



## Journal of the Short Story in English

Les Cahiers de la nouvelle

41 | Autumn 2003  
JSSE twentieth anniversary

---

# Les voix du voir : illusions d'optique et reflets sonores

Liliane Louvel

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jsse/1270>

ISSN : 1969-6108

### Éditeur

Presses universitaires de Rennes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2003

ISSN : 0294-04442

### Référence électronique

Liliane Louvel, «

Les voix du voir : illusions d'optique et reflets sonores

», *Journal of the Short Story in English* [En ligne], 41 | Autumn 2003, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 03 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsse/1270>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 décembre 2020.

© All rights reserved

---

# Les voix du voir : illusions d'optique et reflets sonores

Liliane Louvel

---

- 1 Cet article devrait me permettre de poursuivre la série des interrogations sur le reflet après celles que j'ai pu me poser à propos du miroir<sup>1</sup>, d'offrir aussi une légère variation sur les pouvoirs de ce dernier en avançant une réflexion sur les pouvoirs du miroir d'eau et de ses simulacres. Il devrait ainsi permettre d'examiner le lien entre la nouvelle et le visuel, en s'interrogeant sur l'existence d'un possible lien structurel unissant l'image et la nouvelle, ainsi que le postule Valerie Shaw<sup>2</sup>. Ce faisant, la relation texte/image, soit, l'image en tant que déclencheur de discours (ou de silence) devrait trouver là un nouvel éclairage. On se demandera alors de quel type de discours il s'agit. En quoi la nouvelle et plus particulièrement ici, l'une des nouvelles de Virginia Woolf, verse une pièce au dossier de la relation texte/image.
- 2 Car après avoir pendant longtemps analysé l'image en des termes propres au langage (grammaire de l'image, syntaxe du visible, etc.) il semble opportun de retourner « la lettre » vers l'envoyeur et de se demander en quoi la peinture ou, plus largement, le visuel au sens d'arts visuels mais aussi d'image de « tout ce qui se voit sous le soleil » (pour parler comme Poussin) et est constitué par un regard en tant qu'image ou découpe du visible, a influencé la littérature, lui a donné une forme qu'elle n'aurait pas autrement. C'est ce qu'a bien vu Valerie Shaw, même si elle assimile un peu trop hâtivement l'écriture woolfienne ou celle de Katherine Mansfield à l'Impressionnisme : « because it leaves a sense of something complete yet unfinished, a sensation which vibrates in the reader's or spectator's mind and demands that he participates in the aesthetic interchange between the artist and his subject<sup>3</sup> ». Ainsi, voyant dans la forme de la nouvelle, qui exige la densité du discours et la compression des effets, un caractère commun avec l'unité d'effet des arts visuels, V. Shaw appuie son argumentation sur une citation de Henry James qui, lui aussi, faisait appel à ces derniers et ceci du point de vue formel et non métaphorique :  

Individually, each story might be self-contained and limited in representational power, but when accumulated these "illustrations" could make up a comprehensive survey, comparable to the inclusive though wandering vision afforded by a camera

obscura. James himself drew the visual analogy when he wrote in 1888 to tell Stevenson that for the next years he planned to concentrate on short fiction: "I want to leave a multitude of pictures of my time, projecting my small circular frame upon as many different spots as possible."<sup>4</sup>

- 3 « [P]rojecting my small circular frame », l'utilisation de ce que l'on pourrait appeler un objectif ou un œillette de cadrage comme celui qu'utilisent les cinéastes, montre à quel point James découpait le réel en autant de vignettes susceptibles de « faire image », et de donner naissance à une nouvelle. Nouvelle qui, enchaînée à d'autres, ne manquerait pas de produire un panneau, un panorama de son époque.
- 4 Valerie Shaw insiste encore sur le parallèle entre la peinture et la nouvelle, parallèle qui prend valeur de concept opératoire. « One of the aims of the present study is to suggest that such comparisons between the short story and the visual arts are not merely rhetorical<sup>5</sup>. » (12) Elle rappelle que lorsque James écrit dans ses notes pour « The Coxon Fund » : « The formula for the presentation of it in 20,000 words is to make an *Impression* –as one of Sargent's pictures is an impression<sup>6</sup> », il attire l'attention sur l'aspect le plus significatif de la nouvelle qui la différencie des romans. L'« impression » (en italiques dans le texte) dont l'unité avait été recommandée par Poe, comme on le sait, resurgit comme double articulation entre le textuel et le visuel. En tant qu'« effet » soudain, la forme brève produit, selon James, une « impression » de totalité, de saisie globale (à noter que dans « impression » on a une combinaison du visible en tant qu'empreinte et de l'affect résultant de cette empreinte). En outre, « impression » se réfère à un nouveau mode du peindre qui était en train de changer le mode du voir, et par conséquent le mode d'écrire. L'Impressionnisme, tout comme le Post-impressionnisme dans le cas de Virginia Woolf et de Katherine Mansfield, changeront effectivement la donne visuelle, montrant comment il y a bien interaction entre peinture et littérature ainsi que la fécondité du dialogue entre les « arts sœurs ». Où l'on verra aussi que voix et voir entrent en résonance de manière frappante.

