



HAL
open science

Virginia Woolf: Flush, Ombre et Soleil

Alain Sebbah

► **To cite this version:**

Alain Sebbah. Virginia Woolf: Flush, Ombre et Soleil. Travaux & documents, 1994, 05, pp.91–114.
hal-02174242

HAL Id: hal-02174242

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174242>

Submitted on 11 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Virginia Woolf : *Flush*, Ombre et Soleil

Alain SEBBAH
I.U.F.M. de la Réunion

« Que la voix, que l'écriture soient fraîches, souples, lubrifiées, finement granulées comme le museau d'un animal. »

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*.

« Crédule enfant, à quoi bon ces vains efforts pour saisir une fugitive apparence ? L'objet de ton désir n'existe pas. »
Ovide, *Les Métamorphoses*, *Echo et Narcisse*.

Si l'on en croit le *Dictionnaire des œuvres* (Laffont, « Bouquins »), « *Flush*¹ constitue peut-être le roman le plus populaire et le plus charmant de tous ceux qu'a écrit la romancière Virginia Woolf ». Un narrateur-biographe y retrace la vie du chien Flush depuis sa naissance dans les environs de Londres, jusqu'à sa mort à Florence. *Flush* a été publié en 1933².

Ce chien — un coker-spaniel — a réellement existé, tout comme d'ailleurs Elizabeth Barrett-Browning, sa maîtresse, célèbre par sa correspondance avec son futur mari et par les poèmes qu'elle a écrits sur son chien Flush. La vie d'Elizabeth contient un épisode — son enlèvement par Robert Browning, leur mariage secret et leur fuite en Italie — dont le caractère

1. Virginia Woolf, *Flush*, Le Livre de Poche, biblio, 1987.

2. Alors que dans la traduction de Charles Mauron, *Flush* par son sous-titre se présente bien comme « biographie », il est qualifié de « roman » dans le *Dictionnaire des œuvres* chez Laffont. Nous reviendrons sur cette hésitation entre les deux genres, car elle nous paraît symptomatique.

romanesque justifie l'intérêt que lui a porté André Maurois dans une biographie publiée en 1955 : *Robert et Elizabeth Browning*.

Vingt-deux ans avant Maurois, Virginia Woolf s'était penchée sur cette aventure qui lia deux poètes sous le regard d'une Angleterre puritaine¹.

Le récit de Virginia Woolf se présente au premier abord comme un entrelacs de fiction et de réalité. L'épisode de l'enlèvement y est évidemment retracé, mais Virginia Woolf ayant choisi de nous donner le point de vue du chien dans *Flush*, le romanesque, qui tenait au sujet, s'en trouve évacué, quoique les événements eux-mêmes ne soient en rien modifiés. Ce romanesque fait cependant retour grâce à un remarquable travail d'écriture. Virginia Woolf semble vouloir tracer avec netteté la frontière entre roman et biographie en montrant que ce qui les sépare est moins un « sujet » qu'une « écriture ». L'écriture constituant *l'artifice* dont l'écrivain ne peut décidément pas se dispenser.

En fuyant vers le Sud, l'Italie et Florence, Elizabeth Barrett fuit non seulement les brumes et les ombres de Londres mais aussi une réclusion à laquelle, sous prétexte de maladie, l'avait contrainte un père trop possessif. Le passage au Sud acquiert donc une double signification, celle qui peut s'attacher symboliquement au passage de l'ombre à la lumière et aussi celle d'une libération qui, en cette période victorienne, concerne autant l'esprit que les sens. Ce « retour à la vie » semble confirmé par la naissance d'un fils.

Voyager du Nord au Sud c'est nécessairement passer de l'Ombre à la Lumière. Nous voudrions montrer que ce passage ressemble à la traversée d'un miroir mais aussi que le travail de l'écriture dans *Flush*, « roman populaire et charmant », est une « traversée des apparences ». Autrement dit, tout en restant au plus près des faits les plus insignifiants, tout en suivant la trame dessinée par le « roman » de Robert et d'Elizabeth Browning, qui est aussi leur histoire, Virginia Woolf met à nu une écriture et touche un thème essentiel : la mort.

Cette brève étude que j'ai choisie de présenter sous le thème « ombre et soleil » s'organise donc pour une part autour du

1. On trouvera dans l'*Encyclopedia universalis* un article consacré à la vie d'Elizabeth Barrett-Browning qui en souligne le romanesque et dans le *Dictionnaire des œuvres* un résumé du roman de Virginia Woolf.

concept d'écriture. Dans la suite du texte d'Ovide que nous avons cité, on pouvait lire : « Cette ombre que tu vois c'est le reflet de ton visage. Elle n'est rien par elle-même, c'est avec toi qu'elle est apparue », nous interprétons ici l'ombre métaphoriquement, comme l'écriture, le reflet dont se nourrit le narcissisme du sujet.

