

La poétique de l'histoire dans le *Journal* de Virginia Woolf

Tout au long de sa vie, Virginia Woolf n'a cessé d'être fascinée par l'historiographie : elle a lu Michelet qu'elle admire, les grands romans historiques de Walter Scott, les tragédies grecques qu'elle considère comme l'expression la plus précise et épurée des passions que mettent en jeu les mouvements de l'histoire. Et si dans les premières années de son *Journal*, elle prend peu en compte les événements politiques et mondiaux (elle oubliera même de mentionner la signature de paix de la première guerre mondiale), à partir de 1936, son écriture révèle progressivement la nécessité et le devoir de témoigner de son époque. En ce sens, l'évolution de son journal suit la même ligne que celle de sa fiction : elle réfléchit de plus en plus sur les rouages de la société et sur l'actualité, d'autant plus qu'elle est exposée aux tumultes de l'actualité : la participation active de son époux Léonard au parti travailliste la met au courant de manière personnelle des avancées de la situation politique, leur maison à Monks House est placée dans une zone géographique risquée qui subira des bombardements aériens, et surtout la mort de son neveu Julian, engagé sur le front de la guerre civile espagnole fait naître en elle le sentiment de l'urgence d'écrire sur l'histoire.

D'ailleurs, Virginia Woolf donne une définition paradoxale de son ouvrage : il ne s'agirait pas d'un « journal intime », mais d'un compte-rendu factuel. C'est ce qu'elle semble dire le 19 février 1923 lorsqu'elle écrit : "How it would interest me if this diary were ever to become a real diary : something in which I could see changes, trace moods developing ; but then I should have to speak of the soul, & did I not banish the soul when I began ?" ¹(*D*, vol.2, p.234) Elle investit le genre de l'intimité par excellence, le journal, pour écrire sur et contre l'histoire. C'est donc sur le plan de l'écriture et de l'invention formelle qu'il s'agit de commenter et raconter l'actualité. Subversion des genres officiels et des idéologies dominantes, la poétique du journal est une véritable forme-sens dans laquelle subjectivation du discours de l'histoire rend compte d'une vision sceptique de cette période de transition et de crise des valeurs.

Le Journal : lieu de tension entre le moi, l'écriture et l'Histoire :

Dans le *Journal*, histoire personnelle, histoire politique et mondiale, et évolution de l'écriture se croisent. Le genre diariste a la triple fonction d'autobiographie, d'expérimentation poétique et de témoignage d'une époque. C'est dans l'interaction de ces trois composantes (le moi, l'œuvre, le réel) que l'écriture quotidienne révèle les modifications de la société, et les avancées de la modernité. Le *Journal* apparaît comme un lieu de

¹ « Comme cela m'intéresserait que ce journal puisse devenir un jour un vrai journal intime : m'offrir la possibilité de constater les changements, de suivre le développement des humeurs. Mais pour cela il faudrait que j'y parle de l'âme et n'en ai-je pas banni l'âme quand j'ai commencé ? Ce qui se passe, c'est que toujours, lorsque je m'apprête à écrire ce qui concerne l'âme, la vie s'interpose », Virginia Woolf, *Journal intégral : 1915-1941*, Ed. intégrale, Stock, 2008, p. 487

rencontre privilégié entre ce que Virginia Woolf appelle l' « âme » et la « vie », l'intérieur et l'extérieur, le moi et l'Histoire.

Cette interaction entre l'Histoire et le moi aboutit au traitement spécifique du temps. Il ne s'agit pas de narrativiser le moi dans et par les mouvements de l'Histoire, mais de saisir les multiples instants du quotidien. Les nouvelles de l'actualité servent à structurer une temporalité subjective plus aléatoire et fuyante. Ainsi Virginia Woolf recopie les titres de journaux pour assurer la continuité du texte et du moi. Ce discours autre et irrévocable qui celui de l'histoire vient se mêler au tissu répétitif et rituel de l'écriture diariste, et à la ligne courbe du moi, la date seule assurant la cohésion de cette écriture déliée. Le 17 septembre 1938, l'emploi du seul présent permet de creuser différents plans de réalité : on passe sans transition des nouvelles des journaux de l'avancée de la guerre, au futur proche de la venue d'Hitler en Angleterre à la description plus personnelle du rêve de Julian qui ne serait pas partie à la guerre, et de Roger qui ne serait pas mort. Ainsi, le présent de l'écriture fait coexister et oppose temps de l'actualité, temps du souvenir, temps du rêve qui est un hors-temps, celui du possible et de la réversibilité. C'est dans l'écart douloureux entre le présent inhumain et le hors-temps du rêve que se dit l'horreur de la guerre.