Oh, oh ! Je vois, j'entends, je vois les voix que j'entends ! [...] La voix tire l'œil. C'est toujours du trait : division de l'espace, incision, mais aussi trait lancé, décoché vers l'autre. Image et texte, arc et cible l'un pour l'autre.<sup>7</sup>

- 5 La synesthésie comme mode opératoire utilisé par J-L Nancy résonne en écho de l'ouvrage de Jonathan Rée *I See a Voice*, qui emprunte son titre à Shakespeare :
- I see a voice; and now will I to the chink,  
To spy an I can hear my Thisbe's face.<sup>8</sup>
- 6 Or voir, pour V. Woolf, devient forcément entendre, comme on le verra. Voir, c'est faire voir des voix, imag/iner, sur le mode de la rêverie synesthésique.

## Fascination de l'œil, la nouvelle-image

- 7 Le lien entre la nouvelle comme saisie « instantanée » d'un moment, d'une émotion, et l'image relèverait donc, si l'on en croit V. Shaw, d'une affinité profonde. La nouvelle, bien cadrée sur la page, entrerait en résonance avec le tableau, l'image ou le miroir, en tant que « morceau fini de l'espace infini<sup>9</sup> ».
- 8 Or, le miroir (comme avatar de l'image) déclencheur de réflexions et générateur de discours représente une pierre de touche de l'esthétique woolfienne. Faisant rivaliser la littérature avec la peinture, et entrant en compétition avec sa sœur Vanessa Bell en une incarnation de la rivalité des « arts sœurs », « the sister arts<sup>10</sup> », Woolf envisageait le

dialogue entre image et texte de manière paradoxale. Pour elle, il articulait à la fois l'impuissance à dire la peinture et la réaffirmation de la supériorité de la littérature. « What a poet you are in colour » écrit-elle en 1940, complimentant Vanessa à propos d'un portrait de Quentin<sup>11</sup>. Ce à quoi Vanessa répondait : « I don't see how you use colours in writing, but [...] perhaps you don't really describe the looks but only the impression the looks made upon you<sup>12</sup>. » Toujours l'impression, qui évoque la métaphore ancienne qui servait à figurer la pensée et la mémoire à l'instar de l'impression du cachet sur la cire. La couleur, pour Woolf, restera l'un des aspects les plus déconcertants de la peinture. Cependant, elle écrira des nouvelles proches de l'instantané du tableau et tentera, en particulier de « rendre » la couleur, comme en témoigne la courte nouvelle « Blue and Green ». C'est une autre courte nouvelle, « The Fascination of the Pool<sup>13</sup> », qui ici jouera le rôle de « témoin », au sens d'indicateur, des glissements entre texte et image.

- 9 « The Fascination of the Pool » est une courte nouvelle écrite en 1929, qui fait suite à l'écriture de « The Lady in the Looking-Glass » à laquelle elle fait « pendant ». Denise Ginfray rappelle que cette nouvelle a été écrite « pendant la gestation de “The Moths” » qui deviendra *The Waves*<sup>14</sup>. En mai 1929, Woolf s'attarde dans son Journal sur une forme élaborée à partir de « petits croquis » qui s'apparenterait à un récit sans en être vraiment un, mais après tout..., ou encore à une pensée en train de se faire :

Every morning I write a little sketch, to amuse myself.

