

## B. L'invention du postféminisme

## 1. Virginia Woolf : théorie de l'impropre

Woolf elle-même ne cesse de le souligner, ses grands essais théoriques s'inscrivent dans un contexte social, politique et économique entièrement différent de celui de Locke, Wollstonecraft et Mill. C'est dire, d'une part, que Locke, Wollstonecraft et Mill habitent ses textes comme des fantômes invisibles ; c'est dire, d'autre part, que les questions posées par ces ancêtres peuvent désormais être placées dans une perspective différente et sur un autre plan. Depuis le *Married Women's Property Act* de 1870, les femmes mariées ont le droit de percevoir un salaire propre. En 1882, ce droit est étendu à la jouissance des biens acquis, avant ou après le mariage. Depuis 1873, certaines conférences d'Oxford sont ouvertes aux femmes, et Somerville College et Lady Margaret Hall sont fondés en 1879. La Première Guerre mondiale accélère le processus des réformes politiques : dès 1918, le *Representation of the People Act* confère aux femmes anglaises âgées de plus de trente ans le droit de vote. En 1928, la maturité civique féminine est abaissée à vingt et un ans, le même âge que pour les hommes. Même si ces mesures ne sauraient faire oublier le poids des conventions muettes, il apparaît que ce qui, de Mary Wollstonecraft à John Stuart Mill, avait constitué l'essentiel des revendications féministes est désormais acquis<sup>1</sup>.

C'est pourquoi Woolf, tout en continuant d'apporter son soutien à des luttes ponctuelles, se démarque explicitement des féministes de la première vague. Sa position a pu paraître ambiguë, mais les choses sont finalement très claires : consciente de la nécessité d'affirmer une spécificité de l'expression et de la représentation féminines, Woolf ne prend ses distances avec le féminisme classique qu'afin de souligner l'urgence d'un repositionnement du féminin. Selon quelles modalités ? Au fond, il importe à Woolf de ne plus se positionner dans l'espace abstrait de la culture masculine (c'est-à-dire du patriarcalisme qui confine la féminité dans son rôle de reproduction de l'espèce). C'était le cas de Wollstonecraft, qui, on s'en souvient, ne désirait rien tant qu'appartenir à la sphère

dominante. C'était également le cas du couple Taylor-Mill, à qui il importait dans son combat pour le *suffrage* de gagner une voix, universelle et abstraite, et de la faire entendre dans le concert politique masculin.

Woolf se méfie de ces avancées, qu'elle conçoit comme des facilités symboliques, et choisit une troisième voie, qui s'inaugure par ce que l'on pourrait nommer un questionnement « matérialiste ». Le mot est bien évidemment emprunté à Raymond Williams, même si celui-ci ne devait commencer sa carrière que quelques années après la mort de Woolf. Le « matérialisme » dont il est question ici pose pour principe que le langage est le vecteur de conflits sociaux, politiques et, plus généralement, idéologiques<sup>1</sup>. Le « matérialisme culturel » de Woolf peut se résumer à deux questions principales : 1 / Comment, matériellement, permettre à une femme de trouver « a voice of her own » ? C'est plus particulièrement le sujet de *A Room of One's Own* (1929). 2 / Comment, matériellement, faire en sorte que cette voix féminine empêche la guerre<sup>2</sup> ? C'est plus particulièrement le sujet de *Three Guineas* (1938). Ce « matérialisme »<sup>3</sup> woolfien est un matérialisme révolutionnaire : ce n'est pas seulement que la conscience féminine s'y voit déterminée sans la métaphysique de la féminité qui gouvernait encore la pensée de Wollstonecraft et, dans une certaine mesure, celle de Mill ; c'est aussi que cette conscience se produit elle-même, dans, et à travers, une certaine pratique du féminin, qui – c'est la condition cruciale – ne précède jamais la question de la représentation. La question sous-jacente à ces deux grands essais théoriques est donc non pas celle d'un être, mais celle d'un faire : comment produire une grammaire de soi, c'est-à-dire aussi, par implication, une autre grammaire du monde<sup>3</sup> ? Cette question se double inévitablement d'une affirmation qui établit l'inéluctabilité de la fiction, d'une réalité virtuelle – il arrive à Woolf de dire « fantastique » –, car le féminin woolfien n'a d'existence qu'au futur antérieur : non pas comme ce qui a été, mais comme ce qui aura été. Le féminin ainsi défini ne se situe pas dans

1. Raymond Williams, *Marxism and Culture*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 166.

2. On saisit une fois encore ce qui lie la question du féminin à celle de la démocratie : voir Rancière, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 57 sq.

3. Faire de Woolf la représentante d'une idéologie bourgeoise est donc un erreur : pour clarifier les liens entre le « marxisme » de Williams et le « matérialisme » de certains modernistes, voir John Higgins, *Raymond Williams : Literature, Marxism and Cultural Materialism*, Londres / New York, Routledge, 1999, p. 142 sq.