Temps subjectif, temps rythmé des jours et temps de l'histoire s'entremêlent et se chevauchent de sorte que le palimpseste du moi vienne expliciter les grands mouvements de l'histoire. L'identité individuelle est constitutive de l'histoire : saisir les mouvements de l'histoire sert à comprendre la constitution des différentes strates de son moi. Inversement, la mise en scène de différents mois contradictoires juxtaposés dans le temps devient symptomatique d'une actualité chaotique et insensée. Le moi de Woolf se donne à lire et à déchiffrer comme le microcosme de la crise des valeurs et des certitudes. Témoignage de l'histoire présente, le journal est donc aussi le lieu du souvenir. Woolf ne cesse de se souvenir, et on peut lire dans la chaîne de la remémoration la difficile tentative de comprendre la saisie de son moi, comme de l'histoire. Le 3 septembre 1928, elle décrit une scène matricielle avec son père : « The Battle of Dunbar, the Battle of Worcester, & the death of Cromwell – how often it seems to me I said that to my father ('my' father, not 'father' any more) at St Ives ; standing bolt upright in the dining room at Talland House »², (*D*, vol. 3, p.194) Il n'est pas anodin que le souvenir de son père soit justement associé au souvenir des leçons d'histoire, mais d'une histoire masculine, celle de la guerre. Or ce souvenir personnel du passé de l'Angleterre est relayé par une scène domestique actuelle qui met en scène l'autorité de la mère de Léonard. Le texte s'achève sur une réflexion plus générale sur le fonctionnement de la société anglaise, sur « cette tyrannie qu'exerce la mère – ou le père – sur la fille » (*J*, p.729). Le texte donne à lire le mouvement d'intimation de l'Histoire : l'histoire de l'Angleterre est reconstituée à travers l'expérience personnelle. Ce que permet le journal, c'est bien une histoire expérimentale. Car cette scène primitive qui associe l'histoire à la figure paternelle et au bellicisme, exhibe également l'histoire d'un moi écrasé par le poids de

² « La bataille de Dunbar, la bataille de Worcester et la mort de Cromwell... il me semble que j'ai récité cela d'innombrables fois à mon père (« Mon père », et non plus « Père » tout court) à St Ives, debout, raide comme un piquet, dans la salle à manger de Talland House », *ibid.*, p. 728

l'héritage paternel, véritable symbole de l'autorité masculine qui gouverne l'Angleterre et qui mène aux pires barbaries et au nazisme, selon l'analyse que propose Virginia dans *Trois Guinées*.

Pour lutter contre cette Histoire, Virginia Woolf investit les emblèmes de la modernité historique, se les approprie dans son journal et les transforme en objets de fiction. Il suffit de lire par exemple les développements sur l'automobile pour se rendre compte que le journal révèle la dialectique non seulement entre l'auteur et l'histoire, mais surtout entre écriture moderne et modernité historique. En effet, la voiture est un motif récurrent des œuvres de Woolf comme lieu d'intersection entre le monde du dedans, du dehors et poétique : la Rolls Royce est un symbole de la richesse et de la puissance de la classe dominante ; le véhicule est une métaphore du fonctionnement de l'esprit, comme le fauteuil magique proustien et un déclencheur poétique. On pourrait faire la même analyse des différentes fonctions (historique, personnelle et poétique) d'autres objets de la modernité comme le téléphone, le gramophone, et la radio, motifs qui mettent en jeu la voix dont on sait le caractère obsessionnel chez Woolf. Ces objets permettent une perception presque synesthésique du réel qui rapproche l'expérience auditive, visuelle, intellectuelle et qui, par l'écriture, transforme la voix de l'autre, et de l'histoire (comme les annonces des nouvelles à la radio, ou les discours des hommes politique) en vibration intérieure. Cette expérience auditive de la modernité est importante dans la formation du moi : le moi se forme contre le bruit étranger, par exemple le moi « patriote » contre la barbarie des vociférations hitlériennes. Ces emblèmes de la circulation – circulation des sons et des plans de réalité- appartiennent tant à la modernité historique qu'à la cosmogonie personnelle et poétique de Woolf. On se souviendra alors que le journal est l'antichambre de la création poétique : elle y expérimente la richesse sémiotique de l'aéroplane de *Mrs Dalloway*, du gramophone de *Between the Acts* ou de la voiture de *The Years*.