I am not saying, I might say, that these sketches have any relevance. I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. They might be islands of light—islands in the stream that I am trying to convey: life itself going on.<sup>15</sup>

- 10 On le voit, le lien entre la peinture, le visuel et l'écriture est constamment présent chez Woolf puisque, spontanément, elle évoque la forme rapide et sensible du croquis pour parler de ses petites compositions brèves qui lui servent à « garder pied » (sur de « petits îlots de lumière » et d'écriture) au milieu de l'immense courant, de *The Waves*, tentative de « rendre » la vie, rien de moins.
- 11 Nouvelle très courte, saisie en un instant, « The Fascination of the Pool » répond à l'extrême aux exigences de Poe. Elle correspond aux critères de Woolf elle-même, si bien mis en lumière par Christine Reynier dans son article où elle analyse et développe les définitions de l'écrivain en ce qui concerne la nouvelle en particulier à partir de l'essai « On Re-reading Novels ». Ces critères sont ceux de la brièveté et de l'honnêteté, ce dernier se déclinant selon trois composantes : l'incomplétude, la liberté, l'intensité<sup>16</sup>. On peut donc penser que comme un tableau, la nouvelle brève laisse une « impression » instantanée intense sur l'écran intérieur du spectateur, à l'instar d'un croquis « a sketch » ce qui rejoint d'autres préoccupations de Woolf comme dans « A Sketch of the Past ». A remarquer que si l'on parle de *l'espace* court de la nouvelle (sur la page, dans le temps) on opère un brouillage entre les coordonnées fondamentales humaines que sont le temps et l'espace, récupérées par Lessing dans le *Laocoon* où il oppose les arts du temps (poésie, musique) aux arts de l'espace (peinture, architecture, sculpture). Car évoquer l'espace réduit occupé par la nouvelle sur la page c'est aussi évoquer le temps de sa lecture réduit, forcément. On le voit, la nouvelle qui fuit toute définition rejoint en cela la relation texte/image elle aussi située dans une oscillation constitutive échappant au carcan des différences définitives.

- 12 On peut alors se demander quel lien il y a entre image et discours ? C'est dans la mise en scène de l'interrogation du spectateur que nous trouverons un début de réponse.
- 13 « The Fascination of the Pool » occupe deux pages qui se font face (en miroir donc) ou occupent les deux côtés d'une même page selon l'édition. La forme de la nouvelle rappelle celle des « petits poèmes en prose », tentative de « peindre avec des mots ». Rien ne s'y passe si ce n'est *l'impression* d'un moment sur la conscience d'un spectateur assis auprès d'une mare et qui, la contemplant, se laisse aller à une rêverie qui fait de lui, une caisse de résonance des voix du passé. En cela, Woolf trace bien une petite esquisse ou un croquis, une histoire qui n'en n'est pas une, tout en en étant une : « I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. » Il s'agit de restituer le cours fluide d'une pensée, « A mind thinking ».
- 14 Le titre de la nouvelle, comme celui d'un tableau, est de l'ordre de la *deixis*. C'est un indicateur minimal mais déjà un indice esthétique et un déclencheur d'imaginaire. « The Fascination of the Pool » désigne une forte attirance, une rêverie hypnotique face à un lieu marqué du signe du redoublement de l'objet en son reflet (figuré par le double oo du signifiant lui-même). « A pool » est une mare reflétant le ciel en son œil liquide. Comme une nouvelle, la mare, à la différence d'un lac, par exemple, est saisie en un clin d'œil en son entier. Dans « The Fascination of the Pool », elle est constituée par le spectateur en réservoir de pensées retenues dans l'eau après le départ de leurs « propriétaires ».
- 15 Le terme de « fascination » désigne un pouvoir. Il vient de *fascinatus*, participe passé de *fascinare* (influencé par le latin *fari*, parler indique le Webster's)<sup>17</sup> :
1. to cast a spell over (to bewitch, enchant)
  2. to transfix and hold spellbound by or as if by an irresistible power (ex the serpent fascinating its prey before striking)
  3. to command the attention or interest.
- 16 L'étymologie permet de faire le lien entre le pouvoir, le regard et la voix puisque la fascination peut s'exercer essentiellement de deux manières : par le truchement du regard, de la chose vue, elle-même fascinante et par celui de la voix qui jette un sort. C'est très exactement de cette double fascination que Woolf entretient son lecteur dans cette nouvelle ; comme une incantation magique, la nouvelle met le lecteur sous hypnose tout en reproduisant l'état dans lequel s'est trouvé le narrateur anonyme « one ». Les voix du voir fascinent et déclenchent l'imaginaire.
- 17 Cette nouvelle dévoile une autre fascination de Woolf qui lui sert souvent de moteur de la création littéraire, (que l'on songe à l'abondance des images d'eau dans son œuvre<sup>18</sup>), c'est à dire la rêverie sur l'eau dont on sait comment l'écrivain finira par y inscrire son dernier trajet. Or l'une des pensées/voix qui fait retour au milieu d'une autre qui a vite fait de l'étouffer, appartient à une morte par noyade, ce qui n'apparaît que dans le cadrage des parenthèses comme entre deux eaux : « And I was very happy said another thought glancing briskly over the girl's despair (for she had drowned herself). »
- 18 Ensuite, c'est le pouvoir de l'image et la méfiance de l'écrivain envers elle qui se dit ici aussi puisque l'image semble ressortir d'un enchantement, d'un sort que l'on jette.