1. Voir Ruth Adam, *A Woman's Place 1910-1975*, Londres, Chatto and Windus, 1975.

la violence des oppositions ; il a lieu dans la création d'une réalité presque inhumaine, en tout cas à venir, à l'instar de Judith, cette sœur de Shakespeare dont Woolf établit l'irréalité historique dans le même mouvement qu'elle annonce sa prochaine résurrection.

a) *A Room of One's Own* : la taxi-économie. — *A Room of One's Own* (1929), contrairement à ce que pourrait laisser imaginer le titre, ne prône ni l'enfermement passif ni la réclusion volontaire. Woolf ne définit pas non plus une intériorité, un « espace intérieur », qui serait l'apanage d'une nature ou d'une essence féminine. Ce qu'il en est de la vérité de la femme (« the true nature of woman », I, 13)<sup>1</sup>, Woolf dit d'emblée qu'elle ne le sait pas, préférant laisser la question ouverte, l'énigme non résolue : « an unsolved problem » (p. 14). Woolf se veut concrète, surtout pas abstraite : ce qu'elle sait, c'est que « we begin to think where we live » (Williams). Car elle vient de dîner au réfectoire de l'un de ces nouveaux *colleges* réservés aux femmes, et elle a pris la mesure d'une différence de traitement. Les filles héritent manifestement de la portion congrue des sommes colossales consacrées à l'éducation. Woolf en déduit que la valeur de la femme se joue dans ces dépenses, qu'une fille ne vaut pas grand-chose. Cette « moindre place » de la femme dans les stratégies économiques de la collectivité n'indexe pas seulement une dépréciation à l'endroit d'un objet naturellement constitué. C'est toute la force du raisonnement woolfien : l'infériorité marchande de la fille produit aussi une certaine idée de la féminité, marquée par la frivolité, la maladie, la nervosité, etc. Le raisonnement n'est qu'en apparence celui d'une grande bourgeoise : « One cannot think well, love well, sleep well, if one has not dined well » (II, 27). En réalité, Woolf se veut encore une fois profondément « matérialiste » : elle déduit de ce mauvais dîner que seul un certain confort financier peut rompre le lien métonymique qui lie la partie congrue à l'énorme système patriarcal qui la tolère (II, 42, 48). Parler d'écriture sans poser comme condition préalable celle de ces « grossly material things » (III, 49) est donc un non-sens, à moins que ce ne soit encore la meilleure façon de cautionner, voire de renforcer, les intrigues masculines (III,

50). Échapper à ces mises en intrigue de la féminité, c'est déjà pouvoir disposer d'un confort minimum, que seul l'argent procure : un bon repas et une chambre à soi, « a room of one's own » (III, 59), voilà qui est la condition nécessaire à « l'écriture féminine ».

C'est pourquoi Woolf voit en Aphra Behn, qui est la première femme écrivain à obtenir son indépendance financière, la mère de cette écriture (IV, 70-72). De Jane Austen, des sœurs Brontë et de George Eliot, Woolf ne peut s'empêcher de penser que tout autre aurait été leur talent si elles avaient pu bénéficier de meilleures conditions matérielles. Forcées d'écrire dans le salon familial, elles ne surent jamais s'affranchir des intrigues sociales dont elles étaient les témoins privilégiés (IV, 73). Qu'on ne s'y trompe donc pas : la chambre à soi ne saurait être le bouddoir d'une féminité confirmée ; c'est pour Woolf un lieu où se retrouver, c'est-à-dire aussi un espace où s'identifier différemment, un espace utopique où se réinventer. La romancière de salon est excentrée, aliénée, hors d'elle-même, et ne peut, par conséquent, élaborer une grammaire du féminin. Il a sans doute manqué à ces pionnières (sauf peut-être à Jane Austen et à Emily Brontë) ce que Woolf nomme une *integrity* (IV, 78). Ce défaut d'intégrité ne concerne ni la sincérité ni la morale. C'est plutôt une question d'éthique, qui vise comme un manque d'être : les romancières se sont manquées, se sont manquées à elles-mêmes, ont manqué à leur plus profond engagement d'écrire le féminin. L'étymologie du mot (*integer*, formé sur *in-tego*, ou *in-tango*, ne pas être touché, atteint, envahi) permet de le comprendre : les premières romancières ont été frappées, contaminées par une puissance étrangère. C'est pourquoi elles ne parlent plus aux femmes du xx<sup>e</sup> siècle. On voit comment Woolf place la discussion à un tout autre niveau que celui du confort bourgeois. S'exprime ici un matérialisme très pragmatique, qui se concentre finalement sur la notion de forme, pour être très précis, sur la notion de *shape*.

Woolf nomme ainsi non pas l'architectonique interne du roman ou le système de relations structurelles qui lui confère sa cohérence, mais cette relation affective que la structure produit sur le lecteur : « The "shape" is not made by the relation of stone to stone, but by the relation of human being to human being. [...] Life conflicts with something that is not life » (IV, 77-78). L'intégrité d'une œuvre se nourrit de ce dialogue entre la réalité et le virtuel, entre l'émotion et la structure,

1. Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, éd. Jenifer Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. Le chiffre romain renverra au chapitre, le chiffre arabe à la page de cette édition.