Ce n'est donc pas un hasard si Woolf consacre un véritable témoignage aux journées de grève, qui est la figure du blocage, par opposition à son fantasme de la circulation. Elle envisage de tenir ce qu'elle appelle « un journal de grève » dans lequel elle révèle un véritable style d'historien tel qu'elle le définissait le 5 janvier 1918³, c'est-à-dire concis et précis. Elle écrit le 5 mai 1926: « An exact diary about the Strike would be interesting. For instance, it is now at _ to 2: there is a brown fog; nobody is building; it is drizzling. The first thing in the morning we stand at the window & watch the traffic in Southampton Row. This is incessant. Everyone is bicycling; motor cars are huddled up with extra people. There are no buses. No placards. no newspapers. The men are at work in the road; water, gas & electricity are allowed; but at 11 the light was turned off »⁴, (*D*, vol.3, p. 77). Le compte-rendu objectif et

³ «This is an attempt at the concise, historic style», *Diary of Virginia Woolf*, Hogarth Press, 1980, vol.1, p.100

⁴ « Il serait intéressant de tenir un journal précis de la guerre. Par exemple, il est maintenant deux heures moins le quart. Il fait un brouillard brunâtre ; aucun maçon ne travaille ; il bruine. La première chose que nous faisons le matin, c'est de nous mettre à la fenêtre pour observer la circulation dans Southampton Road. Elle est continuelle. Tout le monde est à bicyclettes. Des passagers supplémentaires s'entassent dans les automobiles. Il n'y a pas d'omnibus. Pas de

scientifique des événements s'oppose à la saisie émotionnelle du vécu. Les phrases averbales, le recours aux présentatifs, et la précision horaire relèvent du style lapidaire et haché de l'esthétique journalistique. Au contraire, les effets de répétition sonore du son -ing (« interesting », « builiding », drizzling », 'thing', « morning »), le recours au rythme ternaire («no buses. No placards. no newspapers », « water, gas & electricity »), et surtout la généralisation de la négation tant au plan syntaxique que lexical (le terme « nobody » signifie dans sa chair même les effets de la grève qui est négation du mouvement) relèvent d'une modulation affective de la phrase. Ici, l'analyse politique et sociale attendue de ce mouvement de grève est délaissée à tel point que la description sèche et inhabituelle des premières lignes pourrait être analysée comme une parodie de l'écriture froide et scientifique de l'histoire. Ces pages sont construites sur un système de tension et de paradoxes : l'écriture de notation vise à mimer les effets de la grève, notamment l'arrêt, là où sont narrativisés et mis en mouvement les sentiments intérieurs. D'ailleurs le texte s'achève sur un fantasme inconscient, celui de Vita, avec laquelle Virginia entretient une relation à cette époque : « It is now chilly lightish evening ; very quiet ; the only sound a distant barrel organ playing »⁵, (*D*, vol. 3, p. 79). Dès lors, le blocage de la grève est dépassé par la mise en marche de la rêverie érotique et auditive de l'orgue de Barbarie, associée à Vita, et par la sensualité de l'écriture qui oppose à la négation de la grève la circulation des images et des sensations (ouïe, toucher). Le déclenchement de l'écriture permet de dépasser une situation sociale et politique figée. Par ailleurs, le traitement même de l'histoire est filtré par l'imaginaire woolfien. Lors de ces journées de grève, Woolf met en jeu et en mot les images obsessionnelles sa cosmogonie personnelle et poétique : la voix, notamment masculine et autoritaire de la radio, la circulation, le temps suspendu, la promenade dans un Londres apocalyptique et désertique. On a d'ailleurs une véritable mise en abyme de l'écrivain : la position de Woolf spectatrice, placée derrière une fenêtre, relève de la posture de la femme écrivain, qui observe et recompose le spectacle de l'histoire à travers le filtre de son intériorité matérialisée par la vitre. Woolf métamorphose, transfigure et intériorise l'histoire. La cristallisation des événements historiques autour d'images récurrentes et cette figure de la femme-écrivain mènent à une lecture subjectivée et mythifiée de l'actualité.

