, t. II, trad. Pierre Goubert, Paris, Bibl. de la Pléiade, 2013, p. 359.

18. Edmund Bertram : l'un des héros de *Mansfield Park*.

19. Lettre de Mrs. Mitford à sir William Elford du 3 avril 1815.

20. Ses Mr. Collins, ses sir Walter Elliot, ses Mrs. Bennett : des personnages que l'on trouve respectivement dans *Orgueil et préjugés*, *Persuasion* et à nouveau *Orgueil et préjugés*.

21. *Mansfield Park*, t. I, chap. VII, *op. cit.*, p. 73.

22. Le révérend Grant : personnage de *Mansfield Park*.

23. *Mansfield Park*, t. III, chap. xvii, *op. cit.*, p. 447.

24. Miss Crawford : personnage de *Mansfield Park*.

25. Northamptonshire : comté du nord de l'Angleterre situé dans les Midlands où se déroule l'action de *Mansfield Park*.

26. J. Austen-Leigh, *op. cit.*, p. 348.

27. James Stanier Clarke était le bibliothécaire du prince-régent, futur Georges IV (1762-1830) qui assura la régence (1811-1820), durant la folie de son père. Il entretint une brève correspondance avec Jane Austen en 1815 et 1816, lui relatant les opinions du Régent sur ses romans, dont l'un, *Emma*, lui avait été dédié sur la suggestion du prince lui-même. Dans une lettre du 1^{er} avril 1816, elle décline la suggestion, émanant apparemment du prince, de se tourner vers l'écriture de romances historiques. Voir *Œuvres romanesques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1257.

28. *Mansfield Park*, t. I, chap. XI, *op. cit.*, p. 110.

29. William Whewell (1794-1866) présida aux destinées de Trinity College. Sa défense de *Persuasion* est relatée dans l'ouvrage que J. E. Austen-Leigh consacra à sa tante (1870).

30. *Persuasion*, t. I, chap. IV, *Œuvres romanesques complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 917-918.

31. *Ibid.*, t. I, chap. V, *ibid.*, p. 920.

32. *Ibid.*, t. I, chap. X, *ibid.*, p. 967.

33. *Ibid.*, t. II, chap. VIII, *ibid.*, p. 1058.

34. J. E. Austen-Leigh, *op. cit.*, p. 348.

35. Amiral Croft et Mrs. Musgrove sont des personnages de *Persuasion*.

36. J. E. Austen-Leigh, *op. cit.*, p. 387.

Jane Eyre et Hurlevent

1. « “Jane Eyre” and “Wuthering Heights” » : essai publié dans le tome I du *Commun des lecteurs*. Il reprend pour partie un essai non signé, « Charlotte Brontë », publié dans le *Times Literary Supplement*, le 13 avril 1916.
2. Les Brontë naquirent dans le village de Haworth dans le *Yorkshire*. Leur père était le pasteur anglican du village.
3. Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, chap. I, trad. Dominique Jean, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012, p. 36.
4. Emily Brontë, *Hurlevent*, chap. VI, trad. Jacques et Yolande de Lacretelle, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005, p. 69.
5. *Jane Eyre*, chap. XII, *op. cit.*, p. 187-188.
6. *Jane Eyre*, chap. XXXII, *op. cit.*, p. 611.
7. Charlotte Brontë, *Villette* [1853], chap. XLII, trad. Albine Loisy et Brian Telford, Paris, Gallimard, 1932, p. 627 (nouvelle édition, coll. « Du monde entier », 1979).
8. *Catherine Earnshaw* : le personnage féminin central de *Hurlevent*.
9. *Hurlevent*, *op. cit.*, chap. IX, p. 107. Catherine parle ici de Heathcliff, le héros masculin du roman, qui emprunte à Branwell Patrick Brontë (1817-1848) le frère d’Emily et de Charlotte.
10. *Ibid.*, chap. XVI, p. 199-200.
11. Les deux Catherine : dans un effet saisissant de dédoublement et de répétition, les deux protagonistes féminines de *Hurlevent* se prénomment Catherine.

Les romans de Thomas Hardy

1. « Les romans de Thomas Hardy » : « The Novels of Thomas Hardy », essai initialement publié anonymement dans le *Times Literary Supplement*, le 19 janvier 1928, à l’occasion de la disparition de Thomas Hardy, décédé le 11 janvier. Woolf révisa son essai pour la publication du second volume du *Commun des lecteurs*. C’est cette version qui est ici traduite. Elle consacra un autre long essai à Hardy, publié en novembre 1928 dans *Nation & Athenaeum*.
2. Dorset : région rurale du sud-ouest de l’Angleterre. Les romans de Hardy sont influencés par le lien puissant qui l’unit à cette région et à sa nature.
3. Préface de Hardy à *Remèdes désespérés* (1871), dans *Wessex Novels*, t. XII, Londres, Macmillan, 1896, p. v.
4. Miss Aldclyffe et Cytherea : les deux personnages féminins centraux de *Remèdes désespérés*. Cytherea est la femme de chambre de miss Aldclyffe dont elle épouse le fils illégitime.
5. *Quatre saisons à Mellstock* : traduction de *Under the Greenwood Tree* (1872).
6. *Quatre saisons à Mellstock*, dans *Wessex Novels*, t. XVI, *op. cit.*, p. 207. [Je traduis.]
7. « Moments de vision » : titre d’un poème et d’un recueil de poèmes de Hardy, paru en 1917.
8. Allusion à des personnages et des situations qui figurent dans *Loin de la foule déchaînée* (*Far From the Madding Crowd*, 1874).
9. Gabriel Oak : personnage masculin central de *Loin de la foule déchaînée*.
10. *Les pèlerins s’en vont par les chemins* : sans nul doute une référence à l’œuvre de Geoffrey Chaucer, *Les Contes de Canterbury*, à laquelle Woolf fait fréquemment allusion dans ses essais comme le socle de l’imaginaire littéraire anglais.
1. Wessex : Hardy situe ses romans dans une région du sud-ouest de l’Angleterre, à laquelle il redonne le nom qui fut celui de ce royaume anglo-saxon du VI^e au X^e siècle.
12. Eustacia, Wildeve et Venn : personnages du *Retour au pays natal* (*The Return of the Native*, 1878).

13. *Henchard, Lucette, Farfrae* : personnages du *Maire de Casterbridge* (*The Mayor of Casterbridge*, 1886).
14. *Jude, Sue Bridehead* et *Phyllotson* : personnages de *Jude l'obscur* (*Jude the Obscure*, 1895).
15. *Fitzpiers* : personnage apparaissant dans *Les Forestiers* (*The Wood Landers*, 1887).
16. *Clym* : personnage du *Retour au pays natal*.
17. *Pierre, Natacha* et *Becky Sharp* : des protagonistes de *Guerre et paix* de Tolstoï et de *La Foire aux vanités* de Thackeray.
18. *Tess d'Urberville*, t. I, trad. Madeleine Rolland, Toulouse, Éditions Ombres, 1994, p. 147.
29. *Les Forestiers*, chap. XLVIII. [Je traduis.]
20. *Winterbourne* : personnage des *Forestiers*.
21. Hardy, préface à *Tess d'Urberville*, dans *Wessex Novels*, t. XII, *op. cit.*, 1896 ; préface à *Poems of the Past and Present*, Londres, Harper, 1902.
22. *Tess d'Urberville*, *op. cit.*, p. 49-50.
23. *Henchard* : personnage central du *Maire de Casterbridge*.

Joseph Conrad

1. « *Joseph Conrad* » : essai initialement paru dans *The Times Literary Supplement*, le 14 août 1924 à l'occasion de la disparition de Joseph Conrad le 3 août 1924. Il fut republié dans le tome I du *Commun des lecteurs*.
2. *Whalley* : personnage du court récit *Au bout du rouleau* (*The End of the Tether*, 1902).
3. *Singleton* : personnage du roman *Le Nègre du « Narcisse »* (*The Nigger of the Narcissus*, 1897).
4. Conrad, *Le Nègre du « Narcisse »*, dans *Œuvres*, t. I, trad. Robert d'Humières révisée par Maurice-Paul Gautier, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1982, p. 517-518.
5. Conrad, préface à *Jeunesse*, dans *Œuvres*, t. II, trad. G. Jean-Aubry révisée par Claude Noël Thomas, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1987, p. 4. Charles Marlow est un personnage de marin qui apparaît dans la nouvelle « *Jeunesse* » (« *Youth* », 1902), et les romans *Lord Jim* (1899-1900), *Au cœur des ténèbres* (*Heart of Darkness*, 1899) et *Fortune* (*Chance*, 1913).
6. *Mon Dieu* : en français dans le texte.
7. Conrad, *Lord Jim*, trad. Henriette Bordenave, *op. cit.*, t. I, p. 955-956.
8. Conrad, « *Books* », dans *Notes on Life and Letters*, Londres, J. M. Dent, 1921, p. 9. [Je traduis.]
9. Conrad, préface à *Nostromo* (1904), trad. Paul Le Moal, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 39.
10. *Ce maître de la littérature* : Joseph Conrad, « *Henry James. An Appreciation* », *The North American Review*, janvier 1905.
11. *Le Nègre du « Narcisse »*, *op. cit.*, p. 572.