## Cadrages

- 19 C'est à une sorte d'exploration des profondeurs (celles de l'inconscient peut-être) sous l'eau, au niveau individuel et au niveau collectif, « in the common pool » que se livre le narrateur perdu dans la contemplation de la vision liquide. Et « very deep » est répété deux fois dès l'incipit qui offre un bel effet de cadrage : « It may have been very deep—certainly one could not see to the bottom of it. Round the edge was so thick a fringe of rushes that their reflections made a darkness like the darkness of very deep water. » On peut en effet parler d'effet de cadrage puisque un chiasme jouant de la symétrie : « very deep » « darkness »/ « darkness » « very deep » vient mimer l'effet de doublage à l'instar du reflet renvoyé par un miroir, reflet forcément énantiomorphe, c'est à dire inversé. Le cadrage est également suggéré au niveau diégétique puisque la mare est elle-même littéralement ourlée d'une frange de roseaux : « round the edge was so thick a fringe of rushes », qui l'entoure et en obscurcit l'eau.
- 20 Enfin, l'effet de cadrage opère au niveau macro-structurel. La nouvelle s'ouvre sur « It », embrayeur on ne peut plus neutre, dans la phrase d'ouverture « It may have been very deep », qui trouve son signifiant à la première phrase du second paragraphe immédiatement varié au pluriel : « But if one sat down among the rushes and watched the pool-pools have some curious fascination, one knows not what – », signifiant repris en même temps qu'une amorce de réponse est fournie à la question du sens dans la clause : « That perhaps is why one loves to sit and look into pools. » On est passé du premier mot de la nouvelle « It » à « pools » le dernier, soit, du singulier au pluriel, du spécifique à un générique qui renforce la leçon de la nouvelle, en repassant par pool « and we flow back again over the edge into the pool » et par la mise sous couvercle du centre de la mare occupé par le reflet du panneau annonçant la vente de la ferme du moulin : « And once more the whole of its centre is covered over with the reflection of the placard which advertises the sale of Romford Mill Farm. » Cette évocation clôturait le premier paragraphe de la nouvelle : « the centre of the water reflected the white placard and when the wind blew the centre of the pool seemed to flow and ripple like a piece of washing », symétriquement à la seconde évocation de clôture.
- 21 L'effet d'incomplétude que Woolf revendiquait pour la nouvelle est sérieusement mis à l'épreuve dans cette nouvelle-esquisse solidement verrouillée au niveau textuel. On a là une fin bien fermée pour reprendre la terminologie de Gerlach<sup>19</sup>, avec l'énoncé d'une sorte de vérité sur un ton définitif qui suit l'annonce, au niveau diégétique, du recouvrement de la surface de la mare par le panneau de vente. On retrouve la même stratégie de clôture dans « The Lady in the Looking Glass<sup>20</sup> », nouvelle écrite peu de temps auparavant, on l'a vu, et qui porte en sous-titre « A Reflection ». La structure parallèle entre le début et la fin de cette nouvelle la cadre également comme le miroir support de la rêverie : « People should not leave looking-glasses hanging in their rooms » phrase de conclusion qui reprend et condense la première phrase de l'incipit là aussi : « People should not leave looking-glasses hanging in their rooms anymore than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime », etc. Dans cette nouvelle le narrateur est également en quête d'une vérité inatteignable, labile comme le miroir et ses reflets, aussi trompeuse et fausse.
- 22 La vente de la ferme du moulin de Romford, avec toutes ses composantes, animaux, outils, machines, représente l'arrêt de la transmission familiale de génération en génération. Le panneau de vente a été placé en bordure de la mare par zèle ou

plaisanterie, sur une souche d'arbre. Il se reflète dans l'étang : « One could trace the big red letters in which Romford Mill was printed in the water. A tinge of red was in the green that rippled from bank to bank. » L'impression très visuelle est rendue par le figural qui joue sur le littéral : les lettres rouges sont « imprimées dans l'eau » et « font » image. C'est la matérialité du signifiant minimal, la lettre, qui est mise en scène, tout en étant paradoxalement inscrite dans un élément liquide et sans cesse mouvant. Ce qui ne manque pas de déclencher un jeu de rivalité avec l'art abstrait quand une nuance de rouge vient tacher le vert qui fait des ondes de rive à rive. Les lettres à la surface, l'« écrit rouge sur fond blanc », qui ferait un bon titre de tableau, ont « infusé » dans l'eau dormante.