Le journal : un nouveau genre historique ?

En s'emparant des codes du journal, que Virginia Woolf met en place une écriture subversive de l'Histoire. Ce discours se construit contre des manières officielles de dire et donc de faire l'Histoire. Il s'agit avant tout de déconstruire les genres canoniques (discours politiques, roman historique, essai) pour défaire l'histoire qui est en train de se mettre en route, notamment à partir de 1938 et de la montée des fascismes. Il n'y a d'ailleurs pas d'analyse proprement dite, l'écriture woolfienne opère avant tout un travail de sape.

Ainsi en est-il du traitement des discours des hommes politiques qu'il s'agisse de Chamberlain, d'Hitler ou du Prince Edward. Lors de la crise de la royauté, elle retranscrit le

placards ; pas de journaux. Les ouvriers sont au travail sur la chaussée. L'eau, le gaz, l'électricité sont distribués ; mais à onze heures la lumière a été coupée », *J.*, p.628

⁵ « Il fait maintenant un crépuscule glacial, lumineux, très calme ; seul un orgue de Barbarie se fait entendre au loin », 6 mai 1926, *ibid*, p.631

discours du prince Edward le 10 décembre 1936 : “Then we had the Broadcast. « Prince Edward speaking from Windsor Castle » - as the emotional butler announced. Upon which, with a slight stammer at first, in a steely strained voice, as if he were standing with his back against the wall, the King (but that is already vanishing & attaching itself to York) began: “At long last ... I can speak to you... The woman I love... I who have none of those blessings...” Well, one came in touch with human flesh, I suppose. Also with a set pigheaded steely mind... a very ordinary young man; but the thing had never been done on that scale. One man set up in the Augusta Tower at Windsor addressing the world on behalf of himself & Mrs Simpson. (...) And then Edward went on in his steely way to say the perfectly correct things, about the Constitution, the P. Minister, her majesty my mother. Finally he wound up God Save the King with a shout.”⁶ (*D*, vol. 5, p. 43-44) La crise des valeurs passe ici par une dégradation de l'autorité politique incarnée par la figure tutélaire du roi, satire qui se fixe sur la disqualification de son discours. Le jeu de citations tronquées par les points de suspension, et la faiblesse de l'élocution du prince visent à montrer l'inanité de cette déclaration. Par ailleurs, la démystification du roi devenu personnage de quelque mélodrame, le décalage burlesque entre l'hymne national et les préoccupations matrimoniales révèlent l'effondrement de ce Zweig appelait le « monde d'hier ». La critique est implicite, l'ironie vient du montage du texte et se diffuse. Le *Journal* est une œuvre dialogique et ironique dans lequel Woolf s'empare du discours autre, l'exhibe et le détourne soit qu'elle le vide de son substrat idéologique en le tronquant, soit qu'elle joue de l'écart héroï-comique entre la prétention du discours et la situation. Or ce dialogisme vise aussi à détruire toute idéologie. Ainsi passet-t-on des discours officiels entendus à la radio au gros titres froids des journaux, du point de vue de Freud sur la ruine de la civilisation aux opinions du petit peuple comme ce boutiquier de Long Acre qui prédit que « la guerre n'aura pas lieu »⁷ (*J*, p. 91). Woolf fait entendre la cacophonie de voix et points de vue discordants sans jamais conclure, ni imposer un point de vue surplombant : devant ce verbiage absurde, le lecteur est amené à suspendre son jugement.

