



L'expérience de la modernité

May Sinclair, Katherine Mansfield et surtout Virginia Woolf ont fait entendre la voix du modernisme. À travers leur écriture phénoménologique, elles suivent les variations les plus infimes de la conscience.

Par CATHERINE BERNARD

Le début du XX^e siècle fut, en Grande-Bretagne, le moment de toutes les audaces littéraires, de toutes les utopies formelles. Culminant en 1922 avec l'*annus mirabilis* qui vit la publication d'*Ulysse* de Joyce et de *La Terre vaine* de T.S. Eliot, le modernisme - ainsi l'histoire littéraire anglo-américaine a-t-elle défini ce moment de tous les possibles - jeta les bases d'un nouveau pacte entre la littérature et le monde, entre le dire et la conscience, entre les mots et les choses de l'âme et du corps. À cette entreprise, les romancières anglaises prirent une part capitale, bousculant les lois des genres et du genre (*gender*), se confrontant frontalement à une modernité en devenir, revendiquant souvent une spécificité de la sensibilité esthétique féminine, quitte à finalement postuler une écriture au-delà des genres, déliée des lois mêmes de l'identité sexuelle. Figure désormais tutélaire de la fiction moderniste, à l'instar de Joyce, Virginia Woolf domine de sa stature de romancière, d'essayiste, d'éditrice les années 1920 et 1930 ; mais autour de Woolf c'est toute une génération de romancières et nouvellistes qui se presse et force son destin littéraire pour prendre sa pleine part à cette aube nouvelle de la littérature.

Toutes, de [May Sinclair](#) (1863-1946) à [Dorothy Richardson](#) (1873-1957) ou [Katherine Mansfield](#) (1888-1923) ont en commun, avec Joyce, Faulkner ou Proust, de lover leur écriture au cœur de la conscience, de lester les mots de la chair même de l'expérience. On le sait, la fiction moderniste porta à son point d'incandescence la représentation phénoménologique de l'expérience, et la technique du [courant de conscience](#) (*stream of consciousness*), cherchant sans relâche une forme assez ouverte, souple, ductile pour épouser les plis et replis de l'expérience. Introduite en 1890 par le psychologue [William James](#) - le frère de l'auteur de *La Coupe d'or* - dans son essai *Principes de psychologie*, l'expression est reprise dès 1918 par May Sinclair pour rendre compte, dans un article de 1918, de ce qui allait devenir le grand œuvre de Dorothy Richardson, *Pèlerinage*¹. Dans ce roman de formation en treize volumes dont le premier tome parut en 1915 et dont Richardson ne vit jamais la publication complète - le dernier volume ne fut publié qu'en 1967 -, la fiction se tient en équilibre toujours précaire entre fiction et autobiographie et suit les inflexions les plus infimes, les vacillations et bruissements de la sensibilité d'une héroïne prise, comme en miroir, dans les reflets d'un moi changeant. Richardson n'est en rien la seule à porter la représentation de la vie intérieure, héritée des réalistes du XIX^e siècle, à ses limites. May Sinclair elle-même dans son roman de 1919, *Mary Olivier. A Life* (non disponible en français²), mais aussi Katherine Mansfield dans ses nouvelles et enfin Virginia Woolf contribuent à réinventer le vocabulaire psychologique de la fiction. Toujours il s'agira de traquer le moi, le sujet qui, pour être mouvant, fuyant, ombreux, n'en reste pas moins le point de fuite autour duquel s'étalonne le monde, un monde lui-même imprévisible et déconcertant.

¹ Voir le volume I, *Toits pointus*, éd. Mercure de France, 2001.

² Lirelles doit ajouter que l'auteur de l'article n'avait pas eu connaissance de cette traduction en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1506120b>

Là est sans doute l'éthique paradoxale de la forme romanesque telle que ces femmes l'inventent : tenir ensemble la multiplicité de l'expérience et la centralité du sujet, la violence brute de la sensation et la puissance infinie de la conscience réfléchissante. Longtemps, la critique, reconduisant des stéréotypes ancrés dans la culture littéraire elle-même, lut les textes de Richardson, Sinclair ou Woolf comme quintessentiellement féminins, surfaces diaprées sur lesquelles s'imprimaient des sensations exacerbées. C'était faire peu de cas de l'énergie inlassable que plusieurs mirent parallèlement dans leurs écrits critiques et dans leur entreprise de théorisation de la littérature. Sinclair, Woolf, mais aussi [Sylvia Townsend Warner](#) eurent toutes une activité soutenue de critiques et contribuèrent à la vaste entreprise de théorisation de l'art que fut aussi le modernisme.

La conscience - conscience individuelle, conscience critique - n'est pas un simple creuset de sensations. Elle n'est pas une simple surface réfléchissante. Toujours elle organise le monde, permet finalement de le penser, de lui donner forme ; et si toutes font le choix d'une écriture phénoménologique contre la froide raison qui glace les sens, c'est pour mieux donner à voir la conscience à l'œuvre, dans toute son énergie paradoxale qui tout à la fois fait chavirer le sens, pour mieux le faire advenir tel que dans toute son infinie complexité notre être au monde nous le livre. Pour Sinclair, Mansfield ou Woolf, l'écriture se doit de faire l'expérience de ses propres limites, de se tenir à la pointe de ses propres certitudes, voire aux confins du doute. « La vie est-elle comme ça ? » (« *Is life live this ?* ») se demande Woolf dans son célèbre essai de 1919 : *Modern fiction (Le Roman moderne)*³, dans lequel elle récuse les lois de la fiction réaliste telle que la pratiquent encore les respectables edwardiens que sont [John Galsworthy](#) ou [Arnold Bennett](#). Définie parfois comme impressionniste, leur écriture se tient au plus près de la richesse paradoxalement minuscule de l'expérience : un reflet de lumière sur un parquet, une scène de rue fugacement entrevue au détour d'une venelle londonienne, un souvenir longtemps oublié qui vient plisser le mince tissu du présent, autant de moments, de sensations qui tout à la fois viennent distendre le temps et cristalliser la présence de l'individu au monde.