- 23 Les couleurs de la nouvelle, couleurs minimales primitives<sup>21</sup>, le noir, le blanc et le rouge sont donc augmentées du vert : « the red and black letters and the white paper seemed to lie very thinly on the surface, while beneath went on some profound under-water life like the brooding, the ruminating of the mind ». Ce qui se dit clairement ici c'est l'impuissance et la superficialité de l'écriture condamnée à rester en surface tandis qu'une vie subaquatique, à l'instar de la pensée méditative, agite les profondeurs. Et les vies passent : « Many, many people must have come there alone, [...] dropping their thoughts into the water, asking it some questions, as one did oneself this summer evening. »

## Pensée, miroir, sombres profondeurs

- 24 Le narrateur s'interroge sur le mode d'une pensée qui revient vers son origine avec l'ambigu « as one did oneself » et interroge le miroir d'eau à l'instar des êtres qui sont passés par là, le miroir étant un « réservoir d'images », un réservoir de sens<sup>22</sup>.

On ne saisirait les choses que de biais, à travers leurs ombres et leurs reflets, jamais directement, toujours en images, en énigme et en miroir. [...] dans cette entreprise commune aux peintres et aux philosophes se fera jour le souci constant de définir l'image comme un lieu de réflexion, au plus près du centre où s'élabore l'activité même de penser.<sup>23</sup>

- 25 D'où s'ensuit la nécessité de la pensée oblique, la fonction réflexive du miroir et le lien entre spéculation et spécularité.
- 26 Paradoxalement ici, le miroir d'eau ne reflète pas comme on pourrait s'y attendre, le ciel, ou la Majesté, mais ce qui y est contenu en son tréfonds, les pensées et les voix de ceux qui sont passés par là, l'humain comme des archives celées dans les sombres profondeurs. En un phénomène d'inversion, le miroir ne renvoie donc pas d'image vers le haut, vers son extérieur et vers un spectateur), mais vers son intérieur. Il se creuse des voix d'antan, vers ce qu'il semble contenir. Narcisse abimé dans son image d'eau fait entendre son histoire d'outre-onde, et les voix d'Echo n'en finissent pas de leur répondre<sup>24</sup>.
- 27 Il y aurait dans le miroir quelque chose qui tiendrait de l'appel à images :
- [...] est-ce le propre du miroir que d'appeler les images, quand il est lui-même à peine une forme, une surface à peu près sans détermination, un objet presque tout entier réduit à sa fonction ? N'étant que par ce qu'il montre, le miroir serait ainsi le support de toutes les images que l'on veut bien y projeter, l'occasion privilégiée des métaphores, et la seule manière de le distinguer d'un espace purement fantasmatique est de faire valoir sa pertinence au sein d'une réflexion sur l'espace, la vision et l'image, en insistant sur l'historicité de son motif [...] Pourquoi ceci

plutôt que cela ? Pourquoi ceci plutôt que rien ? Le miroir est donc une manière d'interroger l'individuel, non pas dans l'abstrait, mais dans le champ d'une pratique et dans l'espace d'une œuvre.<sup>25</sup>

- 28 Le narrateur ne manque pas de tenter de trouver une raison à cette fascination : « perhaps, that was the reason of its fascination ». L'image, le lieu, fascinent en eux-mêmes mais la réaction première est d'y trouver une logique, un sens, comme dans « The Lady in the Looking Glass » où le narrateur, face à un miroir, se met à inventer une biographie au personnage qui s'avèrera ne pas être à la hauteur du fantôme. Réservoir de vies, de voix, l'image de l'étang contemplée par le narrateur-Narcisse résonne d'échos insoupçonnés.
- 29 Réservoir de pensées-poissons, « fancies, complaints, confidences », « but in a liquid state floating on top of another, almost disembodied », la mare frémit de leurs ondes. Le lexique de la spéculation fluide imprègne toute la nouvelle. Le mélange du réel et de l'imaginaire qui joue au niveau du figural amène le narrateur à mêler l'image et la chose : « a fish would swim through them [fancies, complaints, confidences], be cut in two by the blade of a reed ». Tout à coup, les pensées se mettent à « prendre », à coaguler « to form recognizable people—just for a moment », pour aussitôt se défaire.