La satire des hommes politiques passe aussi par des portraits caricaturaux dont la métaphore théâtrale est récurrente. La guerre devient une véritable scène de théâtre sur laquelle les anciens héros de l'épopée ou du drame laissent place à des personnages fantoches, des postures fausses. Kingsley Martin devient « un personnage costumé comme un

⁶ « Le prince Edouard vous parle depuis le château de Windsor », comme nous l'a annoncé le maître des lieux avec émotion. Sur quoi, avec un léger bégaiement au début, d'une voix tendue, inflexible, comme s'il parlait le dos au mur, le roi (mais cela n'est déjà plus de mise, le titre s'est attaché de lui-même à York) commença : « ... Enfin... Enfin... je puis vous parler... La femme que j'aime... Je ne possède aucun de ces dons... » Enfin on atteint là au vif de la nature humaine, je suppose et on a affaire aussi à un esprit d'acier, absolument déterminé, à ... un jeune homme très ordinaire ; mais la chose n'avait encore jamais pris cette dimension. Un homme seul, du haut de la Tour Augusta du château de Windsor, s'adressait au monde entier au sujet de Mrs Simpson et de lui-même. (...) Puis Edward poursuivit, disant exactement ce qui s'imposait au sujet de la Constitution, du Premier Ministre et de « sa majesté ma mère ». Pour finir il dit dans un cri *God Save the King !* », *ibid.*, p.1227-8.

⁷ “There'll be no war, the shopkeeper in Long Acre said when I bought cardboard for Eddie's book”, 16 septembre 1938, *D*, vol. 5 p.170

comédien »⁸, les assemblées du parti travailliste se transforment en véritable mise en scène de soi : Lansbury prend la « pose » et « joue inconsciemment le rôle du chrétien persécuté »⁹. De même lit-elle les nouvelles sur le vol d'Hitler vers Munich, comme « un acte de pièce de théâtre »¹⁰. Le commentaire des discours de Hitler devient une sorte de didascalie beckettienne de la gestuelle automatique et réifiée de quelque marionnette, absurde et bestiale: Woolf parle de « hurlement sauvage », d'« aboiement », et décrit une véritable mise en scène : « Hitler a plastronné et tempêté », « il vient se planter tout au bord pour brailler des insultes »¹¹. La réactivation du *theatrum mundi* contribue à la satire des hommes politiques et à la dénonciation d'une folie généralisée. Ce brouillage entre la fiction et le réel participe également de la déréalisation de la guerre. La dérive fictionnelle n'est pas un exercice de style, mais sert à exprimer une incompréhension généralisée : l'histoire devient une fiction théâtrale car elle est littéralement incroyable et insensée. Virginia Woolf ne cesse de le dire, et si la fiction l'emporte dans son journal, c'est parce que l'Histoire actualise la défaite du sens : “ none of it fits. Encloses no reality. Death & war & darkness representing nothing that human being from the Pork butcher to the Prime Minister cares one straw about. Not liberty, not life... merely a housesmaids dream. And we woke from that dream & have the Cenotaph to remind us of the fruits. Well I cant spread my mind wide eno' to take it in, intelligibly. If it were real, one cd. make something of it. But as it is merely grumbles, in an inarticulate way, behind reality. We may hear his mad voice vociferating tonight.”¹² (*D*, vol.5, p. 166)

Devant cet inconcevable, l'écriture du journal est le lieu de lutte contre le discours dominant et tyrannique, mais aussi comme lieu de construction d'un discours autre. Ce qui se donne à lire ce sont des bribes, des reliquats des différents grands genres qui servaient à

⁸ “So he burred on: with his own article, & his own figure, histrionically arrayed, in the centre”, 31 août 1938, *ibid.*, p.165

⁹ “It was very dramatic: Bevin's attack on Lansbury. Tears came to my eyes as L[ansbury] spoke. And yet he was posing I felt – acting, unconsciously, the battered Christian man. Then Bevin too acted I suppose. He sank his head in his vast shoulders till he looked like a tortoise”, 2 octobre 1935, *ibid.*, p. 346