May Sinclair, qui participa à l'émergence de la technique du « courant de conscience ».

³ In *L'Art du roman*, Virginia Woolf, éd. du Seuil, 1962.

Non pour autant que leurs textes ne soient que de minutieuses marqueteries, de précieux travaux de dames. Si elles se méfient des grandes formes telles que peuvent les façonner Joyce, Dos Passos ou Faulkner, elles n'hésitent pas pour autant à embrasser la complexité du présent et à plonger dans les contradictions de l'histoire. La guerre et la certitude du chaos sont toujours présentes à l'horizon de leurs textes traversés par la violence de l'idéologie et qui, dans leur forme même, tentent de faire pièce à l'autoritarisme de la loi : loi masculine de la culture, loi de la bonne forme. Laisser entendre le murmure des petits récits de nos consciences irisées, imposer de brusques et déconcertants changements d'échelle, comme dans la nouvelle de 1919 de Woolf « Kew Gardens⁴ » dans laquelle nous suivons la périlleuse progression d'un escargot sur un parterre de fleurs, laisser l'écriture ouverte à l'imprévu et au chaos, telles seraient les lois irrévérencieuses d'une écriture qui se refuse à normer le monde.

Pour Sinclair, Mansfield ou Woolf, l'écriture se doit défaire l'expérience de ses propres limites, de se tenir à la pointe de ses propres certitudes, voire aux confins du doute.

Faire sa place à l'incohérence, voire à l'échec, à la contradiction, voire à l'aporie, comme pour mieux faire advenir l'inouï, tel est certainement l'impératif de l'œuvre de Woolf qui ne cesse de toujours se porter au-devant de l'expérience et à ce point où la sensation se heurte à tous les déterminismes sociaux, sexuels, politiques. Car Virginia Woolf, comme May Sinclair, ou la [Jean Rhys](#) de *Quatuor* (1928) ou *Bonjour minuit* (1939) ne sait que trop que la conscience est toujours en lutte avec une réalité idéologique qui nous assigne à résidence et juggle l'énergie de la sensation. Ses romans, comme ses deux grands essais *Une chambre à soi* (1929) et *Trois guinées* (1938), s'insurgent encore et toujours contre les déterminismes qui pèsent sur notre identité. Avec Freud, que sa maison d'édition la Hogarth Press, fondée avec [Léonard Woolf](#) en 1915, publie en anglais dès 1921, elle sait que le sujet est multiple ; avec les suffragettes, dont elle est la compagne de route un peu distante, elle sait qu'il faut éradiquer le mythe du féminin hérité des victoriens ; avec ses complices du [Bloomsbury Group](#) (les critiques d'art [Roger Fry](#) et [Clive Bell](#), l'économiste [John Maynard Keynes](#), les peintres [Vanessa Bell](#) et [Duncan Grant](#), le biographe [Lytton Strachey](#)), elle sait que la liberté de la conscience ne peut aller sans une libération des esprits. Sans doute cette liberté allait-elle aussi de pair avec l'utopie d'une identité au-delà des genres, telle qu'elle l'esquisse dans *Une chambre à soi*, lorsqu'elle invoque la conscience androgyne de l'écrivain, qui pour mieux se glisser au creux du monde, se doit d'atteindre à une androgynie seule garante de sa parfaite disponibilité au réel. Ainsi la liberté utopique du sujet pouvait-elle être enfin à l'unisson de la liberté de la forme, instable, insaisissable, infiniment fluide.

À LIRE

- [Mrs Dalloway de Virginia Woolf](#), CATHERINE BERNARD, éd. Gallimard, Foliothèque, 2006.
- [V.W. : le mélange des genres](#), GENEVIÈVE BRISAC et AGNÈS DESARTHE, éd. de l'Olivier, 2004.
- *Virginia Woolf ou l'aventure intérieure*, HERMIONE LEE, éd. Autrement, 2000.
- *La Force du féminin. Sur trois essais de Virginia Woolf*, FRÉDÉRIC REGARD, La Fabrique éditions, 2002.
- [L'Écriture féminine en Angleterre](#), FRÉDÉRIQUE REGARD, éd. Puf, 2002.
- [Journal intégral 1875-1941](#), VIRGINIA WOOLF, traduit de l'anglais par Colette Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, Éd. Stock, 2008. Signalons la réédition aux éd. Bourgois des [Vagues](#) de VIRGINIA WOOLF, traduit par Cécile Wajsbrot.

[CATHERINE BERNARD](#)

professeure de littérature britannique et d'études visuelles

⁴ *Kew Gardens et autres nouvelles*, Virginia Woolf, éd. Le livre de poche bilingue, 1993.