
« How fused our impressions are » : Virginia Woolf, John Keats et la couleur des mots

Catherine Lanone

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/240>

DOI : [10.4000/interfaces.240](https://doi.org/10.4000/interfaces.240)

ISSN : 2647-6754

Éditeur :

Université de Bourgogne, Université de Paris, College of the Holy Cross

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2015

Pagination : 219-232

ISBN : 9780983175247

ISSN : 1164-6225

Référence électronique

Catherine Lanone, « « How fused our impressions are » : Virginia Woolf, John Keats et la couleur des mots », *Interfaces* [En ligne], 36 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2018, consulté le 07 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/interfaces/240> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interfaces.240>



Les contenus de la revue *Interfaces* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

« HOW FUSED OUR IMPRESSIONS ARE » :
VIRGINIA WOOLF, JOHN KEATS ET LA COULEUR DES MOTS

Catherine Lanone

En mars 1921, dans un taxi qui les conduisait de Richmond au théâtre à Hammersmith, les deux écrivains modernistes Virginia Woolf et T. S. Eliot en vinrent à parler du poète romantique John Keats. Dans un élan quelque peu provocateur, Woolf se plaça sous l'égide du poète (« we're not as good as Keats »), tandis qu'Eliot s'indigna : « we're trying something harder » (Woolf, *Diary*, 103-4).¹ Cette anecdote montre bien que, si on a tendance à dissocier les modernistes des romantiques, à opposer la quête de fusion transcendante et la contingence de la fragmentation, en rupture avec le lyrisme et le sublime, le dialogue de Woolf avec Keats importait à l'écrivaine ; il se poursuit discrètement au fil de sa vie et de son œuvre, jusqu'à l'écho explicite de l'urne grecque dans le dernier roman inachevé publié de façon posthume en 1941, *Between the Acts*. Et c'est sans doute la poétique du mélange des sens, sa façon de cristalliser l'intensité de la sensation qui les lie. Ainsi, dans un essai de 1909 intitulé « Impressions at Bayreuth »,² la future Virginia Woolf, qui n'est encore que la jeune Virginia Stephen,

¹ Dans son essai sur les poètes métaphysiques, T. S. Eliot utilise une métaphore de nature curieusement synesthésique ; il loue l'« amalgame » entre intellect et émotion qu'il leur attribue et déplore la « dissociation de la sensibilité » (64) qui s'est produite après le 17^{ème} siècle, de sorte que l'expérience de la poésie ne permet plus de mêler les sens : « they do not feel their thoughts as immediately as the odour of a rose » (64). Pour lui, c'est l'expérience qui se fragmente, spasmodique et incomplète : « they thought and felt by fits, unbalanced » (65). Le romantisme ne fait qu'approcher ce don de fusionner intellect et sensation, mais la poésie victorienne a balayé ce début de retour vers l'unité : « But Keats and Shelley died, and Tennyson and Browning ruminated » (65). Pour Eliot, l'opacité du texte, la métaphore filée du « conceit » (qu'il va reformuler en concept, « objective corrélatif » (48), l'image qui donne une formule suggérant l'émotion, au lieu de la décrire en s'épanchant) exigent de disloquer la langue et l'expression, pour mieux faire jaillir le sens. Le romantisme ne serait donc qu'une ébauche, la trace d'un retour vers cette poésie plus impersonnelle, mais toujours marquée au sceau de cette funeste dissociation de la sensibilité. Woolf connaissait bien cet essai, puisqu'il fut publié en 1924 par la Hogarth Press, et Julia Briggs suggère que cette rhétorique a influencé la formulation du « moment d'être » woolfien. Mais l'attachement de Woolf à la poésie romantique et à Keats est plus instinctif, et Woolf revient vers Keats et Coleridge de manière récurrente.