¹⁰ “Then trying, how ineffectively, to express the sensation of sitting here & reading, like an act in a play, how Hitler flew to Munich & killed this that & the other man & woman in Germany yesterday”, 2 juillet 1934, *D*, vol. 4, p. 223

¹¹ “Hitler boasted & boomed but shot no solid bolt. Mere violent rant, & then broke off. We listened in to the end. A savage howl like a person excruciated; then howls from the audience ; then a more spaced & measured sentence. Then another bark. Cheering ruled by a stick. Frightening to think of the faces. & the voice was frightening. But as it went on we said (only picking a word or two) anti-climax. This seems to be the general verdict. He darent cross the line. Comes up to it & stands bawling insults”, 13 septembre 1938, *D*, vol. 5, p. 169

¹² « rien de tout cela ne cadre avec le reste, ne contient la moindre réalité... la mort, la guerre, les ténèbres ne représentant en rien, ce dont un être humain, fût-il charcutier ou Premier ministre, se soucie tant soit peu. Pas plus la liberté que la vie. Mais simplement un rêve de bonne à tout faire. Et nous nous sommes réveillés de ce rêve et nous avons le cénotaphe pour nous rappeler quels en furent les fruits. Enfin je n'arrive pas à déployer assez loin mon esprit pour en assimiler toute la signification. Si c'était du réel, je pourrais en faire quelque chose, mais ainsi cela se réduit à des grognements inarticulés derrière la réalité », 5 septembre 1938, *J.*, p.1338

valoriser le politique. Le discours argumentatif et oratoire, le grand roman laissent place à des fragments de voix, à des descriptions atomisées et surtout à une poésie du quotidien. A ces genres dominants, masculins elle oppose une écriture de l'intime dont elle prend les caractéristiques (l'écriture journalière, le moi) et qu'elle modifie au gré des événements.

Elle oppose aux relations causales et signifiantes du roman historique le déroulement discontinu et arbitraire du *Journal*. Ici, l'écriture du quotidien sert à décomposer le déroulement des événements en succession insensée de scènes sans liens entre elles. D'ailleurs dans sa matérialité même, le texte signifie l'incomplétude : le mode fragmentaire du journal troué de multiples blancs et ellipses est symptomatique des failles de l'histoire. Cela va de pair avec une description souvent parcellaire et atomisée du réel. Virginia Woolf substitue à la vision globale et distancée une vision discontinue qui vise à dire le non-sens de l'histoire. Par ailleurs, les tâtonnements et les répétitions, participent d'une esthétique de la répétition qui annonce les redites et l'incommunicabilité du théâtre de l'absurde : "No war yet anyhow"¹³, (*D*, vol. 5, p.169), « Not at war yet »¹⁴, (*D*, vol.5, p. 232), « This may be the last day of peace »¹⁵, (*D*, vol. 5, p.174), « This is I suppose the last hour of peace »¹⁶, (*D*, vol. 5, p.233), autant de piétinements qui disent dans une ultime plainte litannique la crise de la conception progressiste et hégélienne de l'histoire. Le chaos qui en résulte donne une image fragmentée et rend absurde la modernité historique.

De la même façon, les grandes fresques sont remplacées par les scènes du quotidien, comme celle de la British Library racontée le 28 septembre 1938 : il s'agit d'un dialogue entre Virginia Woolf et « un bonhomme qui enlevait doucement la poussière »¹⁷ et qui s'inquiète de voir Virginia sans son masque à gaz. Cette scène qui associe l'ardeur au travail du balayeur à l'expression de la bonté humaine a lieu dans une bibliothèque, c'est-à-dire le symbole même de la culture et de la pérennité de l'Histoire. Paradoxalement la grandeur et la mémoire de la littérature n'est plus le problème des grands hommes, mais des petites gens, et le mouvement de l'histoire a lieu non plus sur les champs de bataille, mais dans la trivialité du quotidien. On pense bien sûr aux toiles de Sickert où les femmes nues dans des chambres portent en elle toute la fragilité et l'usure de l'histoire : ces tableaux remplacent les toiles de bataille auxquelles nous avait habitué Delacroix ou Géricault. Comme Sickert, Virginia retire les oripeaux épiques et patriotiques pour ne laisser que les petits faits banals : elle nous donne à lire une histoire humanisée, vécue de l'intérieur. Et si l'appréhension de l'histoire s'en trouve modifiée, c'est aussi le petit fait banal qui en est poétisé, mystifié : dans le bref échange de la British Library, se donne à lire une allégorie des valeurs de l'humanité cristallisées autour de