dialogue qui constitue l'unicité de l'événement littéraire. Cette fonction phatique de l'écriture est ce qui donne *shape* à la lecture, laquelle est donc le seul moment de « vérité » de l'œuvre. Car si Woolf ne sait pas ce qu'il en est de la vérité de la femme (au fond, c'est bien une question d'homme), elle sait ce qu'il en est de « la vérité en littérature », ou plus exactement de « la vérité à l'œuvre » : « What one means by integrity, in the case of the novelist, is the conviction that he gives one that this is the truth » (p. 78). C'est dans le transfert entre le réel et le virtuel, dans ce phénomène de « conviction » ou de croyance dans le roman, donc dans sa portée sur la vie elle-même, que se situe l'éthique de l'écriture féminine. La vérité en littérature n'a donc absolument rien à voir avec le « réalisme », qui se fonde sur l'illusion d'une imitation fidèle de la vie. La vérité en littérature est de l'ordre du transport métaphorique : non pas la re-présentation, mais une présentation autre, différente et même différante, en ce sens que la révélation de la réalité s'y diffère<sup>1</sup>.

La vérité n'est pas inscrite à l'avance : elle se joue dans sa mise en œuvre, se conditionne à sa dimension transférentielle. C'est donc un moment subjectif, en ce sens qu'il engage une croyance dans le roman et dans sa portée sur la vie. C'est aussi un moment intersubjectif : le roman ouvre les yeux du lecteur, lui fait voir quelque chose d'inattendu, d'inouï : « Yes, one feels, I should never have thought that this could be so ; I have never known people behaving like that. But you have convinced me that this is so, so it happens » (p. 78). La réalité, supposée une et incontestable, est « something erratic, very undependable » (VI, 113). La vérité en littérature ne s'ordonne pas en un « réalisme », mais se produit comme métaphore, c'est-à-dire transport allégorique. Métaphore devient ici synonyme non pas de re-présentation d'un propre, mais d'une présentation autre, forcément impropre. Si Jane Austen et Emily Brontë passent l'épreuve du temps, c'est que leurs œuvres ont cette « intégrité » qui consiste à s'inventer soi-même dans la production d'une autre présentation des choses : « What genius, what integrity it must have required in face of all that criticism, in the midst of that purely patriarchal society, to hold fast to the thing as they saw it without shrinking » (IV, 80-81).

1. La question se pose en des termes très proches chez Proust : voir Paul de Man, *Allegories of Reading*, p. 60-63.

On remarque que si Woolf récuse, dans un premier temps, toute ontologie du féminin – je ne sais pas la vérité sur la femme –, elle n'hésite pas, dans un deuxième temps, à réintroduire dans son approche de l'œuvre d'art, du moins en apparence, une certaine métaphysique. Son discours s'articule en effet autour de la différence entre apparence et réalité, simulacre et vérité, dérive et origine, marge et centre, etc. Il y a pour Woolf une vérité de l'œuvre d'art, une vérité éthique de l'esthétique, quand le sujet, enfin rendu à lui-même, à son intégrité en propre, parvient à mettre en vue « la chose elle-même ». « Think of things themselves », dit-elle en conclusion (VI, 114). Et d'ajouter : viser la chose elle-même, c'est être soi-même, « to be oneself » (p. 114). Il ne faut donc pas s'étonner de voir cette métaphysique déboucher sur une essentialité de la féminité : Woolf dit bien que l'intégrité de Jane Austen et d'Emily Brontë est d'avoir su conserver à leurs phrases un rythme fluide et léger qui diffère du rythme lourd et lent de la phrase masculine (IV, 82). La forme – *shape* – de leurs romans témoigne ainsi d'une autre économie du discours, d'une économie qui serait le propre de la femme, de ses désirs, de ses investissements, de ses dépenses. L'écriture féminine serait ainsi l'affaire d'un bien-dire, ordonné à une économie libidinale spécifique à la femme.

En un sens, une telle affirmation constituerait une découverte colossale à une époque où la psychanalyse naissante ne peut ni ne veut concevoir d'autre libido que « masculine », c'est-à-dire « œdipienne ». En même temps, pourtant, ce serait bien l'indice d'une ontologisation renforcée de la féminité, tout juste modernisée par l'apport d'une dimension mi-biologique mi-psychologique. Or, les apparences sont trompeuses, et Woolf sait jouer sur les horizons d'attente de son lecteur ou de sa lectrice. Si le discours s'articule encore sur un horizon logocentrique qui laisse percer une féminité ontologique, il donne déjà à penser la différence comme produite par un jeu de signifiants. Car la différence, précise Woolf, n'est rien d'autre qu'un effet de style. La vérité du féminin ne précède donc pas l'écriture féminine, mais elle s'y forme, et, au fond, s'y donne à lire. La différence sexuelle s'opère dans le procès de l'écriture, dans l'opération d'un style, dans une forme – *shape* – qui engage tout autant l'auteur que le lecteur. Si bien que le discours woolfien n'est métaphysique qu'en apparence. L'essentialité n'est pas ici un postulat central, comme chez Wollstonecraft, mais une

sorte de fossile résiduel, exhumé par un mouvement de fond de la pensée qui, dans le processus même de l'énonciation, voit la différence se faire *différance* : la différence sexuelle ne se définit plus comme une articulation binaire et hiérarchisante précédant toute représentation ultérieure, mais comme une aventure de l'écriture, un déplacement signifiant, une inscription métaphorique.