² Virginia Stephen, la future Virginia Woolf, séjournait à Bayreuth avec son frère Adrian et Saxon Sidney-Turner, et fut profondément marquée par *Parsifal*. Bien avant la *Waste Land* d'Eliot, qui compose avec le mythe du Graal, Woolf s'éprend ici de Wagner et son œuvre va garder une dimension opératique, notamment à travers la structure chorique, polyphonique de *The Waves*, où l'absent au cœur du texte se nomme Percival.

s'interroge sur les correspondances entre les arts, alors qu'elle tente de transcrire, au-delà de sa propre exaltation, l'effet de la musique même. Elle laisse se fondre les sons, les couleurs et les mots :

[...] and sound melts into colour, and colour calls out for words, where, in short, we are lifted out of the ordinary world and allowed merely to breathe and see—it is here that we realise how thin are the walls between one emotion and another; and how fused our impressions are with elements which we may not attempt to separate. (*Books and Portraits*, 22)

La poétique woolfienne évoque ce phénomène de « coloured hearing » que Simon Baron-Cohen définit, à partir d'une étude de cas, comme « chromatic-lexical (CL) synaesthesia » ou trouble modulaire (Baron-Cohen 419). Chez Woolf, l'élévation prend des accents wordsworthiens (comme dans *Tintern Abbey*³, l'on s'élève pour voir le cœur des choses) mais l'impression synesthésique mêlant couleur et mots reste intensément keatsienne, et c'est ce décalage de la trace romantique que nous allons étudier ici, la transposition de cette sensation qui pour Sylvie Crinquand faisait naître l'intensité poétique keatsienne : « En fait son utilisation de la synesthésie est particulière : Keats accumule les impressions sensuelles pour rendre son discours plus intense, plus encore qu'il ne substitue un sens à l'autre » (Crinquand 147).

Tout d'abord, si Woolf revient régulièrement vers Keats, elle se défie des transports de la passion romantique, mais contrairement à T. S. Eliot, et de façon caractéristique, c'est plutôt l'argument du genre qu'elle avance, comme dans cet article léger intitulé « Indiscretions », publié en 1924 dans le magazine *Vogue* : « But there is a hitch, there is Fanny Brawne. [...] A jury of maidens would bring a verdict in favour of Fanny Brawne » (DiBattista, 19).⁴ Le poète a par trop tendance à considérer sa bien-aimée comme muse et perroquet (« angel et cockatoo ») s'arrogeant une supériorité qu'il ne songe pas à remettre en question : « The divine poet was a little sultanic in his behaviour » (19). Il ne s'agit pas ici de jugement de valeur esthétique mais bien de ce que Rancière appelle le partage du sensible. La métaphore orientaliste fait de la femme une subalterne, et Woolf incite sa lectrice à rendre

³ “Until, the breath of this corporeal frame, / And even the motion of our human blood / Almost suspended, we are laid asleep / In body, and become a living soul; / While with an eye made quiet by the power / Of harmony, and the deep power of joy, / We see into the life of things.” (Wordsworth 132-3)

⁴ DiBattista attire l'attention sur cet article peu connu : “As this passage makes quite plain, Woolf's personal bias was inclined against the sultanic male, no matter how divine his poetry” (19). Woolf prefigure ici, *mutatis mutandis*, le film de Jane Campion de 2009, *Bright Star*, qui partage ce désir de tirer Fanny de son rôle de figurante coquette, prompte à danser et à flirter, sommée de jouer les anges du foyer auprès de son poète qui se meurt. Campion fait de Fanny une styliste de talent, cousant ses robes avec originalité, ravaudant la vie brisée de Keats en lui offrant l'amour.

un « verdict » différent. Explorant la politique de la représentation, le portrait se teinte donc souvent d'ironie : « Look at Keats, loving poetry and Fanny Brawne so intemperately that he pined and died of consumption at the age of twenty-six. »⁵

Il n'est donc pas étonnant que la première transposition de la synesthésie keatsienne s'effectue par le biais de l'humour et du décalage, dans *Flush*, un petit livre qui vise précisément à décentrer la grande tradition de l'hagiographie victorienne (on se souvient que le père de Virginia Woolf, Leslie Stephen, était responsable de la publication du *Dictionary of National Biography*). Il s'agit bien de remettre en lumière une poétesse, Elizabeth Barrett Browning, mais en refusant de se plier au jeu du portrait conventionnel et en optant pour l'angle incongru du chien, Flush. Jane Goldman attire l'attention sur l'importance de ce passage vers le non humain, qui fait du petit livre ludique une sorte de manifeste littéraire, comme le suggère également Kate Flint : « Woolf fantasizes about the freedom from the tyranny of words which makes the dog's sensual and emotional compréhension the more direct » (Flint xix). Or ici, c'est bien la synesthésie qui permet d'imaginer le monde du point de vue de l'animal, et de suggérer simultanément, sur un mode métatextuel, le brouillage des genres et l'élan d'empathie nécessaire à toute autobiographie.