1. Un récit en miroir

Publiée en 1933, la « biographie » de Flush évoque tour à tour le Londres brumeux de l'époque victorienne et le soleil de la Toscane. Nous entrons dans l'ombre du 50, Wimpole Street en été 1842 et nous quittons la lumière de Florence et la Casa Guidi à la mort de Flush, en 1854. Le récit oppose ainsi deux lieux extrêmes, l'un au Nord, l'autre au Sud. Le Sud (la Toscane) pouvant apparaître comme l'image inversée du Nord (l'Angleterre).

Parler d'ombre et du soleil dans *Flush* c'est donc parler des miroirs.

1.1. Une fausse symétrie

Le roman est composé de six chapitres. Les quatre premiers se déroulent en Angleterre, les deux derniers en Italie. La disproportion est évidemment ici favorable au Nord.

En y regardant de plus près, quatre chapitres évoquent des lieux (I : hree Mile Cross ; II : la chambre de derrière ; IV : Whitechapel ; V : L'Italie.

Le troisième s'intitule *L'homme au capuchon* et le sixième et dernier chapitre simplement *fin.*.

L'Italie (Chap. V) est explicitement un rappel de *Three Mile Cross* (Chap. I) :

« Il courait vers certains plaisirs, il recherchait certaine expérience qu'on lui avait longtemps refusée. N'avait-il pas jadis écouté le cor de Vénus qui réveillait de sa musique échevelée les échos du Berkshire. N'avait-il pas aimé la chienne de Mr. Partridge ? Elle lui avait même donné un fils. La même voix aujourd'hui retentissait par les rues

étroites de Florence, mais plus impérieuse, plus impétueuse encore après ces années de silence¹. »

La chambre de derrière (Chap. II) est le lieu de la réclusion partagée avec Miss Barrett, *Whitechapel* (Chap. V) le lieu de captivité de Flush. Dans l'un et l'autre cas, une porte se ferme derrière Flush, des ombres surgissent. Ces deux espaces de réclusion sont proches l'un de l'autre : « Derrière la chambre de Miss Barrett, par exemple, était l'un des pires slums londoniens » (p. 61).

Les slums représentent l'autre côté du miroir, renvoyant à la bonne société de Londres le reflet inversé de son confort et de sa bonne conscience. Mais la frontière est mince entre ces deux espaces :

« Des demeures splendides s'élevaient dans Westminster, mais il suffisait d'en faire le tour pour voir derrière elles des sortes d'écuries en ruine où des troupeaux d'êtres humains vivaient au-dessus des troupeaux de vaches à raison de sept pieds carrés pour deux personnes », (p. 60).

Dans le chapitre III, *L'homme au capuchon*, Mr Browning apporte le soleil dans la chambre pleine d'ombre où Miss Barrett et son chien vivent en reclus. Ce sont d'abord des signes précurseurs : « La brise souleva le store. Le soleil éclaira les bustes » (p. 44). Puis ils accompagnent les visites de Mr Browning : « Flush réentendit chanter les oiseaux ; il sentit pousser les feuilles des arbres [...] Flush se sentait maintenant capable d'aboyer à l'unisson de Mr Browning. » (p. 57). Tout au contraire, dans le chapitre intitulé *Fin*, on fait remarquer que Flush « préférait l'ombre au soleil » (p. 105). (il est vrai qu'il est devenu entre-temps un vieux chien) ou encore : « Quand il rêvait le moins du monde, c'était pour se croire endormi au cœur d'une forêt primitive, à l'abri du soleil et des voix humaines. » (p. 106).

Dans les chapitres III et VI qui s'opposent comme s'opposent le milieu à la fin, on note donc un renversement total, puisque passant du nord au sud, on passe aussi d'un désir de soleil à une soif d'ombre. Sur ce renversement s'en opère un

1. Woolf Virginia *Flush* (p. 88, in *Le Livre de Poche biblio* traduction Charles Mauron).

second : au nord, la nature est telle qu'on peut la voir dans la réalité, au sud elle est telle qu'on la voit en rêve. Et même si, au chapitre III (alors qu'il est encore en Angleterre), Flush rêve, c'est « de chasse, de poursuite » (p. 48), tandis qu'à Florence, « le sommeil de Flush [est] plus profond encore qu'à l'ordinaire » (p. 16). Les chapitres I et V étant consacrés au soleil, les chapitres II et IV apparaissent comme ceux de l'ombre. Or, cette symétrie est en partie faussée par le fait qu'au beau milieu du chapitre V, toute la famille Barrett / Browning avec bébé, chien et Wilson¹, retourne au 50 Wimpole Street. Ce retour est comme une boucle à l'intérieur du cercle formé par l'ensemble du récit.