C'est pourquoi Woolf ne peut cautionner le « féminisme », dont elle rappelle qu'il se nourrit de ce qu'elle nomme « a state of sex-consciousness » (VI, 107), c'est-à-dire de cette guerre des sexes qu'il prétend dénoncer. Le féminisme ne ferait que renforcer le binarisme sur lequel se fonde l'ordre patriarcal. Loin de combattre ce dernier, il le renforcerait à outrance : jamais, dit-elle pour preuve, la misogynie ne s'est affirmée avec une telle violence que depuis la campagne des *suffragettes* pour le droit de vote (VI, 103). Toute essentialité est génératrice de guerres, intérieures et extérieures, comme le prouvent le fascisme et Mussolini en particulier. Le Duce transforme en système politique ce qui se donne déjà à lire dans de nombreux romans, notamment ceux de Kipling et de Galsworthy, où il n'est question que d'un « je » s'érigeant en norme et condamnant l'autre à n'être que l'ombre de lui-même (p. 104). La liberté et la paix ne peuvent donc s'obtenir et se garantir qu'au prix d'un « postféminisme », dont le sixième chapitre de *A Room of One's Own* s'apprête à dessiner les contours éthiques et esthétiques.

Dans ce chapitre, Woolf décrit une scène imaginaire, c'est-à-dire une scène qui n'a pas de réalité passée, une scène qui n'aura de réalité que d'avoir eu lieu dans l'acte d'écriture. Au cœur de la ville moderne, postée à sa fenêtre, Woolf voit une femme et un homme, deux x, se rejoindre, puis monter ensemble dans un taxi qui s'évanouit dans la circulation et l'anonymat (VI, 100-101). De la place de l'homme et de la femme dans le véhicule, il n'est fait nulle mention. Pour Woolf, ce taxi x fonctionne comme la métaphore privilégiée de son « postféminisme ». Si la métaphore de la « chambre à soi » est ainsi remplacée par celle du taxi, c'est que la répartition spatiale impliquée par un tel dispositif architectural – on sait que le monument architectural (pagode, dôme, arcade) lui sert de métaphore pour le roman du XIX<sup>e</sup> siècle (IV, 77, 83) – ne peut manquer de perpétuer le binarisme, « this pitting of sex against sex » (p. 110), que Woolf s'emploie précisément à rendre inefficace.

Pour être tout à fait exact, cette pièce n'est pas oubliée, puisque Woolf s'y trouve, l'œil à la fenêtre, la main sur la plume. Cette pièce est plutôt devenue pré-texte : la narratrice, qui a su y faire le vide en tuant « the Angel in the House », s'efforce désormais de l'aménager, de l'occuper, de la meubler, de la peupler, de la partager<sup>1</sup>. La pièce de Woolf, disions-nous plus haut, n'est pas une chambre à coucher, un boudoir, un cabinet de toilettes, un « lieu » d'intimité de la féminité en propre. C'est bien au contraire un « espace » impropre, à inventer, à transformer, un espace ouvert et non fermé, qui accueille ce taxi anonyme, qui prend finalement la forme de ce taxi x, lequel n'aura existé nulle part ailleurs que dans l'écriture.

La pièce produit des taxis intérieurs, des chambres kinétiques qui glissent à grande vitesse et brouillent les repères, faisant coïncider dans cette translation les pôles théoriquement opposés de la différence sexuelle. Le taxi opère un transport, une « méta-phore », où la différence des lieux propres n'a plus lieu d'être, où la place de chacun n'est plus définie, où ne compte plus qu'un curieux ordre rythmique : « What was strange was the rhythmical order with which my imagination had invested it » (VI, 101). Ce rythme, comme chez Benveniste, est conçu comme une danse, une démarche, une diction, un travail, « tout ce qui suppose une activité continue décomposée [...] en temps alternés »<sup>2</sup>. Voilà bien l'intégrité de cette opération : elle signale « a force in things » (p. 101), une force des choses, c'est-à-dire une force s'imposant dans son inéluctabilité, mais aussi une force à l'œuvre dans les choses, « a force *in* things », une puissance, un rythme, une énergie inhérente aux choses elles-mêmes :

A single leaf detached itself from the plane tree at the end of the street, and in that pause and suspension fell. Somehow it was like a signal falling, a signal pointing to a force in things, which one had overlooked. It seemed to point to a river, which flowed past, invisibly, round the corner, down the street, and took people and eddied them along. [...] Now it was bringing from one side of the street to the other diagonally a girl in patent leather boots, and then a young man in a maroon overcoat ; it was also bringing a taxi-cab ; and it brought all three together at a point directly beneath my window ; where the taxi stopped ; and the girl and the young man stopped ; and they got into the taxi ; and then the cab glided off as if it were swept on by the current elsewhere (p. 101).

1. Voir « Professions for Women », p. 289 : « The room is your own, but it is still bare ; it has to be furnished ; it has to be decorated ; it has to be shared. »

2. Émile Benveniste, « La Notion de rythme dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistique générale*, p. 327-335.