La poétesse fut quelque peu éclipsée à la fin de siècle par son mari, poète incarnant comme Tennyson l'âge d'or victorien, et le texte fait donc partie de cette réhabilitation des grandes figures féminines de la littérature chères à Woolf, mais c'est par le biais joueur, désinvolte, malicieux de son chien. C'est pourquoi l'extase romantique que Flush ressent à l'arrivée à Florence en furetant dans les rues, si elle est synesthésique, est bien loin du syndrome de Stendhal :

He devoured whole bunches of ripe grapes largely because of their purple smell; he chewed and spat out whatever tough relic of goat or macaroni the Italian housewife had thrown from the balcony—goat and macaroni were raucous smells, crimson smells. (*Flush* 87)

À ce chien qui fait ses délices de restes et explore sa parcelle d'Italie, Woolf prête une prédilection synesthésique pour l'odeur pourpre ou violette du raisin, évoquant le goût des mots littéral chez Keats et cette « purple-stained mouth » (Keats 175) que décrit Marc Porée (2008) : « Porter la richesse et la sensualité du monde à la bouche, pour la mâcher, la goûter, l'écraser contre le palais, l'avalier, l'ingérer, la digérer, voire la re-digérer, tel est le souverain bien, et sa poétique a beaucoup à voir avec sa diététique. » Le texte trace la cartographie gustative et olfactive qui convient à un chien

⁵ Cette citation provient d'une lettre au *New Statesman*, qui ne fut pas envoyée, mais publiée de façon posthume par Leonard Woolf dans *The Death of the Moth and Other Essays* ("Middlebrow" 177).

(« Where Mrs Browning saw, he smelt », *Flush* 84), mais c'est toujours pour ramener vers la couleur. Car si, nous dit la voix narrative feignant le regret, *Flush* ne se précipite guère dans les admirables musées, il fait du moins une incursion vers la cathédrale pour y lapper la couleur, dans la séduction de l'allitération en « s » :

He followed the swooning sweetness of incense into the violet intricacies of dark cathedrals;
and, sniffing, tried to lap the gold on the window-stained tomb. (87)

Flairant la couleur à hauteur de truffe de chien, le texte capte au plus près, au plus sensible, la magie du vitrail gothique et sa transparence visuelle si particulière. Le vitrail relève donc moins ici d'une quête mystique que d'une expérience purement sensorielle, qui permet, mieux que le musée, de faire communiquer l'art et la chair vive. On songe ici à l'analyse que fait Georges Didi-Huberman du vitrail comme « matière imageante » : la « couleur mystérieuse, entrelacée là-haut » sur le verre se projette aussi sur « le pavé de la nef », en un « nuage polychrome », « de façon que les hommes qui entraient dans une cathédrale s'éprouvaient eux-mêmes comme marchant dans la lumière et dans la couleur » (40). Chez Woolf aussi l'image du vitrail interroge le lien entre l'art, la couleur et l'incarnation, sur un mode plus ludique et insolite.

Il n'est dès lors pas insignifiant que, dans l'essai que Virginia Woolf consacra au peintre Walter Sickert, se glisse, au milieu des références post-impressionnistes attendues, une allusion à Keats et, implicitement, au vitrail. L'essai est construit comme une « conversation piece », un moment entre amis permettant d'approcher sur le mode dialogique le lien entre les arts, à travers le cas singulier d'une exposition récente. Ce passage d'un art à l'autre est un *topos* de l'époque ; deux essais de E. M. Forster, « On Not Listening to Music » et « On Not Looking at Pictures », feignent de regretter l'impuissance à cadrer l'esprit et décourager toute dérive et vagabondage, puisque Monet se transpose en Debussy et vice-versa, et que, comme dans *Howards End*, images et intrigues se projettent sur les sons⁶. Mais chez Woolf, la réflexion synesthésique ne vise pas seulement à se détacher des puristes pour prôner un art humble et métamorphique à la fois ; c'est l'enjeu même de l'écriture, pour une écrivaine dont la sœur était peintre et qui se place toujours à l'articulation du figural. L'essai sur Sickert part du degré zéro de la couleur, le vert et le rouge des feux de circulation qu'on vient de mettre en place, et qui risquent de tuer la couleur en la réduisant à un code pragmatique pour voitures automobiles ; puis le dialogue

⁶ Forster avait consacré une courte nouvelle à Keats. Dans *Howards End*, Helen en écoutant la 5^{ème} symphonie de Beethoven lors du concert voit apparaître des figures inquiétantes, comme ce lutin qui traverse l'univers de part en part, pour y semer la panique et le vide. « [...] The music started with a goblin walking quietly over the universe, from end to end. [...] Panic and emptiness! Panic and emptiness! The goblins were right. » (Forster 46)

explore la relation entre la couleur, la musique et les mots, entre l'art de l'écriture qui tente d'approcher la peinture et la peinture qui s'écoute comme une musique et raconte une histoire à sa manière, dans son mutisme efficace : « Undoubtedly, they agreed, the arts are closely united » (« Walter Sickert » 199).