L'ordre ancien

1. « *L'ordre ancien* » : « *The Old Order* », recension non signée, parue dans le *Times Literary Supplement* du 18 octobre 1917, de *The Middle Years* (1917), un texte autobiographique de Henry James laissé inachevé. Virginia Woolf consacra cinq autres essais à l'œuvre de James.
2. Henry James, *Notes of a Son and Brother*, chap. v, Londres, Macmillan, 1914, p. 113. [Je traduis.]
3. *The Middle Years*, *op. cit.*, p. 3.
4. *Ibid.*, p. 17.
5. *Half Moon Street* : rue du centre de Londres, dans le quartier de Mayfair.
6. Henry James, *A Small Boy and Others*, Londres, Macmillan, 1914, p. 323.

7. *The Middle Years*, op. cit., p. 23.
8. À tout propos : en français dans le texte.
9. *The Middle Years*, op. cit., p. 104-105.
10. Ulysses Simpson Grant (1822-1885), général et homme d'état républicain des États-Unis. Figure clé de la victoire des forces nordistes durant la guerre de Sécession, il fut élu 18^e président des États-Unis en 1868 puis réélu en 1872.
11. *The Middle Years*, op. cit., p. 30.
12. *Le Cosmopolite* et *Le Siècle* : des clubs londoniens, dont les membres partageaient des convictions radicales et anticléricales. Le père de Virginia Woolf, Leslie Stephen, fut un temps membre de ces deux clubs.
13. *Freshwater* : Tennyson (1809-1892) et le peintre G. H. Watts (1817-1904) possédaient deux propriétés voisines à Freshwater sur l'île de Wight. – *Melbury Road* : la rue où Watts résida durant près de vingt-cinq ans.
14. Sir Edward Burne-Jones (1833-1898), peintre et dessinateur britannique, très influencé par Gabriel Dante Rossetti et proche des préraphaélites ; ami de William Morris, tous deux eurent des rôles importants dans le mouvement Arts & Crafts.
15. *The Middle Years*, op. cit., p. 74.
16. *Cet épisode malheureux* : Virginia Woolf fait référence à une visite que James fit à George Eliot, dans sa demeure du Surrey, à l'issue de laquelle on s'empressa de lui rendre un roman en deux volumes, qui s'avéra être celui de James, *Les Européens* (*The Europeans*, 1878), que la grande romancière n'avait peut-être guère apprécié.
17. *Milford Cottage* : la résidence de Mrs. Greville, dans le Surrey.
18. *The Middle Years*, op. cit., p. 76.
19. *The Middle Years*, op. cit., p. 76.
20. *Ibid.*, p. 75.
21. *Ibid.*, p. 86.
22. *Ibid.*, p. 102.
23. Louisa Anne Beresford, marquise de Waterford (1818-1891), peintre britannique et hôtesse célèbre. Elle fut l'élève du peintre préraphaélite Dante Gabriel Rossetti et de John Ruskin.
24. *The Middle Years*, op. cit., p. 109.
25. *Ibid.*, p. 88-89.
26. *Ibid.*, p. 90.
27. *Ibid.*, p. 98, 100.
28. *Locksley Hall* : poème de Tennyson, publié en 1842.
29. *The Middle Years*, op. cit., p. 104.
30. *Ibid.*, p. 105.
31. *Ibid.*, p. 101.
32. *Le plus Derondiste des Derondistes* : *ibid.*, p. 85. James fait ici référence au roman de George Eliot, *Daniel Deronda*, publié en 1876.
33. *Ibid.*, p. 114.

Les romans d'E. M. Forster

1. « *The Novels of E. M. Forster* » : essai signé, paru dans *Atlantic Monthly* en novembre 1927, puis repris dans la *Saturday Review of Literature*, le 17 décembre 1927. Enfin, cet essai fut inclus dans *La Mort du phalène* (1942).
2. *Lilia* : personnage de Lilia Theobald qui apparaît dans *Monteriano* (*Where Angels Fear to Tread*, Londres, William Blackwood & Sons, 1905), chap. I.

3. *Sawston* : la petite ville au nord de Londres où se situe une partie de l'action du roman.
4. *Gino* : l'un des protagonistes masculins de *Monteriano*.
5. E. M. Forster, *Le Plus Long des Voyages* (*The Longest Journey*), Londres, Blackwood & Sons, 1907.
6. *Ibid.*, fin du chap. XXXIII.
7. E. M. Forster, *Howards End* (1910), chap. x, Londres, Penguin, 1989, p. 91. [Je traduis.]
8. *Ibid.*, chap. XXII, p. 187. [Je traduis.]
9. *Avec vue sur l'Arno* : E. M. Forster, *A Room with a View*, Londres, Edward Arnold, 1908.
10. *L'Omnibus céleste* : *The Celestial Omnibus*, recueil de nouvelles d'E. M. Forster, Londres, Sidgwick & Jackson, 1911. – *La Route des Indes* : E. M. Forster, *A Passage to India*, Londres, Edward Arnold, 1924.
11. *Hertfordshire* et *Surrey* : deux régions de l'Angleterre, situées respectivement au nord et au sud de Londres.
12. *Leonard Bast* : personnage masculin de *Howards End*, qui incarne l'ambition culturelle de la petite bourgeoisie. De manière fort symbolique, il périt non seulement sous les coups d'une épée, mais sous le poids d'une bibliothèque.
13. *Les grottes de Barabar* : ensemble le plus ancien de grottes sculptées d'Inde, datant de la dynastie des Maurya (322-187 av. J.-C.). Ces grottes sont au cœur du mystère autour duquel se noue l'intrigue de *La Route des Indes*.
14. *Miss Quested* : personnage féminin central de *La Route des Indes*.
15. *Le Canard sauvage* (1884) et *Solness, le constructeur* (1892) : pièces de Henrik Ibsen (1828-1906).
16. *Mrs. Moore* : personnage féminin de *La Route des Indes*, la mère du protagoniste.
17. *Miss Schlegels* : les deux personnages féminins centraux de *Howards End*.
18. *Aziz* : personnage masculin du roman. Médecin, il incarne les divisions qui traversent la société indienne et la conscience naissante de cette société face à la machine institutionnelle de l'Empire britannique.

Le point de vue russe

1. « *Le point de vue russe* » : « *The Russian Point of View* », essai rédigé spécifiquement pour le tome I du *Commun des lecteurs*.
2. *Des sujets du roi George* : George V (1865-1936), qui régna sur le Royaume-Uni de 1910 à 1936. Virginia Woolf pense ici sans doute en particulier au romancier Henry James et au poète T. S. Eliot qui furent naturalisés britanniques respectivement en 1915 et 1927.
3. Elena Militsina et Mikhail Saltikov, « *The Village Priest* », *The Village Priest and Other Stories*, trad. Beatrix L. Tollemache, Londres, T. Fisher Unwin, 1918, p. 34. Virginia Woolf reprend cette citation dans « *La fiction moderne* », voir « *La fiction moderne* », n. 9.
4. *Une nouvelle de Mr. Galsworthy* : il s'agit de la nouvelle « *The First and the Last* », parue en 1914, et reprise dans le recueil *Caravan*, de 1925.
5. Sir Charles Theodore *Hagberg Wright* (1862-1940) était un spécialiste reconnu de la littérature russe et a dirigé plusieurs volumes d'œuvres mineures de Tolstoï. Virginia Woolf cite ici son introduction au volume de nouvelles d'Elena Militsina et Mikhail Saltikov, voir « *Le point de vue des russe* », n. 3.
6. Tchekhov, « *La Dame au petit chien* », *Œuvres*, t. III, trad. Édouard Parayre, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1971, p. 905. Le récit avait paru dans une traduction anglaise dans un recueil portant ce titre, en 1917.
7. Tchekhov, « *La Poste* », *Œuvres*, t. II, trad. Édouard Parayre, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1970,

p. 295. La nouvelle avait paru dans le recueil *La Sorcière et autres nouvelles (The Witch and Other Stories)*, en 1918.