L'énergie dont il s'agit ne consacre pas la puissance d'une économie par rapport à une autre, mais la rencontre explosive de deux économies, métonymiques et métaphoriques, qui se fondent en une seule puissance, celle d'un véhicule qui prend de la vitesse. S'ébauche ainsi une conception de la figure intensive, impropre, aporétique et allégorique : la métaphore du taxi se donne à lire non pas comme un éloignement de la maison originelle, mais comme une « opération différentielle », qui conjugue deux signifiants *a priori* incompatibles, mais s'articulant l'un sur l'autre, et à un rythme tel que l'esprit éprouve les plus grandes difficultés à se focaliser sur un objet en propre : « Clearly the mind is always altering its focus, and bringing the world into different perspectives » (p. 102)<sup>1</sup>. C'est une économie de l'écriture qui se dessine ici, une économie que l'on pourrait nommer une « taxi-économie », une économie sans retenue du propre (« nothing is required to be held back », p. 102), sans fixation, anonyme, sans nom, circulant entre les sexes : une économie qui ne serait ni hétérosexuelle ni homosexuelle, mais en quelque sorte « bisexuelle », à condition d'entendre dans cette « bisexualité » non pas un état originaire mais un effet pragmatique de l'acte d'énonciation. Woolf nomme cet effet « androgyny », terme dont elle propose une définition invitant au débordement et à l'illimité : « It is fatal to be a man or woman pure and simple ; one must be woman-manly or man-womanly » (VI, 108)<sup>2</sup>. Woolf fait ainsi de l'écriture l'espace imaginaire, l'hétérotopie d'un ailleurs de la métaphysique sexuelle. La « taxi-économie » conçoit l'écriture comme l'espace imaginaire d'une autre « disposition » : il ne s'agit plus de prendre position dans un champ symbolique précédant la venue du féminin, il s'agit d'imaginer, dans et par l'écriture, une « dys-position », c'est-à-dire une possibilité d'être : « [T]he androgynous mind is resonant and porous ; [...] it transmits emotion without impediment ; [...] It is naturally creative, incandescent, and undivided » (p. 103). Résonance, porosité, oscillation indécelable entre contiguïté métonymique et substitution métaphorique, bref transmission allégorique à grande vitesse, voilà qui ne saurait être

1. À ce sujet, lire la remarquable analyse de Joseph Hillis Miller (largement inspirée de Benveniste), « Mr Carmichael and Lily Briscoe : The Rhythm of Creativity in *To the Lighthouse* », *Tropes, Parables and Performatives*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 165-168.

2. Voir Carolyn G. Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny* (1964), Londres / New York, Norton, 1982, p. X : « Androgyny seeks to liberate the individual from the confines of the appropriate. »

l'apanage d'un sexe ou d'un autre. En effet, Woolf repère cette économie, en particulier, chez Shakespeare ou chez Coleridge (VI, 103-108).

b) *Three Guineas* : l'art du don à distance. — Il faut garder en mémoire les principes de cette « économie différentielle » pour saisir l'importance du deuxième grand texte théorique de Woolf, *Three Guineas*<sup>1</sup>. Tout le génie de ce texte consiste en effet à organiser une immense opération différante. Il faut d'abord différer une réponse à une lettre qui demande comment empêcher la guerre. La lettre, précisée immédiatement la narratrice, est condamnée à demeurer « unanswered ». Le mot revient comme un leitmotiv. La réponse qui s'écrit sous nos yeux n'est pas une réponse : c'est une réponse qui annonce au correspondant que la réponse devra encore attendre. Woolf semble ainsi répugner à se situer, à révéler son adresse. Elle écrit une lettre pour signifier cette absence à l'adresse indiquée, cette absence qui, paradoxalement, motive la venue à l'écriture. Pourquoi tant d'insistance sur la « différence » ? En raison d'un différend (d'une différence de vue qui met en jeu la différence sexuelle elle-même), d'un désaccord si profond que Woolf y voit « a precipice, a gulf » (p. 4). Les hommes et les femmes peuvent regarder les mêmes choses, dit-elle, ils les voient différemment : « Though we look at the same things, we see them differently » (p. 5). « The presentation of place depends on variable conventions », devait dire Raymon Williams<sup>2</sup>.

Soit tel bâtiment scolaire ou universitaire renommé, à Oxford ou Cambridge, à Eton ou Harrow : hommes et femmes, dit Woolf, ne le percevront pas sur le même mode, puisque la dénotation est immanquablement relayée par un ensemble de connotations que seule une certaine expérience autorise. Il y a un vécu différent, une mémoire, une histoire, une biographie, et donc nécessairement une vue différente de l'architecture. « To you [men] it is your old school, Eton or Harrow ; your old university Oxford or Cambridge ; the sources of memories

1. Virginia Woolf, *Three Guineas*, 1938, New York / Londres, Harcourt Brace, 1966. La pagination donnée dans le corps du texte sera celle de l'édition « Harvest Book ». Les chiffres romains renvoient aux chapitres, les chiffres arabes aux pages. Lorsque seule la page est donnée dans le corps du texte, c'est que le chapitre est le même que celui précédemment cité.