L'un des points d'articulation, c'est ce clin d'œil à Keats : « Keats uses colour lavishly, lusciously, like a Venetian. In the *Eve of Saint Agnes* he paints four lines at a time, dipping his pen in mounds of pure reds and blues » (199). Il ne s'agit pas ici de simplement nommer, désigner la couleur, mais bien d'étoffer la palette du mot, d'en retrouver la texture, d'accéder directement à la matière picturale.

Dans le poème, le moment où chatoient les couleurs, c'est celui du vitrail qui vient teinter la chair de la femme qui se déshabille. Poursuivons un instant le fil de l'allusion, pour mieux cerner l'appel à la sensation keatsienne. L'approche même de la fenêtre, architecture intime et promesse d'ouverture, dispositif gothique signant le désir et la transgression, est déjà synesthésique :

A casement high and triple-arch'd there was, [...]
And diamonded with panes of quaint device,
Innumerable of stains and splendid dyes,
As are the tiger-moth's deep-damask'd wings; (Keats st 24 vers 208-213,155)

À partir de l'archaïsme (« quaint device »), le verre palpite d'un prisme de couleur ; il prend la texture d'une aile de papillon semblable à la soie damassée, alliant la fragilité translucide au relief de la broderie, de sorte que l'allitération classique (« stains and splendid dyes ») s'ouvre au spondée synesthésique (« deep-damask'd wings ») qui connote le sens du toucher, autant que de la vue.

Le modèle synesthésique permet de sublimer le corps, que la lumière vient incarner en mêlant sur un mode oxymorique sacré et profane, puisque paradoxalement la pose de sainte érotise le corps féminin :

Full on this casement shone the wintry moon,
And threw warm gules on Madeline's fair breast,
As down she knelt for heaven's grace and boon
Rose-bloom fell on her hands, together prest,
And on her silver cross soft amethyst,
And on her hair a glory, like a saint: (Keats st 25 vers 217-222, 155)

La scène est donc placée sous le signe de l'entrelacement du regard et du toucher, puisque l'œil vient embrasser le corps à l'insu de la femme qui se dévêt; outre l'inversion stylistique de l'hyperbate, l'usage de verbes sans pronoms en début de vers rend les gestes de Madeline innocents et sensuels à la fois :

Of all its wreathed pearls her hair she frees;
 Uncclasps her warmed jewels one by one;
 Loosens her fragrant boddice; by degrees
 Her rich attire creeps rustling to her knees:
 Half-hidden, like a mermaid in sea-weed, [...] (Keats st 26 vers 227-231, 155)

Hypotypose à la suture du lisible et du visible, la scène a inspiré les peintres pré-raphaélites ; on se souvient que le tableau de Holman Hunt fut à l'origine de la confrérie Pré-Raphaélite, et que Hughes, Millais, Maclise se sont attachés à rendre la lumière du vitrail et la métamorphose de Madeline, entre sainte et sirène. Le tableau keatsien mêle les sens, le corsage odorant et la robe qui bruisse en tombant, tandis que les bijoux gardent la chaleur de la peau (« warmed jewels ») ; la synesthésie, ici, crée la vibration du désir. C'est d'ailleurs cette légère torsion syntaxique que Keats affectionne, le « ed » alanguissant, qui cristallise souvent le mélange des sens, comme dans l'Ode à la Mélancolie où l'amant plonge dans le regard de sa maîtresse, ignorant son courroux, pour littéralement combler son chagrin d'un festin visuel :

Then glut thy sorrow on a morning rose,
 Or on the rainbow of the salt sand-wave,
 Or on the wealth of globed peonies; (Keats 179)

On ne peut que songer ici à la théorie des neurones miroir⁷, puisque le néologisme « globed » qui fait du nom un adjectif et de la fleur un monde, vient en quelque sorte placer la pivoine dans la main du lecteur, autant que dans son esprit.