## Les voix du voir

- 30 Dans la seconde partie de la nouvelle qui fait suite aux interrogations d'un observateur posté au bord de l'étang et perdu dans sa contemplation, non de lui-même mais de sa propre fascination, se lèvent des pensées et des voix qui, comme Echo, vont résonner et se mettre à raconter des histoires. Comme dans les essais où Woolf traite de la peinture, « Walter Sickert: a Conversation » ou encore dans la préface à l'exposition de Vanessa Bell<sup>26</sup>, le narrateur se met à confectionner de petits récits qui sont autant d'aveux de la fuite devant l'image pourtant point de départ. La contemplation du visible à la Narcisse « and one saw a whiskered face formed in the pool leaning over it, drinking it ». ne peut « avoir lieu » que si des mots se lèvent pour la dire : « And the voice chuckled liquidly » ; jusqu'à l'extraordinaire : « all crumbled, of course, the thoughts seemed to say ». Agnès Minazzoli le note : « Ombre éloquente, l'image parlerait-elle d'elle-même, sans le renfort des mots ? Mais qu'en est-il de l'écho qu'une image, aussitôt vue, fait résonner en nous, réveillant, avec le plaisir et le désir de la voir, celui d'y répondre par écrit<sup>27</sup> ? » Les mots, comme réponse à l'image, donc, inéluctablement. La voix devient l'équivalent de l'ombre projetée du photographe sur l'objet photographié : une représentation qui énonce une fiction et affirme une présence, désignant l'origine du discours en une boucle autoréférentielle. V. Stoichita établit un parallèle entre l'ombre reflétée dans l'eau d'une photographie de Stieglitz en train d'opérer, et l'eau chez Monet : « Chez Monet comme chez Stieglitz, l'eau change de statut : de surface réfléchissante elle devient lieu d'une projection<sup>28</sup>. » Chez Wolf aussi l'eau contemplée donne lieu à un test projectif créatif. On y voit ce que l'on y projette.
- 31 Ainsi, dans une très petite section du court espace textuel occupé par cette nouvelle-esquisse, c'est-à-dire dans les deux paragraphes de la seconde partie, le lecteur va entendre quatre histoires et voyager à toute allure, et en zigzag, dans le temps. Des dates faisant référence à l'Histoire de l'Angleterre sont rendues par des événements particuliers : 1851, la grande exposition sous la reine Victoria, symbole de la puissance de l'Empire, 1662, le règne de Charles II, la restauration, 1805 la victoire de Nelson sur

Napoléon, enfin, une voix hors du temps, sans date précise cette fois-ci, une voix profonde soulève toutes les autres :

Alas, alas sighed a voice slipping over the boy's voice. So sad a voice must come from the very bottom of the pool. It raised itself under the others as a spoon lifts all the things in a bowl of water. This was the voice we all wished to listen to. All the voices slipped gently away to the side of the pool to listen to the voice which so sad it seemed-it must surely know the reason of all this. For they all wished to know.

- 32 Cette voix si triste qui vient des profondeurs, celle devant laquelle toutes les autres s'écartent, est celle qui sait « la raison de tout cela ». Objet du désir de tous, désir d'entendre, désir de savoir, hélas, aussitôt apparue, la voix d'ombre disparaît :

but there under the man who had been to the Exhibition ; and the girl who had drowned herself and the boy who had seen the fish ; and the voice which cried alas alas! yet there was always something else. There was always another face, another voice. One thought came and covered another. For though there are moments when a spoon seems about to lift all of us, and our thoughts and longings and questions and confessions and disillusionings into the light of day, somehow the spoon always slips beneath and we flow back again over the edge into the pool.