2. *Marxism and Culture*, p. 177.

and of traditions innumerable » (p. 5). La réalité n'existe donc pas à l'état brut ; elle dépend d'une poétique inconsciente, ou, pour reprendre l'expression de John Berger, d'une « way of seeing », d'une modalité du voir qui met en jeu un réseau d'associations signifiantes : de Eton à Oxford, de Oxford à l'*Old Boys' Club*, de l'*Old Boys' Club* au système global de reconnaissance et de solidarité qui sous-tend toute vie sociale ultérieure. Tel bâtiment de Eton fonctionne ainsi comme le déclencheur d'une chaîne associative qui, par relation continue ou contiguë, finit par indexer une histoire, une tradition, un système éducatif, une organisation politique et économique, etc. L'édifice est métonymique d'un ensemble immense de discours qui tissent une stratégie de pouvoir et d'exclusion, qui fondent et originent la masculinité (le mot « sources » n'est pas indifférent).

C'est donc cet accusé de réception qui interdit à Woolf de répondre présente à l'adresse indiquée par la requête qui la presse. On lui adresse des appels à la raison ; elle habite à l'œil. Forcément, donc, la lettre n'arrive jamais à destination. Comment, dès lors, signer une réponse, accoler son nom à une pétition ou rédiger un chèque de soutien (p. 12) ? Woolf choisit une tactique qui consiste à souligner la différence et à renforcer la différence : elle n'exclut pas de répondre présente, mais elle ne cesse d'envelopper la réponse, ne prenant la plume qu'afin d'articuler d'une manière toujours plus complexe cette absence à l'adresse indiquée. Elle inclut ainsi dans la réponse à la première lettre une réponse à une autre lettre, envoyée par une femme, mais elle aussi restée sans réponse, et condamnée cette fois encore à ne pas trouver son adresse. En réponse à une lettre sans réponse, une lettre sans réponse qui cite une lettre sans réponse à une lettre sans réponse (quel est donc l'original ?). Il s'agit cette fois d'une demande de soutien pour un *college* de filles à Cambridge.

Woolf revient aux photographies mentionnées dans la première lettre (« pictures of dead bodies and ruined houses », II, 33) pour justifier sa réserve : la signature et le chèque ne pourront s'expédier que lorsque le *college* aura été construit différemment (« you must rebuild the college differently », p. 33). Elle diffère sa réponse pour faire en sorte de différer la reconstruction du bâtiment : tant qu'une différence n'aura pas trouvé à s'inscrire, à laisser sa trace, dans le *college*, la seule tactique sera celle de la différence. Mais quelle différence mettre en œuvre ? Woolf

est précise à ce sujet, à défaut d'être tout à fait originale (ses propositions semblent directement inspirées des *Principia Ethica* de George Moore) : il faudrait notamment refondre les programmes et mettre au cœur de l'enseignement « the arts of human intercourse » (p. 34), un art de l'entretien qui serait axé sur l'art des combinaisons : « The aim of the new college [...] should be not to segregate and specialize, but to combine [...] ; discover what new combinations make new wholes in human life » (p. 34). Si cet art des combinaisons devait être ignoré, alors l'afflux des photographies de guerre ne se tarirait jamais, et les universités continueraient d'être perçues sur le même horizon métonymique.

Woolf cherche donc un exemple de chose vue qui n'engagerait pas de tels enjeux. Elle arrête son choix sur une photographie réaliste, prise sur le front de la guerre d'Espagne, montrant des édifices détruits et des corps morts (I, 10-11). Que Woolf choisisse de commenter un tel document complique bien évidemment les choses par rapport au premier exemple, emprunté à une réalité non encore médiatisée. Peut-on comparer un monument et une reproduction – la photographie – de monument ? Le choix de Woolf s'explique pourtant si l'on considère la spécificité du document photographique. La photo, surtout la photo de reportage, est une représentation douée d'une simplicité absolue. La médiation du support se veut quasi transparente, puisque, en théorie du moins, l'appareil se contente d'enregistrer et de restituer la scène visée, laquelle n'est donc pas esthétisée. La photographie témoigne alors de ce que Barthes nomme une « transivité immédiate »<sup>1</sup>. Dans le même esprit, Woolf dit que la photographie véhicule des faits adressés à l'œil, « statements of fact addressed to the eye », qu'elle distingue nettement des raisonnements adressés à la raison, « arguments addressed to the reason » (p. 10). On note que ce court-circuitage de la raison au profit de l'affect implique un recentrage du point focal du commentaire. Celui-ci ne met plus au premier plan la maison bombardée et brûlée, mais le cadavre.

C'est sans doute que la maison connote encore trop et favorise ces chaînes associatives qui perturbent les modalités de la vision (ce peut être une maison riche ou pauvre, urbaine ou rurale, à vocation commerciale

1. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Le Seuil, « Cahiers du Cinéma », 1980, p. 15 sq.