Cette ligne d'intensité parcourt les odes, depuis *Ode on a Grecian Urn* où sur le marbre les figures sculptées s'animent, où l'on entend le souffle de l'amant, que se fondent la pierre froide et la chaleur de la chair (« warm », « panting » dans la troisième strophe du poème). Le berger fait résonner une flûte inaudible et ineffable (« Pipe to the Spirit ditties of no tone »), tandis que tous les sens sont à la fois éveillés et en suspens, dans le sortilège d'une extase presque douloureuse. Le poète en quête

⁷ Découverts par Giacomo Rizzolatti, neurologue à Parme, les neurones miroirs permettent de réagir à un geste effectué par l'autre et d'éprouver de l'empathie.

d'une ivresse qui égalerait le chant du rossignol songe un instant, avant de se tourner vers la poésie, au vin, qui a la saveur fraîche de la terre creusée, du Printemps, de la danse et du chant, sans oublier la joie tannée de soleil, le rire et la joue dorée fondus en un hypallage synesthésique. Bien avant Proust et sa tasse de thé, c'est tout le Sud, et non tout Combray, qui jaillit du pichet de vin, avec ses petites bulles qui font signe :

O, for a draught of vintage! that hath been
Cool'd a long age in the deep-delved earth,
Tasting of Flora and the country green,
Dance, and Provençal song, and sunburnt mirth!
O for a beaker full of the warm South,
Full of the true, the blushful Hippocrene,
With beaded bubbles winking at the brim,
And purple-stained mouth;
That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim: (Keats st 2 vers 11-20, 175)

L'allitération (« beaded bubbles winking at the brim ») fait du vers un clin d'œil métatextuel, où le bord du pichet figure le fil de la synesthésie, cette porosité de la frontière des sens.

Cette image keatsienne n'a cessé de se décliner en poésie, en se modulant au fil du temps. Ainsi, Tony Harrison lui rend hommage en la réactivant: au raisin sur le palais qui figurait la joie, il substitue le kumquat plus amer, car un siècle le sépare de Keats, siècle de guerre où les bulles de sang au bord des cratères d'obus ont remplacé les pétillantes bulles de vin :

but a century of history on this earth
between John Keats's death and my own birth—
years like an open crater, gory, grim,
with bloody bubbles leering at the rim;
a thing no bigger than an urn explodes
and ravishes all silence, and all odes, (Harrison vers 64-69, 193)

Le rythme allitératif parodie l'incantation keatsienne, tandis qu'à l'urne inviolée succède la mine qui explose ; à Flora la pollution ; les dryades sont amputées et les enfants rongés d'une tunique de Nessus qui les brûle. La poésie angoissée par les traumatismes de l'Histoire, continue pourtant de chanter l'amour, sous le signe du fruit cueilli, qui figure aussi la reprise de l'hypotexte keatsien, que l'on goûte comme un fruit :

I burst the whole fruit chilled by morning dew
against my palate. Fine, for 42! (195)

Le fruit est un peu plus froid, mais il garde la saveur de la reprise et métamorphose.

Entre le « carpe diem » keatsien et l'éloge angoissé de Harrison, Virginia Woolf établit un dialogue plus implicite avec la poésie keatsienne, pour explorer le mélange des genres. Jack Stewart rapproche le jeu sur la couleur et la sensation de la forme plastique prônée par Roger Fry, mais pour Woolf la référence est autant poétique que picturale, comme elle le suggère dans l'essai « Walter Sickert » :

It is a very complex business, the mixing and the marrying of words that goes on, probably unconsciously, in the poet's mind to feed the reader's eye. All great writers are great colourists, just as they are musicians into the bargain; they always continue to make their scenes glow and darken and change to the eye. (198-9)

On retrouve bien sûr ici le *topos* de l'*ut pictura poesis*, qui préside traditionnellement à la définition de la mimesis. Mais s'il reste une dimension associative de la synesthésie, dans cette métaphore du mélange et du mariage des images, le phénomène relève pour Woolf largement de l'inconscient. L'expérience se perçoit donc mieux si on la met plutôt à l'épreuve de la fusion, comme le fait Maurice Merleau-Ponty qui, dans la *Phénoménologie de la perception*, parle d'une expérience de l'« ambivalence perceptive » (244). Il faut pour Merleau-Ponty comprendre la perception comme une expérience « globale », un événement, une sorte d'opération de transsubstantiation qui fait communier les sens à la manière d'un sacrement (246).