8. Tchekhov, « Une visite médicale », *Œuvres*, t. III, *op. cit.*, p. 833.

9. Tchekhov, « Ma femme », dans *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 958.

10. Tolstoï, « Le Bonheur conjugal », dans *Souvenirs et récits*, trad. Sylvie Luneau, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, p. 636-637.

11. Tolstoï, *La Sonate à Kreutzer*, *ibid.*, p. 1088.

II. FORMES DE LA MODERNITÉ

Des heures à lire

1. « *Des heures à lire* » : « Hours in the Library », essai non signé, publié dans le *Times Literary Supplement*, le 30 novembre 1916. Son titre en anglais est un emprunt à un volume d'essais du père de Virginia Woolf, l'homme de lettres Leslie Stephen, paru en 1874, puis 1876. L'essai de Virginia Woolf fut repris dans le volume compilé par Leonard Woolf, *Granite and Rainbow*, Londres, Hogarth Press, 1958.

2. George Meredith, *Rhoda Fleming* (1865), *Shagpat et son barbier (The Shaving of Shagpat : An Arabian Entertainment)*, 1856), Henry Fielding, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé (The History of Tom Jones, a Foundling)*, 1749), Thomas Hardy, *A Laodicean* (1881), John Dewey, *Psychology* (1887), William Webbe, *A Discourse of English Poetrie* (1586), John Webster, *La Duchesse d'Amalfi (The Duchess of Malfi)*, c. 1614), Cyril Tourneur, *La Tragédie du vengeur (The Revenger's Tragedy)*, 1607).

3. *Sir Thomas Browne* : Virginia Woolf lui consacra un essai, paru dans le *Times Literary Supplement*, le 28 juin 1923.

4. *Comus : Masque* (1634) de John Milton. Voir « De la maladie » (n. 12). – *Lycidas : Poème* (1637), aussi de John Milton, qui adopte la forme de l'élégie pastorale. – *Les Urnes funéraires (Urn Burial)* 1658), essai de sir Thomas Browne. – *Antoine et Cléopâtre* (c. 1606-1607) : tragédie de William Shakespeare, classée parmi les pièces romaines. Voir « De la maladie » (n. 2).

Décadence de l'essai

1. « *Décadence de l'essai* » : « The Decay of Essay-Writing », essai publié dans la revue *Academy and Literature*, le 25 février 1905. Virginia Woolf consacra un autre essai au genre, « Modern Essays », en 1922, qu'elle reprit pour l'inclure dans le premier tome du *Commun des lecteurs*.

2. *Le British Museum* : à l'époque la British Library était située au cœur du British Museum, dans le quartier de Bloomsbury.

3. *Montaigne* : voir p. 37 l'essai que Woolf consacre au maître français de l'essai.

4. *Les essais d'Elia* : une référence aux *Essays of Elia* de Charles Lamb (1775-1834), l'un des recueils d'essais les plus influents de l'histoire du genre en Grande-Bretagne publié de 1823 à 1833.

La fiction moderne

1. « *La fiction moderne* » : « Modern Fiction », essai paru dans *Le Commun des lecteurs*, t. I, et qui constitue une version remaniée de l'essai non signé « Des romans modernes » (« Modern Novels »), paru dans le *Times Literary Supplement* le 10 avril 1919.

2. *The Old Wives' Tale* : roman d'Arnold Bennett, publié en 1908. – *George Cannon* et *Edwin Clayhanger* : personnages qui apparaissent dans la trilogie des romans de Arnold Bennett, publiés entre 1910 et 1915, connus sous le nom de « The Clayhanger family ».

3. *Portrait de l'artiste en jeune homme* : ce roman d'apprentissage, pour partie autobiographique, de James Joyce, était paru dans la revue *The Egoist* de 1914 à 1915.

4. *Ulysse* : le roman de James Joyce, initialement publié dans la revue littéraire *The Little Review*, de 1918 à 1920, reparut en 1922 en volume chez Shakespeare and Company. Les Woolf s'étaient vu proposer *Ulysse* pour publication dans leur maison d'édition, la Hogarth Press, en avril 1918, mais n'avaient pas choisi de le publier. La taille de l'ouvrage les avait effrayés, la Hogarth Press n'étant effectivement pas armée pour un tel ouvrage, et Virginia Woolf avait tout d'abord trouvé le texte ennuyeux. Ses notes de lecture consacrées au roman prouvent toutefois qu'elle avait des affinités avec Joyce et avec l'expérience littéraire qu'il menait.

5. *La scène dans le cimetière* : il s'agit d'une scène imaginaire, qui se situe au début du roman.

6. *Jeunesse* (1902), roman de Joseph Conrad. – *Le Maire de Casterbridge* (1886), roman de Thomas Hardy.

7. *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne publié entre 1759 et 1767. – *Pendennis*, de William Makepeace Thackeray (1811-1863), publié entre 1848 et 1850.

8. « *Gusev* » (1890) : nouvelle de Tchekhov qui figure dans le recueil *The Witch and Other Stories* (Londres, Chatto & Windus, 1918), un recueil qu'évoque Virginia Woolf dans son essai « Tchekhov's Questions », paru en 1918.

9. Voir « Le point de vue russe », n. 3.

Ce qui frappe un contemporain

1. « *Ce qui frappe un contemporain* » : « How It Strikes a Contemporary », essai non signé, initialement publié dans le *Times Literary Supplement* du 5 avril 1923. Il fut repris dans le tome I du *Commun des lecteurs*. C'est cette version révisée qui est traduite ici.

2. *Robert Elsmere* (1888) : roman très populaire de la romancière britannique Humphry Ward (1851-1920).

3. *Blank* : le nom est imaginaire et laisse entendre, en anglais, le blanc, l'absence.

4. *Dix shillings et six pences* : le prix moyen d'un roman à l'époque. La somme équivaut à la demi-guinée mentionnée quelques lignes plus bas.

5. *Told by an Idiot* (1923) : roman de l'écrivain britannique Rose Macaulay (1881-1958). Le titre est un emprunt à *Macbeth*, la tragédie de Shakespeare (V, v, v. 27).

6. Le roman historique de Walter Scott (1771-1832), *Waverley*, est paru en 1814. – *The Excursion*, poème de William Wordsworth (1770-1850), en 1818. – « *Kubla Kahn* », poème de S. T. Coleridge (1772-1834), en 1816 – *Orgueil et préjugés* de Jane Austen, en 1813 (voir « Jane Austen », p. 73) – *Hyperion*, poème de John Keats (1795-1821), en 1820 – *Prométhée délivré*, poème de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), en 1820.

7. *Far Away and Long Ago* (1918) : essai autobiographique de l'écrivain et naturaliste William Henry Hudson (1841-1922).

8. Sur *Ulysse* (1922) de Joyce, voir « La fiction moderne », n. 4.

9. *Les Watson* : voir « Jane Austen », n. 15.

10. Matthew Arnold (1822-1888), *The Study of Poetry* (1880), dans *Essays, English and American*, dir. Charles W. Eliot, The Harvard Classics, t. XXVIII, New York, Collier & Sons, 1909, p. 89. [Je traduis.]

11. *Lady Hester Stanhope* (1776-1839) : personnalité excentrique qui vécut en Terre sainte vers la fin de sa vie.

Mr. Bennett et Mrs. Brown

1. « *Mr. Bennett et Mrs. Brown* » : essai signé, publié initialement sous le titre « Le personnage de fiction » (« Character in Fiction ») dans la revue *The Criterion*, en juillet 1924. Il ne doit pas être confondu avec l'essai du même titre, publié dans le *New York Evening Post*, le 17 novembre 1923, qui en est une ébauche, republiée le 1^{er} décembre 1923 dans *Nation & Athenaeum*. Cette version initiale fut considérablement augmentée, pour être lue devant The Heretics Society, un cercle de réflexion de Cambridge, le 18 mai 1924. Ceci explique que Virginia Woolf semble parfois s'adresser à un auditoire. Après sa parution dans *The Criterion*, cet essai fit enfin l'objet d'une parution au format plaquette, le 30 octobre 1924, par la Hogarth Press, dans la collection « The Hogarth Essays, First Series », dont c'était le premier volume. C'est cette version définitive qui est ici traduite.