- 33 Ce qui est décrit ici, outre un condensé des histoires contées plus haut, c'est le fonctionnement de la mémoire involontaire et du souvenir-écran qui fait qu'aussitôt entraperçu, le souvenir disparaît laissant une impression, un malaise. Impossible d'atteindre le fond de l'étang du souvenir, de savoir. Reste l'image et son défi au texte, à la voix. D'où le recours à la polyphonie pour rendre le collectif et le ton de la pastorale élégiaque pour restituer l'intime, l'individuel. Chacun les contenant tous. Nous avons bien vu plus haut que « Le miroir est donc une manière d'interroger l'individuel, non pas dans l'abstrait, mais dans le champ d'une pratique et dans l'espace d'une œuvre<sup>29</sup>. » On pense bien sûr aussi à *The Waves* et à la figure de l'œillet composé des personnages réunis autour de la table, invitation à laquelle ne se rendra pas Percival, « l'absent de tout bouquet ». La nouvelle met donc en scène la présence de l'absence en une « saisie de la présence » dont parle Jean-Luc Nancy, qui serait une présentation, ou « la présence en sujet », une force de l'image aussi. Et d'insister sur l'intensité de la représentation, prise non pas au sens de présentation seconde, mais de présentation forte, ostension, *monstrance* comme le disent les anglophones pour désigner l'ostensoir qui a bien un lien avec l'image puisqu'il contient (et expose) le corps du Christ sous l'espèce de l'hostie<sup>30</sup>.

- 34 L'écrivain donne la parole aux voix qui se sont tues, elle les met en pré-sence, « en *praesentia*, en être-en-avant-de-soi [...] Dans l'image, ou comme image, et ainsi seulement, la chose-que ce soit une chose inerte ou une personne-est posée en sujet : elle se présente<sup>31</sup>. » D'où aussi le côté fantas(ma)tique et mortuaire de l'évocation qui correspond en cela à « l'étymologie de *imago*- représentation du mort<sup>32</sup> », et *memento mori*. Lorsque Montaigne écrit « je peins le passage », c'est bien encore à la peinture qu'il emprunte sa métaphore. Woolf, elle, voit le passage en termes de fluidité, celle du temps qui passe, de l'image qui monte du fond de l'étang, de la voix qui raconte son histoire. La vie passe jusqu'à la douleur sous la vase, tout au fond d'une vérité qui ne peut ad-venir totalement, d'un non-événement qui ne trouve pas son « lieu ». L'opération de voilement/dévoilement de la représentation devient ici celle d'un recouvrement, celui de l'eau-miroir par les lettres d'un panneau de vente.

- 35 Dans ce bref espace d'une « nouvelle-instant » pour évoquer Godenne, ou encore de ce que l'on pourrait appeler une nouvelle-miroir puisqu'elle ne dépasse pas le temps d'une

brève contemplation, c'est tout le vacillement du monde qui est donné à voir avec la méditation sur l'œil de l'étang retourné vers ses profondeurs, vers ce qu'il a de plus intérieur. Caisse de résonance du passé, il est aussi caisse de résonance de la pensée du narrateur qui projette dans ces profondeurs ses propres fantasmes, sa « réflexion » et son reflet.

- 36 Cette nouvelle propose une mise en scène du rapport entre le texte et l'image, lorsqu'une mare se meut en miroir d'eau et absorbe la pensée d'un spectateur qui, à son tour, le lui rend bien en lui prêtant une vie et des voix.
- 37 Où l'on assiste une fois de plus à l'animation d'une image (ici à la limite puisqu'il ne s'agit pas d'une image créée de la main de l'homme mais d'une image achéropoiétique), par un narrateur qui ne peut s'empêcher d'en faire surgir des histoires courtes, « short stories » contenue dans cette courte histoire, « short story » elle-même prenant la forme d'un dessin rapide « a sketch », tout en osant rivaliser avec les plus gros romans, puisque, « plusieurs siècles nous y contemplant » à leur tour ou tout au moins quatre récits de vies. La capacité plastique de la nouvelle à contenir sous forme comprimée, compressée (au sens où César les forge), tout un monde, microcosme reflétant un macrocosme, est bien mise en scène ici lorsque le miroir d'eau, forme finie de l'espace infinie, devient une « figure » au sens fort. Rappelons aussi l'ambiguïté du miroir qui, dans l'iconographie traditionnelle, pouvait représenter la vérité mais aussi la duplicité et la vanité.
- 38 Dans les deux nouvelles où elle confronte l'art de l'écrivain au miroir de vérité, Woolf n'oublie pas la duplicité du reflet et en joue poétiquement. Le « playpoem » dont elle souhaitait inaugurer la forme est peut-être ici déjà activé. Objet hybride, « The Fascination of the Pool » oscille entre des pôles instables : Histoire/histoires, passé/présent, voix/voir, texte/image, poésie/prose. Cette instabilité de l'impression fugace, de l'effet fugitif, rivalise avec le souvenir dans l'esprit du lecteur qui reste fasciné par la rêverie enchantée au bord de l'eau frangée de roseaux. Une bulle de rêve hypnotique qui tient sur deux pages en miroir.