¹³ « toujours est-il que ce n'est pas encore la guerre », 13 septembre 1938, *ibid.*, p. 1341

¹⁴ « Nous ne sommes toujours pas en guerre », 30 août 1939, *ibid.*, p.

¹⁵ « C'est peut-être aujourd'hui le dernier jour de paix », 28 septembre 1938, *ibid.*, p.1345

¹⁶ « Nous vivons très probablement, je présume, notre dernière heure de paix », 3 septembre 1939, *ibid.*, p.1401

¹⁷ "I went to the London library. Sat in the basement & looked up the Times on PIP [*Post Impressionism*] in 1910. Old sweeper gently dusting. Came & said, Theyre telling us to try our masks. Have you got yours I asked. No not yet. And shall we have war? I fear so, but I still hope not. I live out in Putney. Oh theyve laid in sand bags; the books will be moved; but if a bomb strikes the house... May I dust under your chair?" *D*, vol.5, p. 174

la bonté, de la culture, et du dialogue. C'est cette foule de petites gens que met en scène Virginia Woolf et dont la parole réconfortante, inquiète, et humble vient contredire l'horreur des vociférations hitlériennes et la fausseté des discours des hommes politiques.

C'est en dernier lieu la rhétorique même de l'analyste-essayiste qu'abandonne Woolf. A la ligne droite et logique, Woolf préfère « l'allure poétique à sauts et à gambades » empruntée à Montaigne qui nous fait passer sans transition d'un sujet à l'autre, et qu'elle qualifie de « gribouillis » ou de « griffonnage » (« scribble »). Cette écriture de la rature, du « gribouillis » permet la mise en place d'un discours oblique, libéré de la rhétorique et qui laisse la place à la fantaisie. Dans ce mouvement de déconstruction et de construction d'une parole vive, affective et nouvelle, le journal a une visée pragmatique et vitale : « This book will serve to accumulate notes, the fruit of such quickenings. And for the 100th time I repeat – any ideas more real than any amount of war misery. And what one's made for. And the only contribution one can make. This little pitter patter of ideas is my whiff of shot in the cause of freedom – so I tell myself, thus bolstering up a figment – a phantom: recovering that sense of something pressing from outside which consolidates the mist, the non-existent. »¹⁸ (*D*, vol. 5, p.235) Elle substitue à la vérité dogmatique et phallogocentrique, au fondement des tyrannies, des vérités éclatées. L'écriture diariste actualise la naissance d'une écriture-femme de l'histoire, d'une manière féminine de dire l'histoire. Ce n'est pas d'ailleurs pas anodin si Woolf s'empare du genre féminin par excellence, le journal intime, pour créer son discours sur l'histoire. C'est une écriture du dedans, marginale qui est valorisée contre la logique rationnelle des discours masculins. Avec le *Journal*, elle donne la voix aux marginaux, et devient un *auctor* au sens latin du terme, c'est-à-dire une voix à l'origine d'un discours d'autorité : le discours non conventionnel de la femme, du journal se transforme en discours d'autorité au sein même de la marginalité. Elle met en place d'un espace de l'entre-deux, entre le « je » et le « nous », le mythe personnel et l'archétype, la marginalité et la communauté qui refuse de se plier à la cartographie sanctifiée par l'histoire patriarcale.