De même que l'écriture est d'essence synesthésique, voir la peinture, c'est aussi toucher, entrer en contact avec la chair des pigments, mais Woolf s'écarte de la métamorphose mystique pour proposer un modèle plus dynamique, qui rapproche peut-être plus encore la synesthésie chez elle de la ligne de fuite de Deleuze (et ce n'est sans doute pas un hasard si Deleuze cite Woolf dans *Mille Plateaux*). L'œil palpe, explore, pris dans un devenir-peinture, ou devenir-insecte deleuzien : « these little creatures drinking crimson until they become crimson ; then flitting on to violet ; then to a vivid green ; and becoming for the moment the thing they saw—red, blue, green, whatever the colour of the flower might be » (“Walter Sickert” 199). Woolf crée ici une variation sur un motif que l'on retrouve dans toute l'œuvre, celui du papillon, qui vient signifier la brièveté de la vie mais aussi son énergie, la lecture et l'écriture (notamment dans l'essai « Reading »), et qui prend ici la forme de ces insectes qui se fondent dans la couleur, et auxquels on compare le regard. Il y a là, dans cette poétique de

l'œil/insecte qui devient la couleur qu'il butine, comme une réactivation du modèle keatsien du poète caméléon et de sa capacité de projection empathique ou « negative capability ». Sylvie Crinquand attire l'attention sur l'image de l'escargot : « that trembling delicate snail-horn perception of beauty » (Lettre du 8 avril 1818) qui vient aussi représenter cette « capacité à appréhender le réel de façon sensible, précautionneuse et délicate » (Crinquand 148). Cette manière de palpiter et de palper se retrouve aussi chez Woolf, où l'escargot se trouve au cœur de *Kew Gardens* et chez qui les personnages comme Mrs Ramsay ont des « antennes », intuitives et inquiètes à la fois (« as if she had antennae trembling out from her » (*To the Lighthouse* 115). C'est la même image qui revient dans l'essai consacré à Walter Sickert : « Were we once insects like that, too, one of the diners asked; all eye? Do we still preserve the capacity for drinking, eating, indeed becoming colour furled up in us, waiting proper conditions to develop? » (189).

C'est donc à cette expérience de la sensation que convie l'essai de Woolf, reprenant le *topos* de la couleur post-impressionniste pour appeler à une expérience intime du transfert des sensations : « Colours went spirally through my body lighting a flare as if a rocket fell through the night and lit up greens and browns » («Walter Sickert» 189). La sensation se vit comme un choc, il ne s'agit pas de contempler la couleur mais de l'incorporer, de la déployer de l'intérieur en un réseau de terminaisons nerveuses. Les couleurs fauves viennent littéralement bouleverser, peindre de l'intérieur.

C'est aussi la correspondance qui permet à Woolf de rendre compte des toiles sérielles de Sickert consacrées à Venise. On pourrait songer à Ruskin, Whistler, ou à l'impersonnisme de Monet, déclinant l'heure du jour sur la façade de la cathédrale de Rouen, mais Sickert fait plutôt le contraire, il opte pour une gamme chromatique, toile verte, toile violette, cherchant à créer plutôt qu'à copier l'atmosphère d'un moment (ce qui n'apparaît pas dans l'essai). Reste que pour Woolf le résultat en devient « tangible », ou pour le dire en termes deleuziens, sensation haptique autant qu'optique : « to feel his columns round and his pillars hard beneath our touch. One can almost hear his gold and red dripping with a little splash into the waters of the canal » («Walter Sickert» 197). La correspondance entre l'œil et la main crée une empathie, qui conduit à mettre en récit les toiles, comme si s'activaient les neurones miroirs.

Il s'agit moins ici d'ekphrasis que d'une façon de faire de chaque toile peinte un dispositif opératoire, embrayeur de fiction. Chaque toile devient un scénario, une saynète que Woolf invente pour une large part. Ainsi elle mélange des toiles ou des titres, ou déforme la perception. Woolf capte bien la lassitude du couple dans *Ennui* (1914), figé comme ces oiseaux empaillés sous cloche de verre qui trônent sur la commode, et note l'amoncellement du temps sans issue : « The grimness of the situation

lies in the fact that there is no crisis » (“Walter Sickert” 193). Mais elle détourne la scène, puisque *Ennui* représente visiblement une salle à manger domestique. Woolf en fait la scène d’un pub, où l’homme assis serait un « publican », contemplant le désastre de sa vie, coupé de la femme derrière lui. La plongée vers la couleur permet donc de s’approprier la toile et de la réinventer. La lecture de l’œuvre picturale devient le théâtre d’une lutte entre l’œil et la voix, où la victoire s’affiche pour mieux se remettre en jeu : « Not in our time will anyone write a life as Sickert paints it. Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint » (192).