2. Arnold Bennett, « Le roman est-il en déclin ? » (« Is the Novel Decaying ? »), paru dans la revue *Cassell's Weekly*, le 28 mars 1923. Bennett reproche à Virginia Woolf, dont *La Chambre de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922) venait d'être publié, le manque de substance de ses personnages qui sont, selon lui, sacrifiés sur l'autel de l'originalité et de l'expérimentation.

3. *Les édouardiens et les géorgiens* : les termes renvoient respectivement à la période du règne d'Édouard VII (1901-1910) et de George V (1910-1936).

4. *Décembre 1910* : l'année est celle de la mort d'Édouard VII. La date coïncide aussi avec l'exposition « Manet et les post-impressionnistes », organisée à Londres, aux Grafton Galleries, à la fin de 1910, par l'ami des Woolf, l'historien de l'art Roger Fry. Cette exposition eut un retentissement considérable dans les milieux artistiques. Fry avait réussi à réunir un ensemble exceptionnel de toiles signées, entre autres, Manet, Matisse, Seurat, Odilon Redon, Cézanne, Van Gogh, Gauguin et Picasso.

5. *Ainsi va toute chair* (1903) : roman posthume de Samuel Butler qui dénonce l'hypocrisie de la société victorienne.

6. *Agamemnon* : tragédie d'Eschyle (458 av. J.-C.). Virginia Woolf en fait un texte de référence dans « De l'ignorance du grec ».

7. *Une femme de génie* : Jane Carlyle (1801-1866), l'épouse de Thomas Carlyle. Elle était une épistolière remarquable et Virginia Woolf lui consacra plusieurs essais, dont deux traitent spécifiquement de sa correspondance. L'un parut dans le *Guardian* du 2 août 1905 (« The Letters of Jane Welsh Carlyle ») et le second dans le *Times Literary Supplement* du 1^{er} avril 1909 (« More Carlyle Letters »). Elle constitue aussi une figure emblématique de l'oppression des femmes dans *Flush* (1933).

8. *Richmond* est un quartier de la banlieue confortable du sud-ouest de Londres. C'est là que les Woolf vécurent de 1915 à 1924, loin de l'agitation de la capitale. Leur maison – Hogarth House – donna son nom à la maison d'édition qu'ils fondèrent en 1917. De Richmond, on ralliait Londres par la gare de Waterloo.

9. *Orgueil et préjugés* : voir « Jane Austen », p. 73. – *Le Maire de Casterbridge* : voir « Les romans de Thomas Hardy », p. 101. – *Villette* : voir « Jane Eyre et Hurlevent », p. 91.

10. *Camberwell* : quartier du sud de Londres.

11. *Doulton* : fabrique réputée de céramiques, créée en 1815, dans le quartier de Lambeth, au sud de Londres.

12. *Mile End Road* : un quartier misérable de l'est de la capitale.

13. *Swanage* et *Portsmouth* : deux villes balnéaires de la côte sud de l'Angleterre, situées respectivement dans le Dorset et le Hampshire.

14. *Windsor* : ville de l'ouest de Londres, dans laquelle se situe l'une des principales résidences royales.

15. *Hilda Lessways* (1911) : roman d'Arnold Bennett.

16. *Maud* (1855) : recueil de poèmes de lord Alfred Tennyson.
17. *Five Towns* : en référence aux villes où se déroulent plusieurs romans d'Arnold Bennett qui correspondent à un bassin industriel, les Potteries, de la région du Staffordshire, dans le nord de l'Angleterre.
18. Arnold Bennett, *Hilda Lessways*, Londres, Methuen, 1911. Toutes les citations sont extraites du premier chapitre du roman. [Je traduis.]
19. *Freehold Villas* : littéralement « villas en libre propriété », par opposition aux biens dont les occupants n'ont que le droit d'occupation sans en avoir la propriété (« copyhold »).
20. Les romans en *trois volumes* étaient le format habituel des romans victoriens.
21. *Sheffield* : ville industrielle du nord de l'Angleterre où Mr. Smith est censé habiter.
22. *Harrogate* : ville du Yorkshire.
23. *Albert ou Balmoral* : du nom du prince consort de la reine Victoria (voir l'essai « L'art de la biographie », n. 6) et de la résidence écossaise de la famille royale, acquise par le même prince Albert.
24. Les *lois sur l'industrie* : les *Factory Acts* limitèrent progressivement les heures de travail. La première date de 1802.
25. *Mr. Prufrock* : figure éponyme du poème de T. S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, publié en 1915.

De l'ignorance du grec

1. « *De l'ignorance du grec* » : « On Not Knowing Greek », essai rédigé spécifiquement pour le tome I du *Commun des lecteurs*.
2. John Paston (1421-1464) : un membre de la famille des Paston, qui vécut au xv^e siècle et au début du siècle suivant, dans la région de Norwich, au nord-est de Londres. La famille laissa une correspondance et des archives qui constituent un témoignage inestimable sur la vie en Angleterre à cette époque. Virginia Woolf consacre aux Paston et à Chaucer un essai rédigé spécifiquement pour le tome I du *Commun des lecteurs*.
3. Sophocle, *Électre*, trad. Pierre Vidal-Naquet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1973, p. 241.
4. « Ma vie est finie. Misérable ! Je ne suis plus rien », *ibid.*, p. 261. On vient d'apprendre à l'héroïne la (fausse) nouvelle de la mort de son frère Oreste.
5. Jane Austen, *Emma* (1816), chap. xxxviii. La réponse d'Emma au héros, Mr. Knightley, qui lui demande avec qui elle va danser, est en fait : « Avec vous, si vous m'invitez. »
6. *Électre*, *op. cit.*, p. 259.
7. *Ibid.*, p. 264.
8. *Ibid.*, p. 287. Électre encourage Oreste à frapper encore Clytemnestre.
9. *Addison* : Virginia Woolf lui consacre un essai non signé, « Joseph Addison », paru dans le *Times Literary Supplement*, le 19 juin 1919, puis repris, dans une version légèrement remaniée dans le tome I du *Commun des lecteurs*.
10. Le British Museum détient depuis 1816 un ensemble de sculptures et de bas-reliefs initialement présents au Parthénon. Cet ensemble fut rapporté entre 1801 et 1805 par lord Elgin, l'ambassadeur du Royaume-Uni auprès de l'Empire ottoman qui incluait alors Athènes. Cette collection est désormais connue sous le nom des « Elgin Marbles ».
11. *Électre*, *op. cit.*, p. 245.
12. *Colone* : ancienne ville d'Attique, au nord-ouest d'Athènes. Patrie de Sophocle, qui y situe l'action de son *Œdipe à Colone*.
13. « La grâce des belles statues n'est plus qu'odieuse à l'époux : elles n'ont pas de regard, tout leur

charme amoureux a fui », *Agamemnon* (v. 418-419), trad. Paul Mazon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1982, p. 272. Le passage décrit Ménélas, qui pleure la disparition d'Hélène mais qui pense voir son fantôme. Dans le texte original, on ne saurait en effet dire ici si les yeux sont ceux de Ménélas ou ceux de l'apparition.

14. « Hélas ! ah ! terre et ciel ! Apollon ! Apollon ! », *ibid.*, p. 294.

15. « *La tête de cet homme merveilleux* » : la citation est issue de la traduction que P. B. Shelley fit du *Banquet* de Platon en 1818 et qui fut publiée en 1840. Platon, *Le Banquet*, trad. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1973, p. 139 : « Passe-moi, Agathon, de tes bandelettes, que j'enguirlande aussi la tête du personnage, cette tête extraordinaire. »

16. *Ibid.*, p. 148-149.

17. *Même morts, ils vivent encore* : Simonides, élégie dédiée aux morts de Platées (479 av. J.-C.). La phrase apparaît fréquemment dans des recueils de citations, dont un recueil d'épigrammes traduits et compilés à la fin du XIX^e siècle et que l'essai mentionne plus loin, *Select Epigrams from the Greek Anthology*, dir. J. W. Mackail, Londres, Longmans, 1890, 3^e édition, 1911.

18. *Ibid.*, épigramme complète. [Je traduis.]