---

## NOTES

1. Dans L. Louvel, *L'Œil du texte*, PUM, 1998, et *Texte/image, images à lire textes à voir*, PUR, 2002.
2. Valerie Shaw, *The Short Story, a Critical Introduction*, London, New York, Longman, 1988, 12.
3. *Ibid.*, 12.
4. Henry James, *Letters*, III, 240 (3 July), ed. Leon Edel, 1974—cité par Valerie Shaw, *op. cit.*, 12.
5. Valerie Shaw, *op. cit.*, 12.
6. Henry James, *The Notebooks of Henry James*, ed. F.O. Matthiessen and Kenneth B. Murdoch, New York, 19, in Valerie Shaw, *op. cit.*, 12.
7. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, 124.
8. Jonathan Rée, *I See a Voice*, London, Flamingo, 2000, qui cite Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, V.i.190-1.
9. Voir Agnès Minazzoli, *La Première ombre*, Paris Minitext, 1989.

10. On pourra lire à ce sujet Diane Gillespie, *The Sisters' Arts, The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.
11. Nigel Nicolson et Joanne Trautmann, *The Letters of Virginia Woolf*, vol. VI, lettre 381, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1980, p. 294.
12. Diane Gillespie, *op. cit.*, p. 277.
13. Virginia Woolf, « The Fascination of the Pool », in Susan Dick (ed.), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1989, 226-227.
14. Voir l'article de Denise Ginfray, « De « POND » à « POOL », ou l'esquisse d'une écriture », *Le pur et l'impur, Colloque de Cerisy*, Catherine Bernard, Christine Reynier, PUR, 2002, 121-133.
15. A. Olivier Bell, *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 3, 28 mai 1929, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 229. In Denise Ginfray, *op.cit.*, p. 122.
16. Christine Reynier, « De l'honnêteté et de l'impureté : l'art de la nouvelle selon Virginia Woolf », *Le pur et l'impur, op. cit.*, 167-177.
17. « Cf. Gk *baskainein* to bewitch, speak evil of, fr. *baskanos*, sorcerer, slanderer, prob fr. a Thracian or Illyrian word akin to Gk *phaskein* to say, *phanai* to say. » (*Webster's Dictionary*)
18. Ne serait-ce que dans les titres déjà comme *The Voyage Out, To the Lighthouse, The Waves*.
19. John Gerlach, *Toward the End, Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama, University of Alabama Press, 1985.
20. On peut se reporter à mon étude de la nouvelle : Liliane Louvel « 'The Lady in the Looking Glass'. Portrait(s) de dame(s) avec miroir », C. Reynier, C. Bernard, *Etudes Britanniques Contemporaines, hors-série, Métamorphose et récit dans l'œuvre de Virginia Woolf*, octobre 1997, 70-86.
21. Voir à ce sujet Michel Pastoureau, *Bleu, Histoire d'une couleur*, Paris, 2000.
22. Agnès Minazzoli, *op. cit.*, 13.
23. Agnès Minazzoli, *op. cit.*, 12.
24. On le sait, dans le mythe, la nymphe Echo, éprise de Narcisse, représente l'équivalent sonore du redoublement visuel.
25. *Ibid.*, 94.
26. « Vanessa Bell by Virginia Woolf », S. P. Rosenbaum, *The Bloomsbury Group, op. cit.*, p 169-173 ; reproduit de « Recent Paintings by Vanessa Bell » with a Foreword by Virginia Woolf, *The London Artists' Association*, 1930.
27. Agnès Minazzoli, *op.cit.* 13.
28. Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000,115-116.
29. *Ibid.*, 94.
30. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, 46-47.
31. *Ibid.*, 46.
32. *Ibid.*, 155.

---

## RÉSUMÉS

In this paper I propose to prolong the series of questions I addressed concerning reflection, in both senses of the term, in the mirror. I offer a slight variation in concentrating on the reflecting powers of a water mirror and the reflections it sends back to a receptive subject. Thus, I can explore the possible links between the visual and the short story, examining the existence of a

structural link between the two as posited by Valerie Shaw. By so doing, the word/image relationship (the image as generator of fiction... or silence) is viewed from a new angle. The questions being: what type of discourse is thus activated? To what extent does the short story, particularly one of Virginia Woolf's stories –“The Fascination of the Pool“– offer another approach to the word/image relationship?

## AUTEURS

**LILIANE LOUVEL**

Université de Poitiers