C’est à cette tension entre alliance et rivalité que vient répondre *To the Lighthouse*. D’emblée, l’image y cristallise la sensation, comme lorsqu’à la première page le petit James découpe un catalogue où s’inscrivent sa joie et sa colère. Le texte crée des effets cubistes, mêlant des formes contradictoires, comme lorsque Mrs Ramsay assise tricote tranquillement et simultanément se dresse, comme une fontaine ou un phare, pour se faire littéralement source de réconfort venant calmer l’angoisse de son mari, aride et agressif ; tandis que lorsque Mrs Ramsay lit le sonnet de Shakespeare, les mots se font pures couleurs, bleu, vert ou rouge⁸, par correspondance synesthésique. Surtout, le roman explore au plus proche la suture du lisible et du visible, à travers l’hypotypose et l’ekphrasis. Peu à peu, lors de la scène du dîner, Mrs Ramsay assemble les morceaux épars de l’existence, tente de tisser une harmonie entre les convives dissemblables. Son regard plonge dans la corbeille de fruits au cœur de la table, vient la butiner, y cueillir la courbe d’un fruit, en savourer la rondeur, à la manière d’un effet-tableau. Si l’instant fait penser à Cézanne, cette façon d’habiter le fruit, de laisser le regard-abeille butiner le visible, est intensément keatsienne. On se souvient de ces fruits amoncelés près de Madeline dans *The Eve of Saint Agnes*, auxquels on goûte de l’œil, et des sons fluides. Sans rien déranger, Mrs Ramsay accueille de même la matière du monde, et offre le partage (son regard croise celui de Mr Carmichael, dans la candeur d’un bref échange où, pour une fois, se dissipent les tensions) : « Augustus too feasted his eyes on the same plate of fruit, plunged in, broke off a bloom there, a tassel here, and returned, after feasting, to his hive » (105) Alors se produit cette épiphanie keatsienne, dénouant l’emprise du temps : « something, she meant, is immune from time, and shines out (she glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby » (113). L’instant acquiert la couleur abstraite d’un joyau soustrait à l’éphémère, arrimé au rythme des virgules.

⁸ Il ne s’agit pas ici de couleurs décrites à l’intérieur du sonnet, mais bien de cette perception colorée du mot qui fait l’essence de la synesthésie: “words, like little shaded lights, one red, one blue, one yellow, lit up in the dark of her mind” (*To the Lighthouse* 128).

Et la peinture elle-même devient une activité purement sensorielle et sensuelle, lorsque Lily, modelant sur la toile le relief des pigments, la matière du bleu et du vert, tandis que les volumes devant elle font pression sur le globe oculaire et libèrent dans le cerveau même moins un influx nerveux qu'une forme d'inspiration, de créativité, de jouissance liquide : le rythme est dicté directement, de l'œil à la main, entre effort conscient et pulsion spontanée, inconsciente. Jamais sans doute on n'a tenté de se placer ainsi au plus près de la créativité comme engageant tout l'être, de l'organe de la vue (le globe de l'œil) à la cadence de la main et aux influx du cerveau, comme pour proposer une clef neurologique de l'élan abstrait et sensuel à la fois de l'inspiration. En reprenant le *topos* du peintre à l'œuvre, Woolf propose moins une métaphore métatextuelle de l'écriture qu'elle ne cherche à percer le mystère de la synesthésie même, le passage simultané de la vision au toucher de la création.

Pour conclure, Woolf tente ici, de l'essai consacré à Walter Sickert au personnage de peintre dans *To the Lighthouse*, la suture du visible et du lisible. Dans *To the Lighthouse*, la peinture permet de modeler l'image et de suspendre le temps en ravivant la mémoire. Cette vision sur laquelle s'achève le roman permet d'explorer au plus près le rapport des arts-sœurs—Woolf n'écrivait-elle pas à Vanessa, « [y]our pictures are made of flying phrases » ? (Goldman 166) Mais il s'inscrit aussi dans une poétique plus vaste où, comme dans les nouvelles « Blue » et « Green », les mots fonctionnent comme des graphèmes chromatiques. Cette correspondance entre la couleur et le mot, ce mélange des sens, fait donc de Virginia Woolf une écrivaine moderniste, mais lui permet aussi de retrouver ces accents poétiques, ce don de la cristallisation des sensations, qu'elle recherchait dans son journal (à mesure que gagnait l'ombre de la barbarie et de la Deuxième Guerre Mondiale), chez Keats et Coleridge : « How lightly & firmly they put down their feet, & how they sing; & how they compact; & fuse, & deepen » (Lee, 736).