19. « Il habite le lierre sombre, l'inviolable ramée du dieu, que son épaisse frondaison protège en même temps du soleil et du vent », Sophocle, *Œdipe à Colone*, trad. Pierre Vidal-Naquet, Paris, coll. « Folio classique », 1973, p. 375, v. 670-677.

20. Restitution de la traduction de Shelley : « il n'est personne, en tout cas, fût-on même jusque-là sans culture, qui ne devienne poète quand de lui Amour s'est emparé », *Le Banquet*, *op. cit.*, p. 91.

21. θάλασσα, θάνατος, ἄνθος, ἄστηρ, σελήνη : les cinq mots en question signifient dans l'ordre : la mer, la mort, la fleur, l'étoile, la lune.

22. Voir « De l'ignorance du grec », n. 12.

23. Sir Edward Burne-Jones (1833-1898) : voir « L'ordre ancien », n. 14.

24. *Électre*, *op. cit.*, p. 245.

L'art de la biographie

1. « *L'art de la biographie* » : « The Art of Biography », essai signé, publié dans la revue *Atlantic Monthly*, en avril 1939.

2. *L'abbaye de Westminster* : abbaye du centre de Londres qui jouxte le Parlement et dans laquelle sont inhumés les grands du royaume.

3. Henry Edward Manning (1808-1892), prélat britannique, anglican converti au catholicisme, il fut archevêque de la cathédrale de Westminster. Il prit fait et cause pour la classe ouvrière. – Florence Nightingale : infirmière britannique (1820-1910). Elle eut un rôle fondamental dans l'organisation des soins infirmiers et dans le développement de la médecine de guerre en organisant des hôpitaux militaires de campagne, en particulier durant la guerre de Crimée. – Charles Gordon (1833-1885), général britannique qui s'illustra à Sébastopol.

4. Lytton Strachey, *Elizabeth and Essex*, Londres, Chatto & Windus, 1928, chap. II, p. 8. [Je traduis.]

5. *Falstaff* : personnage créé par Shakespeare et qui apparaît dans *Henri IV*, *Henri V* et *Les Joyeuses Commères de Windsor*.

6. Le prince Albert de Saxe Cobourg et Gotha (1819-1861), prince-consort de la reine Victoria qu'il épousa en 1840. Son décès plongea la reine Victoria dans un chagrin durable.

7. Micawber est un personnage masculin du roman *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens. – Miss Bates apparaît dans *Emma* (1815) de Jane Austen.

Impressions de Bayreuth

1. « *Impressions de Bayreuth* » : « Impressions at Bayreuth », essai signé simplement des mots « De notre correspondant à Bayreuth, 17 août », publié dans *The Times* le 21 août 1909. – Virginia Woolf séjourna à Bayreuth en août 1909, accompagnée de son frère Adrian et de leur ami Saxon Sydney-Turner.
2. *Parsifal* : opéra de Richard Wagner créé à Bayreuth en 1882. Virginia Woolf assista à deux représentations de ce drame musical durant son séjour, les 7 et 11 août 1909.
3. *Kundry* : personnage féminin de *Parsifal*.
4. *Lohengrin* : opéra (1850) de Richard Wagner. Virginia Woolf assista à une représentation de cet opéra le 19 août 1909.
5. *L'Ermitage* : château de plaisance des Margraves de Bayreuth, construit à l'extérieur de la ville.
6. *Le Crépuscule des dieux* : dernier volet (1874) du *Ring* de Wagner. Il fut représenté le 17 août. Il est impossible d'établir si Virginia Woolf assista finalement à cette représentation.

Le cinéma

1. « *Le cinéma* » : « The Cinema », essai signé, publié dans la revue new yorkaise *Arts*, en juin 1926. Il fut republié dans *Nation & Athenaeum*, le 3 juillet 1926, et enfin sous le titre « The Movies and Reality » (« Films et réalité ») dans la revue *New Republic*, le 4 août 1926. La revue *Sight and Sound* en reprit une version légèrement abrégée, dans le numéro d'avril-juin 1954.
2. *Un chaudron* : la description semble évoquer la scène des sorcières de *Macbeth* (IV, I, v. 10-11).
3. *Le roi* : il s'agit du roi George V (1865-1936). Il se rendit à la finale de la Coupe du trophée de la fédération anglaise de football, le 24 avril 1926.
4. *Sir Thomas Johnstone Lipton* (1850-1931), célèbre pour sa chaîne de magasins d'épicerie et pour son goût pour le yachting.
5. *Jack Horner* : le cheval qui gagna le grand prix hippique du Grand National, à Aintree, le 26 mars 1926. Toutes ces images sont implicitement empruntées aux actualités qui étaient diffusées avant la projection des films.
6. *Mile End Road* : une artère importante du nord-est de Londres.
7. *Anna Karénine* : parmi les versions cinématographiques du roman de Tolstoï (1873-1877) antérieures à 1926, celle à laquelle Virginia Woolf se réfère est peut-être celle de J. Gordon Edwards, produite par la Fox, en 1915.
8. *Cabinet du Docteur Caligari* : *Das Cabinet des Dr Caligari* (1919), de Robert Wiene fut projeté à Londres en 1924.
9. « *Mon aimée, rouge rose rouge, en juin fraîchement éclore* » : les deux premiers vers d'un poème du poète écossais Robert Burns (1759-1796), paru dans un recueil de chansons traditionnelles en 1794. [Je traduis.]

III. EXPÉRIENCE ET ÉCRITURE

Promenade nocturne

1. « *Promenade nocturne* » : « A Walk by Night », essai publié dans le *Guardian* du 28 décembre 1905. Il reprend et retravaille un texte du journal de Woolf du 14 septembre. – La référence à St Ives, la ville balnéaire de Cornouailles, où les Stephen passèrent leurs vacances de 1882 à 1894, confirme

le caractère pour partie autobiographique de la description. Durant l'été 1905, la famille Stephen revint pour la première fois depuis le décès de Julia Stephen en Cornouailles et loua une maison dans le village de Carbis Bay, près de St Ives. Le séjour est relaté dans le journal de jeunesse de Woolf, *A Passionate Apprentice. The Early Journals of Virginia Woolf*, dir. Mitchell A. Leaska, Londres, Hogarth Press, 1990.

En route pour l'Espagne

1. « *En route pour l'Espagne* » : « To Spain », essai signé, publié dans la revue *Nation & Athenaeum*, le 5 mai 1923. Il fut réédité dans la revue *New Republic*, le 6 juin 1923. – Il s'inspire largement du voyage que les Woolf avaient fait en Espagne, entre la fin mars et la fin avril de la même année.
2. *La gare Victoria* : gare de Londres qui desservait le sud de l'Angleterre et le continent.
3. *Sud Express* : service de train inauguré en 1887 qui relie Paris à la péninsule ibérique. Les Woolf durent le prendre à partir de Paris, où ils s'arrêtèrent en chemin.
4. Secrétaire d'État aux colonies sortant, Winston Churchill (1874-1965) perd son siège de député aux élections de 1922. Ce n'est qu'en 1924 qu'il revient à la Chambre des communes.

Le soleil et le poisson

1. « *Le soleil et le poisson* » : « The Sun and the Fish », essai signé, publié dans la revue *Time and Tide*, le 3 février 1928 et repris dans *New Republic*, le 6 février 1928. – Il a été inspiré à l'auteur par l'excursion que firent les Woolf dans le nord du Yorkshire, au nord de l'Angleterre, pour observer une éclipse totale de soleil, le 29 juin 1927. Voir l'entrée de son journal datée du 30 juin de la même année : *The Diary of Virginia Woolf*, t. III, 1925-1930, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 142-144.
2. *Euston* : gare du nord-est de Londres qui dessert le nord-est de l'Angleterre.
3. *Stonehenge* : voir « Defoe », n. 2.