ou familiale, etc.). Le cadavre, lui, ne signifie rien : il n'a ni histoire ni biographie, ni habits ni forme (p. 10). D'ailleurs, Woolf prend soin de noter qu'on ne sait trop s'il s'agit d'un cadavre humain ou d'une carcasse animale (p. 11). On sait, en outre, d'une manière plus générale, que l'abjection horrifiante du cadavre tient à ce qu'il figure la mort, expérience ou état dont on ne peut savoir, par définition (si je savais, je ne serais pas là pour en parler), ce qu'il en est. Le cadavre, c'est donc le signifiant brut, le corps brut de la signification, le corps mort du signe, le *sóma* sans son *séma* : le cadavre est un signifiant sans signifié. Il devient ainsi une chose absolue, déliée de ses associations métonymiques. C'est le signifiant « homme » (« humain ») privé de ses appendices symboliques, si l'on veut : l'homme fait chose, l'homme littéralisé, déshabillé de ses signes de reconnaissance sociale (voir p. 19). Voilà précisément ce qui fascine Woolf : la photographie de cadavre force hommes et femmes à voir la même chose, sans que celle-ci puisse être déformée par le jeu de la sexuation. « This morning's collection contains the photograph of what might be a man's body, or a woman's » (p. 10, je souligne). L'histoire, la biographie de chacun, côté regardant et côté regardé, n'y peuvent rien changer : un cadavre, c'est un cadavre. « [N]ow at last we are looking at the same picture » (p. 11). Le travail de sexuation s'efface dans l'affect, dans la sensation : « we feel the same things » (p. 10), « the eye is connected with the brain ; the brain with the nervous system » (p. 11) ; « our sensations are the same ; and they are violent » (p. 11). Hommes et femmes se rejoignent dans la violence d'un accusé de réception commun, dicté par cette photographie qui leur arrive, pareille à une carte postale adressée à un destinataire collectif.

Woolf fait alors référence à une troisième lettre, elle aussi écrite en réponse à une troisième lettre restée sans réponse, et qui ne trouvera pas non plus de réponse. La tactique de la différence s'emballé donc : en réponse à une lettre sans réponse, une lettre sans réponse qui cite à son tour une lettre sans réponse, en réponse à une lettre sans réponse, etc. Les questions d'origine et de fin sont nulles et non avenues : même la première lettre, celle demandant à Woolf comment empêcher la guerre, n'existe finalement que pour autant que la réponse produit cette lettre, qui sans cela serait restée perdue, lettre morte. La lettre n'est finalement jamais une réponse à une convocation originelle. Elle se donne plutôt à lire comme la différence à l'œuvre. Or, cette différence à l'œuvre est

bien ce qui signale la différence sexuelle de Woolf, c'est-à-dire ce par quoi elle se signe, cette absence qui signe sa présence singulière. Le féminin woolfien se produit exclusivement dans cette écriture sans adresse. Et rien d'autre ne semble autoriser *Three Guineas*. La tactique woolfienne est ainsi d'une pertinence considérable : pour Woolf, il semble en effet que toute prise de position soit irrémédiablement piégée. Comme dans *A Room of One's Own*, prendre position revient toujours à renforcer l'ordre que l'on prétend combattre. Cette réserve a valu à *Three Guineas* un statut ambigu auprès des « féministes », froissées aujourd'hui encore d'être prises à partie dans ce texte étonnant (III, 101).

Pour Woolf, le féminin ne saurait se réduire ni à la féminité ni au féminisme, dès lors que le féminin cherche à produire un effet se traçant ailleurs que dans une opposition binaire. Le sujet féministe, dont elle ne conteste à aucun moment la nécessité historique, se construit selon elle dans cette guerre frontale qu'il prétend combattre. Une telle stratégie enrayer l'Histoire, pour laquelle Woolf conçoit cette métaphore d'un phonographe dont le diamant se retrouverait prisonnier d'un sillon et dont la musique tournerait pour ainsi dire en rond (II, 59). Le « postféminisme » de ce texte n'a donc d'autre ambition que de sortir le féminin de cette ornière où, selon Woolf, le féminisme l'engage. Comme *Antigone*, dont elle revendique l'héritage, Woolf veut définir une autre loi, une loi avant la Loi de la guerre, c'est-à-dire une loi qui libère le féminin de toute loyauté aveugle vis-à-vis d'un groupe ou d'un autre (II, 80-81). C'est la logique profonde de sa démarche : la guerre ne sera suspendue qu'à condition de réinventer la relation à l'autre, de réinventer un art de l'entretien et des combinaisons.

Dans la troisième et dernière partie de son essai, Woolf revient à la première lettre mentionnée, celle qui lui demandait comment arrêter la guerre. Une fois de plus, les mêmes photographies sont évoquées, car elles sont pour Woolf la mémoire d'une communauté humaine que ne divisent plus les stratégies de pouvoir (III, 95). Woolf souhaite désormais distinguer deux formes d'expression, l'art et le journalisme. Elle divise ce dernier en deux catégories : la presse d'information (« literature of fact ») et la presse d'opinion (« literature of opinion »), une distinction qui fait la différence entre quotidiens et hebdomadaires. Mais pour Woolf, cette « littérature » souffre toujours du même défaut : ni les

faits ni les opinions ne sont jamais « purs » (p. 95). La représentation est toujours pervertie, altérée, viciée, polluée – « adulterated » (p. 96) – par des stratégies de pouvoir qui contribuent encore à la perpétuation de la guerre. La culture, pour Woolf, est prostituée (p. 95), aliénée, vendue à des intérêts divers dont la connivence secrète le système patriarcal. Le « féminisme » lui-même, « a vicious and corrupt word » (p. 101), collabore donc à cette prostitution généralisée.