OUVRAGES CITÉS

- BARON-COHEN, Simon and John Harrison, Laura H. Goldstein, Maria Wyke. "Coloured Speech Perception: Is Synaesthesia What Happens When Modularity Breaks Down?" *Perception* vol. 22 (1993): 419-426.
- BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: an Inner Life*. 2005. London: Penguin, 2006.
- CRINQUAND, Sylvie. *Lettres et poèmes de John Keats : portrait de l'artiste*. Toulouse : PUM, 2000.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- DIBATTISTA, Maria. *Imagining Virginia Woolf: An Experiment in Critical Biography*. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990.
- ELIOT, T. S. "Hamlet." Ed. Frank Kermode. *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1975. 45-49.
- "The Metaphysical Poets." Ed. Frank Kermode. *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1975. 59-67.
- *The Waste Land and Other Poems*. 1940. London: Faber & Faber, 1999.
- FLINT, Kate. "Introduction". In WOOLF, Virginia. *Flush*. 1933. Oxford: Oxford World's Classics, 2009. vii-xlvi.
- FORSTER, E. M. "Not Listening to Music." *Two Cheers for Democracy*. London: Edward Arnold, 1972. 122-3.
- "Not Looking at Pictures." *Two Cheers for Democracy*. London: Edward Arnold, 1972. 126-9.
- *Howards End*. London: Edward Arnold, 1910.
- FRY, Roger. *Vision and Design*. 1920. Harmondsworth: Penguin, 1937.
- GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HARRISON, Tony. *Selected Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- KEATS, John. *Selected Poetry*. Ed. Elizabeth Cook. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. 1996. London: Vintage, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- MOTION, Andrew. *Keats*. London: Faber & Faber, 1997.
- POREE, Marc. « Ce que faisaient, ce que voulaient les mains de Keats », *Temporel* (1er mai 2008) <http://temporel.fr/Ce-que-faisaient-ce-que-voulaient>. (visité le 16 mars 2015).
- RANCIERE, Jacques. *Le Partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.
- STEPHEN Leslie. *Dictionary of National Biography*. Vol. 1, London: Smith, Elder, 1885.
- STEWART, Jack. *Color, Space, and Creativity: Art and Ontology in Five British Writers*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. II, 1920-1924. Ed. Anne-Olivier Bell. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- *Between the Acts*. London: Hogarth Press, 1941.
- *Flush*. 1933. Oxford: Oxford World's Classics, 2009.
- "Impressions at Bayreuth." *Books and Portraits: A Further Selection from the Literary and Biographical Writings of Virginia Woolf*. Ed. Mary Lyon. 1977. New York: Harcourt, 1978. 22.
- *Kew Gardens*. London: Hogarth Press, 1919.

- “Middlebrow.” *The Death of the Moth and Other Essays*. 1942. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974, 176-186.
 - “Reading.” *The Captain’s Death Bed and Other Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1950. 151-179.
 - *To the Lighthouse*. 1927. London: Flamingo, 1995.
 - “Walter Sickert.” *The Captain’s Death Bed and Other Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1950. 187-202.
- WORDSWORTH, William. “Lines Written a Few Miles Above Tintern Abbey.” *William Wordsworth*. The Oxford Authors, Oxford: OUP, 1984. 132-3.

TABLEAUX CITÉS

- HOLMAN HUNT, William. *The Flight of Madeleine and Porphyro during the Drunkenness Attending the Revelry*. 1848. Guildhall Gallery, Londres.
- HUGHES, Arthur. *The Eve of St Agnes*. 1856. Tate Gallery, Londres.
- MACLISE, Daniel. *Madeline After Prayer*. 1868. National Museums, Liverpool.
- MILLAIS, John Everett. *The Eve of St Agnes*. 1863. The Royal Collection, Londres.
- SICKERT, Walter. *Ennui*. 1914. Tate Gallery, Londres