Par les rues : aventure londonienne

1. « *Par les rues : aventure londonienne* » : « Street Haunting : a London Adventure », essai signé, publié dans la *Yale Review*, en octobre 1927. Woolf s'était adressée à Helen McAfee, la responsable de la revue, lui proposant directement l'essai, écrit durant l'hiver de 1926-1927. Il fut repris dans le volume posthume *La Mort du phalène*.
2. Virginia Woolf publie *Une chambre à soi* en 1929 et l'expression (« one's own room ») anticipe déjà sur cet essai dans lequel Woolf explore le lien entre l'espace et la créativité.
3. Lloyd George (1863-1945) : Premier ministre, membre du parti libéral, de 1916 à 1922.
4. *Entre Holborn et le Strand* : quartier du centre de Londres, non loin de Covent Garden, qui, à l'époque, était paupérisé.
5. *Oxford Street* : grande artère commerçante du centre de Londres.
6. *Mayfair* : quartier huppé du centre de Londres.
7. La princesse Mary (1897-1965) était la fille de Georges V. Sa résidence, Chersterfield House, se situait dans le quartier de Mayfair, dans South Audley Street.
8. *Le Strand* : artère du centre de Londres qui relie Trafalgar Square à Fleet Street et à la City.
9. *Ni ceci, ni cela* : la même interrogation traverse *Mrs. Dalloway*, publié deux ans plus tôt. Voir *Mrs. Dalloway*, trad. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1994, p. 68.
10. *Brixton* : quartier du sud de la capitale qui, à l'époque, était encore boisé.
11. *Midlands* : région du centre de l'Angleterre, le terme « midlands » signifiant littéralement

« terres du milieu ».

12. Le *shilling* en circulation au début du xx^e siècle avait été introduit en 1707. Une livre contenait vingt shillings.

13. *Le Suffolk* : comté qui se situe au nord-est de Londres.

14. *Edmonton* : quartier de la banlieue au nord-est de Londres.

15. *Arthur* et *Laura* : personnages centraux du roman de William Makepeace Thackeray, *L'Histoire de Pendennis* (1848-1850).

16. *Newmarket* : ville du Suffolk (voir « Par les rues : aventure londonienne », n. 13) qui est le principal centre hippique de Grande-Bretagne et organise de très nombreuses courses de chevaux.

17. *Waterloo Bridge* : pont qui enjambe la Tamise au centre de Londres.

18. *Barnes* et *Surbiton* : villes de la banlieue sud de Londres.

19. *Embankment* : quai de la rive nord de la Tamise, situé entre Westminster et la City.

Trois tableaux

1. « *Trois tableaux* » : « *Three Pictures* », essai rédigé en juin 1929 et publié dans le volume posthume *La Mort du phalène*.

Une nuit dans le Sussex : réflexions en route

1. « *Une nuit dans le Sussex : réflexions en route* » : « *Evening Over Sussex : Reflections in a Motor Car* », essai publié dans le recueil posthume *La Mort du phalène*. – Il semble avoir été rédigé durant l'été 1929. Les Woolf avaient fait l'acquisition d'une voiture en 1927.

2. *Sussex* : région du sud de l'Angleterre. Les Woolf y avaient une maison, près de Lewes, dans laquelle ils séjournaient très fréquemment.

3. *Eastbourne*, *Bexhill*, *St Leonards* : trois villes proches de la résidence des Woolf, situées sur la côte.

4. *Guillaume le Conquérant* qui remporta la bataille de Hastings en 1066.

5. *Battle* : une petite ville proche de Lewes. La bataille de Hastings s'est déroulée tout près de ce bourg.

De la maladie

1. « *De la maladie* » : « *On Being Ill* », essai signé, publié en janvier 1926 dans la revue trimestrielle *The New Criterion*, créée par le poète T. S. Eliot en 1926. L'essai reparut dans une version légèrement écourtée en avril 1926 sous le titre « *Illness : an Unexploited Mine* » (« La maladie : une mine inexploitée »), dans la revue new-yorkaise *The Forum*, et enfin, sous une forme légèrement révisée comme une publication séparée à la Hogarth Press, en 1930. Cette édition fut tirée à 250 exemplaires, signés par l'auteur. La traduction présente revient à la version originale de 1926. – Woolf écrivit cet essai durant une période de maladie, à l'automne 1925, et l'envoya à T. S. Eliot, le 14 novembre 1925, en réponse à son invitation pressante de publier dans la revue dont il avait la responsabilité éditoriale.

2. *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* : récit autobiographique publié en 1822 par Thomas De Quincey dans lequel l'auteur décrit son expérience d'opiomane. Virginia Woolf lui consacre un essai dans le second volume du *Commun des lecteurs*, « *De Quincey's Autobiography* ».

3. *C. L.* : ces initiales, comme toutes les suivantes dans ce paragraphe, ne renvoient à aucun écrivain clairement identifié.

4. Samuel *Insull* (1859-1938) était un financier et chef d'entreprise américain qui possédait, entre

autres, un vaste réseau de centrales électriques. La citation qui lui est attribuée n'a pas de source identifiée.

5. Le révérend John Augustine Kempthorne (1864-1946), *évêque de Lichfield* de 1913 à 1937. La référence en question semble une invention de Virginia Woolf.

6. *Beachy Head* : l'une des immenses falaises de craie de la côte sud de l'Angleterre dans le comté de l'East Sussex.

7. *Tantôt en homme, tantôt en femme* : en 1828, Virginia Woolf publie *Orlando*, roman dans lequel elle imagine un personnage qui traverse les siècles et change de sexe.

8. *Tunbridge Wells* : ville d'eau située dans le Kent.

9. *George IV* : voir « Jane Austen », n. 27.

10. *Poète lauréat* : position honorifique conférée par le monarque.

11. *Histoire du déclin et de la chute de l'Empire romain* : étude historique rédigée entre 1776 et 1788 par l'historien Edward Gibbon (1737-1794). Virginia Woolf lui consacre un essai, publié dans le *Times Literary Supplement*, en 1937, « L'historien et "le gibbon" » (« The Historian and "The Gibbon" »). – *La Coupe d'or* : roman de l'auteur américain Henry James publié en 1904.

11. Extrait du divertissement de John Milton, *Comus* (II, v. 843-844) représenté en 1634. Voir « Des heures à lire », n. 4.

12. Extrait (II, I, v. 146-147) du drame lyrique de P. B. Shelley, *Prométhée délivré*, publié en 1820, trad. Louis Cazamian, Paris, Aubier Flammarion, 1968, p. 141.

13. Lettre de Charles Lamb à son ami Bernard Barton du 25 juillet 1829 (*The Letters of Charles Lamb*, dir. Alfred Ainger, Londres, Macmillan, 1904, t. II, p. 240).

15. « Délires II », *Une saison en enfer* (1873), dans Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1972, p. 111. Virginia Woolf a vraisemblablement lu ce poème dans l'édition préfacée par Paul Claudel, *Œuvres de Arthur Rimbaud*, Paris, Mercure de France, 1912.

16. *Donne* : Virginia Woolf lui consacre un essai dans le second volume du *Commun des lecteurs*, « John Donne, trois siècles après » (« John Donne after Three Centuries »).

17. *Antoine et Cléopâtre* : tragédie (1606) de William Shakespeare, classée parmi les pièces romaines. Voir « Des heures à lire », n. 17.

18. *Stratford-upon-Avon* : ville natale de Shakespeare située dans le Warwickshire.

19. *Augustus Hare* : Virginia Woolf semble avoir lu cet auteur un an plus tôt.

20. Henry Beresford (1811-1859), 3^e marquis de *Waterford* et Charles John *Canning*, 1^{er} comte Canning, nommé gouverneur général des Indes en 1855, puis vice-roi des Indes en 1858. La biographie d'Augustus Hare est consacrée à leurs épouses Louisa et Charlotte, qui étaient sœurs.

21. Sir Charles *Stuart* (1779-1845), baron Stuart de Rothesay, le père de Louisa et Charlotte.

22. En français dans le texte. Sir Charles Stuart fit ériger Highcliffe Castle entre 1831 et 1836, un château néo-gothique sur ses terres surplombant les côtes du Dorset, et qui vint prendre la place de la demeure néo-classique existante.

23. *Solent* : bras de mer séparant l'île de Wight de l'Angleterre.

24. *Hedley Shafto Johnstone Vicars* (1826-1855), officier de l'armée anglaise évangéliste qui fut tué durant la guerre de Crimée. Dès l'année de sa mort, il fit l'objet d'une biographie, rédigée par Catherine M. Marsh, *The Memorials of Captain Hedley Vicars*.

25. *La Grande Famine* : connue sous l'expression « Irish potato famine », cette famine qui dura de 1846 à 1851 eut pour cause immédiate le mildiou qui dévasta les cultures de pommes de terre, mais plus encore une conjonction de facteurs politiques et économiques. – *La révolte des Cipayes* débuta dans les régiments de Cipayes, soldats indiens de l'armée britannique. Elle dura de mai 1857 à mars 1858 et menaça sérieusement la domination britannique en Inde. C'est Charles John Canning (voir « De la maladie », n. 20) qui fut chargé de la réprimer.