S'il en va tout autrement de l'art, c'est que sa « vérité » est de ne jamais être fondée, de ne pas prendre position, de ne pas prendre parti, de n'être pas vendu à un groupe d'intérêts. L'art de Woolf se revendique ainsi comme « art pauvre » (elle veut créer « a new college, a poor college », I, 34), mais cette pauvreté de l'art viendrait en quelque sorte racheter la culture : « If newspapers were written by people whose sole object in writing was to tell the truth about politics and the truth about art we should not believe in war, and we should believe in art » (p. 97). On saisit dès lors toute la portée du geste final de Woolf, qui annonce enfin qu'elle enverra bien une guinée à son correspondant. Elle insiste, en effet, pour que cette contribution soit gratuite, « a free gift » (p. 101), sans contrepartie, donnée sous X. L'argent est un signe, mais un signe sans valeur marchande : la guinée ne se monnaie pas, ne s'échange pas. La paix est hors de prix, elle exige une économie du don. C'est pourquoi aussi Woolf envoie sa guinée sans signer sa participation, « Let us then keep the form unsigned [...] » (p. 104). Car si la femme signait ici de son nom, l'économie du don s'interromprait : il y aurait investissement, capitalisation, calcul, récupération. La signature signifierait un engagement, une prise de position, une assignation à résidence. Le don reste un geste gratuit, c'est-à-dire en anglais, libre, « a free gift ». S'il devait exister un mouvement auquel Woolf accepterait de souscrire, ce serait alors une société imaginaire, « the Outsiders' Society » (p. 106), la société des éternels étrangers, des juifs errants, des nomades, de ceux en plus, en trop, ailleurs, présents mais jamais à leur adresse. « As a woman my country is the whole world » (p. 109).

Un lien érotique se dessine, qui abolit les frontières, abat les cloisons, s'installe dans la porosité, dans l'indivis que la photo de guerre rétablit violemment. C'en est fini des stratégies guerrières, des patriotismes, des racismes, des oppositions binaires. Et l'on comprend peu à peu que cet art de l'entretien et des nouvelles combinaisons n'est autre

que celui qui se dessine dans la création poétique, « [T]o increase private beauty [...] the scattered beauty which needs only to be combined to become visible to all » (p. 113-114). L'économie du poétique construit un modèle de rassemblement dans une logique non de l'exclusion mais de la combinaison. La « vérité » de la poésie, c'est « the capacity of the human spirit to overflow boundaries and make unity out of multiplicity » (p. 143). Rester étrangère aux divisions, c'est donc adopter une « disposition » poétique, s'ouvrir à des combinaisons étonnantes, rendre leur condition de possibilité, de visibilité, à des connexions nouvelles, que les chaînes métonymiques étouffaient ou masquaient. Woolf revient une dernière fois sur la photographie qui hante son texte depuis le début : si le cadavre nous rabat tous sur une humanité sauvage que n'aurait pas encore prostituée la Loi de la guerre, la poésie, quant à elle, brise le destin tragique de la thanatocratie pour inventer un art érotique. Tel est bien le rêve paradoxal produit par le reportage de guerre ; seule la voix des poètes fait taire les canons et remet l'Histoire en marche :

But the human figure even in a photograph suggests other and more complex emotions. It suggests that we cannot dissociate ourselves from that figure but are ourselves that figure. It suggests that we are not passive spectators doomed to unresisting obedience but by our thoughts and actions can ourselves change that figure. [...] Even here, even now your letter tempts us to shut our ears to these little facts, these trivial details, to listen not to the bark of the guns and the bray of the gramophones, but to the voices of the poets, answering each other, assuring us of a unity that rubs out divisions as if they were chalk marks only ; to discuss with you the capacity of the human spirit to overflow boundaries and make unity out of multiplicity. But that would be to dream – to dream the recurring dream that has haunted the human mind since the beginning of time ; the dream of peace, the dream of freedom (p. 142-143).

Woolf rassemble ainsi, dans *Three Guineas*, tous les fils des grands textes articulant la question de la représentation de la femme sur celle de l'éducation, de la culture, de la politique, et elle déplace la problématique vers le domaine de la production poétique : « The answer to your question must be that we can best help you to prevent war not by repeating your words and following your methods but by finding new words and creating new methods » (p. 145). Le féminin reste étranger aux assignations génératrices de guerre, et trouve dans cette différence le secret de nouvelles métaphores de la vie et du monde, de nouvelles figures de la relation à l'autre. Le « postféminisme » woolfien postule la puissance pragmatique de l'écriture elle-même, d'une écriture servant

non plus à des fins revendicatrices, mais productrices. C'est d'ailleurs un curieux mariage auquel on assiste ici, et qui ne cessera de hanter le « postféminisme » : la production métaphorique du féminin se soutient d'une éthique humaniste, c'est-à-dire de la présence d'un sujet cognitif qui diffère pourtant sa présence sociale afin de mieux souligner l'urgence d'une création poétique du féminin. La métaphore diffère peut-être la vérité de l'être-femme ; cette opération n'en implique pas moins un processus de subjectivation.

## 2. Angela Carter : théorie de l'échangisme