C'est sur une dernière image, celle du train-hôpital, comme métaphore du processus poético-historique du journal qu'il s'agira de conclure. Le 30 mai 1940, Woolf décrit une vision qu'elle a eue lors d'une promenade : « Walking today (Nessa's birthday) by Kingfisher pool saw my first hospital train – laden, not funereal, but weighty, as if not to shake bones. Something what is the word I want: grieving & tender & heavy laden & private – bringing our wounded back carefully through the green fields at which I suppose some looked. Not that I could see them. And the faculty for seeing in imagination always leaves me so suffused with something partly visual partly emotional, I can't though its very pervasive, catch it when I come home – the slowness, cadaverousness, grief of the long heavy train, taking its burden through the fields. Very quietly it slid into the cutting at Lewes. Instantly wild duck flights of aeroplanes came over head; manoeuvred; took up positions & passed over

¹⁸ « Ce cahier va me servir à accumuler des notes - les fruits de ce genre de remise en route. Et pour la énième fois je le redis : toute idée, quelle qu'elle soit, contient plus de réalité que tous les maux engendrés par la guerre. Ce pour quoi nous avons été créés ; et notre seule contribution possible... Ce petit crépitement d'idées est une salve que je tire au nom de la liberté – voilà, du moins, ce que je me dis. », 6 septembre 1939, *J.*, p.1404.

Caburn”¹⁹, p.289 Dans ce texte, le lecteur assiste à la fabrique de l’écriture de l’histoire. Les motifs du train et des avions qui cristallisent la modernité historique sont intériorisés et poétisés par Virginia Woolf. La vision réelle qui s’ancre dans un chronotope spécifique, celui de la promenade, déclenche le processus affectif et fictionnel dans un même élan, la prose woolfienne épousant l’émotion intime. La promenade, les mouvements du train, s’associent aux soubresauts de la pensée et à la ligne d’écriture qui se cherche. Les avions se transforment en canards sauvages, et le mouvement de l’histoire en mouvement intérieur. D’ailleurs, se nouent dans un même flux, un même « stream of consciousness » la vision réelle, la mise en marche de la pensée, les tâtonnements de l’écriture et l’envol poétique que matérialise l’image de l’oiseau-avion. Dans le creux du texte, se donne à lire, le fantasme de l’absence et donc de la mort à travers la disparition du train. Mais l’écriture de Woolf délaisse peu à peu le présumé tragique et patriotique de cette vision, pour un appel vers la pure émotion et la fiction, comme rempart contre la douleur. La souffrance de la guerre est exorcisée par les balbutiements d’une écriture qui exhibe sa genèse, et d’une pensée en train de naître. Imaginaire personnel, mouvement historique et mouvement des lignes se nouent sur cette page au caractère métopoétique. Le journal se transforme en véritable train-hôpital qui offre un lieu de repli vers l’intimité ou vers le fictionnel comme refuge contre les souffrances de l’histoire. C’est ainsi que Woolf notait le 9 avril 1925 : “ over all this the bloom of the past descends as I write – it becomes sad, beautiful, memorable”²⁰, (*D*, vol. 3, p.10). C’est par l’écriture intime et poétique que Woolf témoigne, lutte et que le lecteur se souvient.

¹⁹ « En me promenant aujourd’hui (c’est l’anniversaire de Nessa) du côté de l’étang de Kingfisher, j’ai aperçu mon premier train-hôpital – pas funèbre, mais lourd, avançant comme s’il prenait soin de ne pas ébranler les os. C’était une chose – je cherche le mot juste – tendre, triste, intime, pesant sous la charge, qui ramenait délicatement nos blessés en leur faisant traverser des champs de verdure que certains auront sans doute regardés. Non que j’aie vu leurs visages. Mais la faculté de percevoir les choses en imagination me laisse à ce point envahie par une impression, en partie visuelle, en partie émotionnelle, que je suis incapable, bien que j’en sois tout imprégnée, de retrouver, une fois rentrée à la maison, la lenteur, l’allure cadavérique, la douleur de ce train interminable et lourd qui transportait son fardeau à travers champs. Très doucement, il a disparu dans l’encaissement de la voie de Lewes. C’est alors qu’ont surgi dans le ciel, tel un envol de canards sauvages, des avions qui firent plusieurs manœuvres, prirent position et survolèrent le Caburn », *ibid.*, p.1457-8.

²⁰ « sur tout cela, à mesure que j’écris, opère le charme du passé ; et tout devient mélancolique, magnifique, mémorable », *ibid.*, p.573