26. Lettre de Louisa, lady Waterford au révérend Parker, du 30 juillet 1859. Elle est citée dans la

biographie d'Augustus Hare (voir « De la maladie », n. 20).

27. G. F. Watts (1817-1904), peintre de l'époque victorienne. Augustus Hare relate les encouragements prodigués par Watts à lady Waterford.

28. Sir John Leslie était capitaine et l'ami intime de lord Waterford.

IV. DIRE SON TEMPS

Orage sur Wembley

1. « *Orage sur Wembley* » : « Thunder at Wembley », essai signé, publié dans la revue *Nation & Athenaeum*, le 28 juin 1924.

2. *Wembley* : enceinte construite au nord de Londres à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1924-1925. Les Woolf visitèrent l'exposition le 29 mai 1924.

3. *Lord Stevenson* (1873-1926) présidait le conseil exécutif de l'exposition, *sir Travers Clarke* (1871-1962) en était le délégué général. Victor Cavendish, *duc de Devonshire* (1868-1938), ancien gouverneur général du Canada, était à l'époque secrétaire d'État aux colonies et donc immédiatement impliqué dans l'organisation de cette exposition.

4. *Earl's Court* : un lieu d'exposition très populaire depuis la fin des années 1890, situé à l'ouest de la capitale.

5. *White City* : un autre site d'exposition et de spectacles, situé au sud-ouest de la capitale. Il avait été initialement créé à l'occasion des Jeux olympiques de 1908.

6. *Six shillings et huit pence* : cette somme équivaut en fait à un tiers d'une guinée (somme précédemment mentionnée).

Des professions pour les femmes

1. « *Des professions pour les femmes* » : « Professions for Women » : texte d'une conférence donnée par Virginia Woolf devant la London and National Society for Women's Service, le 21 janvier 1931 à Londres. – Cette organisation militait pour les droits des femmes, en particulier dans le domaine économique. L'accès au monde du travail constituait une revendication clé de cette organisation. Le texte sera publié dans *La Mort du phalène*.

2. *Votre Présidente* : la LNSWS était présidée par Ray Strachey (1887-1940), la belle-sœur du biographe Lytton Strachey, ami intime des Woolf ; la secrétaire en était Philippa Strachey (1872-1968), la sœur de Lytton Strachey.

3. *Un homme célèbre* : le premier article de Virginia Woolf était une courte critique, non signée, du roman de l'écrivain américain W. D. Howells (1837-1920), publiée dans le *Guardian* du 14 décembre 1904.

4. *L'Ange du foyer* : référence au poème narratif de l'écrivain victorien Coventry Patmore.

5. *Qui vous est propre* : l'expression rappelle le titre de son essai de 1929, *A Room of One's Own* (*Une chambre à soi*).

6. *Cinq cents livres par an* : dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf imagine que cinq cents livres suffisent à assurer aux femmes une liberté économique suffisante.

Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières

1. « *Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières* » : « Memories of a Working Women's Guild », essai

signé, publié dans *Yale Review*, en septembre 1930. Il fut ensuite révisé pour constituer l'introduction au volume *Life as We have Known it*, dir. Margaret Llewelyn Davies, Londres, The Hogarth Press, 1931. – Les Woolf avaient été conviés par la secrétaire générale de l'Association coopérative féminine (The Women's Co-operative Guild), Margaret Llewelyn Davies (1861-1944), à assister au congrès de l'association qui se tint dans le nord de l'Angleterre, à Newcastle, du 9 au 11 juin 1913. En 1929, M. Llewelyn Davies, qui avait rejoint cette association dès sa création et resta sa secrétaire générale bénévole durant trente-deux ans, invita Virginia Woolf à rédiger l'introduction du volume de témoignages qu'elle était en train de compiler, à partir des fragments autobiographiques envoyés par des membres de l'association. Virginia Woolf envoya une première version de cette introduction à M. Llewelyn Davies au printemps 1930. Comme pour d'autres essais, elle publia celui-ci d'abord aux États-Unis en réponse à une invitation d'Helen McAfee, la rédactrice en chef de *Yale Review*, de lui envoyer un texte. Le volume réuni par M. Llewelyn Davies fut finalement publié par la maison d'édition des Woolf, avec une introduction qui reprenait l'essai publié par *Yale Review*, dans une forme légèrement amendée par Virginia Woolf, selon les indications de M. Llewelyn Davies. Dans les deux versions de cet essai, les noms des déléguées mentionnés avaient ainsi été modifiés. C'est la version originale publiée dans *Yale Review* qui est traduite ici. – La coopérative ouvrière plus spécifiquement ouverte aux femmes (The Women's Co-operative Guild) avait été créée en 1883, dans le but de sensibiliser les femmes de la classe ouvrière à l'esprit coopératif et de promouvoir le droit des femmes. Virginia Woolf donna des conférences devant les membres de l'antenne de Richmond de l'association en 1916.

2. *Devraient tenir debout tout seuls* : c'est là, mot pour mot, ce que Virginia Woolf suggère à M. Llewelyn Davies, dans une lettre du 25 juillet 1930, relative à cette introduction.

3. La lettre qui suit : Virginia Woolf adopte aussi le stratagème de la lettre dans son second grand essai sur la question des femmes, *Trois guinées* (*Three Guineas*, Londres, Hogarth Press, 1938).

4. *Manchester* : ville industrielle du nord de l'Angleterre. Virginia Woolf transpose le congrès dans cette ville, sans doute car elle était mieux connue que Newcastle des lecteurs américains de *Yale Review*.

5. *Sussex* : voir « Une nuit dans le Sussex : réflexions en route », n. 2. – *Yorkshire* : voir « *Jane Eyre* et *Hurlevent* », n. 2 et « Le soleil et le poisson », n. 1.

6. *La loi sur le divorce* de 1923 (*The Matrimonial Causes Act*) accorde un droit au divorce identique aux femmes et aux hommes. – *Allocations maternelles* : le mouvement coopératif des femmes eut un rôle non négligeable dans l'adoption de la loi sur la protection sociale (National Insurance Act) de 1911, élaborée par le gouvernement libéral de H. H. Asquith, et qui introduisit les allocations de maternité. – *La loi introduisant les salaires planchers* : il s'agit de la loi dite *Trades Board Act* de 1918, qui renforça, entre autres, les modalités de négociation des salaires planchers par branche, introduite sous une forme moins contraignante par la première *Trades Board Act* de 1909. – *L'éducation des mineurs de plus de quatorze ans* : il s'agit implicitement de la loi introduite par le politicien libéral Herbert Fisher, qui présida le conseil national de l'éducation (*Board of education*) de 1916 à 1922. Cette loi de 1918 fit passer l'âge de la scolarité obligatoire à quatorze ans. – *Le suffrage universel* : le droit de vote fut accordé aux femmes de plus de trente ans en 1918. En 1928, il fut accordé à toutes les femmes à parité avec les hommes.

7. *Accrington, Halifax, Middlesbrough, Plymouth* : une série de villes d'Angleterre qui incarnent la diversité des délégations.

8. *Pas une n'avait le droit de vote* : le congrès se déroule en 1913 et donc cinq ans avant la première loi ouvrant le droit de vote aux femmes.

9. *Leurs noms eux-mêmes rappelaient les pierres des champs, banales, grises, insignifiantes* : ce lien vital entre le monde des mots et le monde des choses est également central dans « De l'ignorance du grec » (« On Not Knowing Greek », 1925) (voir p. 270).

10. Ce passage reprend un élément de l'article, non signé, que Leonard Woolf avait publié à propos de ce congrès dans *The Nation*, le 21 juin 1913.

11. *La nouvelle présidente et la présidente sortante* : respectivement Mrs. Wimhurst et Mrs. Essery.

12. *Hampstead* : un quartier situé au nord de Londres qui fut pendant longtemps associé à la pensée libérale et humaniste.

13. *Miss Wick* : Harriet A. Kidd, qui œuvra pour la coopérative entre 1906 et 1917, année de sa mort.

14. *Miss Janet Erskine* : en fait Lilian Harris, qui rejoint la coopérative à sa création, et fut tout d'abord en charge de sa gestion avant d'en devenir la secrétaire adjointe de 1901 à 1921.

15. Ce passage est caractéristique de l'usage discret, mais efficace, que Virginia Woolf fait du style indirect libre, qui lui permet de mettre en mots les rapports de force sociaux.

16. *Quelques pages sur sa vie* : M. Llewelyn Davies avait, dès 1920, encouragé les membres de la coopérative à raconter leurs souvenirs.

17. *Miss Wick est morte* : voir « Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières », n. 13.

18. *Lincolnshire* : comté du nord-est de l'Angleterre, à la fois industriel et agricole. Le sud du comté est baigné par les eaux du golfe du Wash et les plaines y sont marécageuses (voir « Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières », n. 22).

19. Cette citation et les suivantes sont toutes extraites de l'ouvrage dirigé par M. Llewelyn Davies, *Life as We Have Known It* (voir « Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières », n. 1).

20. *Treize et quinze shillings la semaine* : une livre contenait vingt shillings.

21. *Bethnal Green* : quartier de l'est de Londres, qui à la fin du XIX^e siècle était devenu une zone misérable.

22. *Le golfe du Wash* : estuaire situé au nord-est de l'Angleterre, le plus important du Royaume-Uni. En dépit de travaux de drainage très importants, entamés dès le XVII^e siècle, tout l'estuaire et sa région connurent des inondations jusqu'à la fin des années 1950.

23. *Les femmes avaient fondé des collèges* : la première institution universitaire ouverte aux femmes fut Girton College, rattaché à l'université de Cambridge et créé en 1869 par Emily Davies (1830-1921) et Barbara Bodichon (1827-1891). Le second fut Newnham College, toujours à Cambridge, créé en 1871. Ce n'est qu'en 1920, à Oxford, et en 1947 à Cambridge qu'elles eurent le droit d'être diplômées.

24. *Les professions libérales* : en fait c'est en 1919 que les femmes furent autorisées à entrer dans les professions juridiques ou dans la fonction publique, grâce à la loi qui levait les disqualifications professionnelles en vertu du sexe (*Sex Disqualification [removal] act*).

25. Alice Sophia Acland (1849-1935), fondatrice en 1883 avec Mary Lawrenson (1850-1943) de la coopérative des femmes.

26. L'interrogation est relayée dans l'ouvrage de M. Llewelyn Davies, *The Women's Co-operative Guild, 1883-1904*, Londres, Women's Co-operative Guild, 1904, p. 10.

27. *Une obscurité profonde* : c'est là un thème récurrent des essais de Virginia Woolf. Voir son essai « Des vies obscures » (« Lives of the Obscure »), inclus dans le tome I du *Commun des lecteurs*, consacré à trois figures mineures de la littérature. C'est aussi l'un des thèmes essentiels de *Une chambre à soi*.

Considérations sur la paix en temps de guerre

1. « *Considérations sur la paix en temps de guerre* » : « Thoughts on Peace in an Air Raid », essai signé, publié dans la revue new-yorkaise *New Republic*, le 21 octobre 1940. Il est ensuite republié dans le volume posthume *La Mort du phalène*.

2. *Ces deux dernières nuits* : alors qu'elle rédigeait cet essai, à la fin de l'été 1940, Virginia Woolf

séjournait dans sa maison du Sussex, près de Lewes, à Rodmell. Les raids de l'aviation allemande furent à ce moment-là particulièrement fréquents.

3. *Les femmes n'ont pas leur mot à dire en politique* : la citation est inventée.

4. « *Au combat de l'esprit, je ne veux renoncer* » : citation (v. 13) de l'hymne "Jerusalem" qui conclut la préface au poème que Blake consacre à *Milton* (1804-1810). [Je traduis.]

5. *Nancy Astor* (1879-1964), la première femme à siéger à la Chambre des communes. Elle fut élue en 1919 dans la même circonscription que son mari *Waldorf Astor*, à Plymouth. Elle conserva son siège, pour le parti conservateur, jusqu'en 1945. Elle défendit avec vigueur la cause des femmes et du pacifisme de l'entre-deux guerres.

6. Mots de *Franklin Lushington* dans son autobiographie, *Portrait of a Young Man*, Londres, Faber, 1940, p. 251, 259.

7. Citation d'*Othello* (III, III, v. 357).

8. *Bayreuth* : voir « Impressions de Bayreuth », p. 288.

9. *Virginia Woolf* s'inspire sans doute ici d'un épisode de la guerre qui s'est déroulé non loin de Rodmell. Le 28 août 1940, un biplan allemand fut pris en chasse par deux *Hurricanes* anglais et contraint d'atterrir à Lewes. Le pilote n'opposa aucune résistance quand on vint le faire prisonnier. Voir l'entrée du journal de *Virginia Woolf* du 28 août 1940.

10. Citation de l'ouvrage de *Thomas Browne* (1605-1682), *The Garden of Cyrus* (1658), chap. v.

DU MÊME AUTEUR

Dans la même collection

MRS. DALLOWAY. *Préface de Bernard Brugière. Traduction nouvelle de Marie-Claire Pasquier.*

VERS LE PHARE. *Préface et traduction nouvelle de Françoise Pellan.*

LES ANNÉES. *Préface de Christine Jordis. Traduction de Germaine Delamain, revue par Colette-Marie Huet.*

LES VAGUES. *Édition et traduction nouvelle de Michel Cusin, avec la collaboration d'Adolphe Haberer.*

LA CHAMBRE DE JACOB. *Édition et traduction d'Adolphe Haberer.*

OceanofPDF.com

© Éditions Gallimard, 2015,
*pour la traduction, la préface, le dossier
et la présente édition.*

D'après photo © Ullstein Bild / Roger-Viollet.

OceanofPDF.com

Essais choisis

Textes présentés, traduits et annotés
par Catherine Bernard
Professeur à l'Université Paris Diderot-Paris 7

Virginia Woolf

Outre la grande romancière qu'on connaît, Virginia Woolf fut aussi une formidable essayiste. Comptes rendus, essais esthétiques, pièces plus expérimentales ou plus personnelles : ces textes nous dévoilent le dialogue ininterrompu de Woolf avec la littérature – celle de ses contemporains comme celle des classiques. On découvrira aussi une femme engagée – pour la cause des femmes, pour le monde ouvrier, contre la guerre. L'essai est pour Woolf un lieu de confrontation avec la tradition littéraire, la culture mais aussi la société. Elle y affute ses arguments, peaufine son style, travaille sa voix. Inlassablement, Woolf réinvente les possibles de l'écriture.

« Il y a quelque chose dans le présent que nous n'échangerions jamais, quand bien même nous aurions le choix de vivre à n'importe quelle époque du passé. Et la littérature moderne, en dépit de toutes ses imperfections, exerce sur nous le même pouvoir et la même fascination. Elle est à l'image de ces amitiés que nous négligeons et malmenons tous les jours, mais dont nous ne pouvons, finalement, nous passer. »

OceanofPDF.com

Cette édition électronique du livre
Essais choisis
de Virginia Woolf a été réalisée le 18 janvier 2015
par Melissa Luciani
pour le compte des [Éditions Gallimard](#).
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en janvier 2015
(ISBN : 978-2-07-044378-9 – Numéro d'édition : 183868).

Code sodis : N69792 – ISBN : 978-2-07-258726-9
Numéro d'édition : 278736

OceanofPDF.com

Couverture

Titre

Préface

Note sur la traduction

I. LA LECTRICE

Montaigne

Defoe

Madame de Sévigné

Jane Austen

Jane Eyre et *Hurlevent*

Les romans DE Thomas Hardy

Joseph Conrad

L'ordre ancien

Les romans d'E. M. Forster

Le point de vue russe

II. FORMES DE LA MODERNITÉ

Des heures à lire

Décadence de l'essai

La fiction moderne

Ce qui frappe un contemporain

Mr. Bennett et Mrs. Brown

De l'ignorance du grec

L'art de la biographie

Impressions de Bayreuth

Le cinéma

III. EXPÉRIENCE ET ÉCRITURE

Promenade nocturne

En route pour l'Espagne

Le soleil et le poisson

Par les rues : aventure londonienne

Trois tableaux

Une nuit dans le Sussex : réflexions en route

De la maladie

IV. DIRE SON TEMPS

Orage sur Wembley

Des professions pour les femmes

Souvenirs d'une coopérative d'ouvrières

Considérations sur la paix en temps de guerre

DOSSIER

Chronologie

Notice

Bibliographie sélective

Notices biographiques des auteurs britanniques et américains

Notes

Du même auteur

Copyright

Présentation

Achevé de numériser

OceanofPDF.com