La mort de Flush en Italie fait pendant aux premiers mois qui suivent sa naissance « près de Reading » à Three Mile Cross ; le riche décor d'une maison florentine s'oppose à la pauvreté « d'un modeste cottage » (p. 16) ; les jours de bonheur aux jours de malheur (p. 114)² ; le soleil à la pluie. Mais si la fin marque une opposition avec le début, elle marque aussi le retour du même. A la fin du récit Miss Barrett (devenue Mrs Browning), est une femme vieillissante (« sans doute elle devenait vieille »), qui fait songer à Miss Mitford, la première maîtresse de Flush, [qui] « laissait avec joie le vent soulever, emmêler sa chevelure blanche » (p. 17). Les objets, les personnages, et aussi d'une certaine façon les situations, s'organisent comme dans un diptyque³. Dans la partie gauche du diptyque, donc au début du livre, on voit Flush, livré à ses instincts, oublier sa maîtresse, oublier toute l'espèce humaine pour suivre l'odeur d'un lièvre ou d'un renard :

« Il entendait des hommes à la peau sombre crier « Span ! Span ! » Des fouets claquaient à ses oreilles. Il galopait, se ruait », (p. 18).

tandis qu'à la fin du livre (la deuxième partie du diptyque), Flush, brutalement éveillé d'un rêve :

-
1. La femme de chambre de Miss Barrett.
 2. « Elle avait écrit ce poème à Wimpole street, un jour où elle était très malheureuse. Aujourd'hui elle était heureuse. » p. 114, *Flush*.
 3. « Ouvrage peint qui a la particularité de s'ouvrir comme un livre dont le début constituerait la partie gauche et la fin la partie droite » (*Lexis Larousse* 1975)

« partit comme on se sauve [...] à la recherche d'un refuge [...] Tandis qu'il détalait le long des rues, les charretiers, debout et les guides en moins, jurant, le fouettèrent au passage. Des bébés presque nus le mitraillèrent de gravier en criant : « Matta, matta », (p. 114).

La situation contient le même et son contraire : Flush fuit une chose pour aller vers une autre. Au début, poussé par son instinct ancestral de chasseur (« Span ! » évoque étymologiquement Spaniel, l'épagneul), il fuit Miss Mitford pour un lièvre ou un renard ; à la fin il fuit un rêve de chasse pour chercher refuge auprès de Miss Barrett-Browning. Pour se réfugier en fait dans la mort :

« Il dort comme les chiens dorment quand ils rêvent. Soudain ses pattes tressautèrent - poursuivait-il des lapins en Espagne ? Bondissait-il au flanc brûlant d'une colline accompagné par la clameur d'hommes à la peau brune (Span ! criaient-ils. Span ! Span ! devant mille lapins détalant des broussailles) ? », (p.113).

Au début, « il file en un éclair comme un poisson vers une eau toujours plus profonde » (pp. 17, 18). Pour saisir et tuer la proie qu'il poursuit ; à la fin, il file encore vers une eau, cette fois peu profonde « ce peu profond ruisseau calomnié, la mort » (Mallarmé : *Tombeau de Verlaine*). Des bébés le mitraillent de gravier au moment où il court, littéralement, vers sa mort. La mort de Flush suit immédiatement deux faits : le retour sur les lieux de sa naissance et la naissance d'un bébé. On n'en finirait pas de voir ici le terme rejoindre les origines dans un miroitement incessant. La naissance et la mort, l'origine et la fin, se ferment l'une sur l'autre comme un cercle. S'il écoute, au début, l'appel de l'instinct, Flush, à la fin, cherche refuge dans l'amour de Mrs Barrett-Browning. Son instinct — au début — lui fait oublier l'espèce humaine. L'amour — à la fin — lui fait fuir son instinct. Ce renversement, ce retournement, se manifeste dans deux parties du livre qui sont les plus éloignées l'une de l'autre par le processus de la lecture. Mais si le temps de la lecture disjoint le début et la fin, la reliure du livre au

contraire, les rapproche et les fait fonctionner comme symbole¹. La disposition du livre en diptyque contraint à la relecture ; la fin rejoint le début, y renvoie comme un reflet faisant de l'écriture ce qui n'a pas de fin.

Si *Flush* se fragmente en de multiples écritures, écritures empruntées, parodiques, extérieures au texte, le texte se reflète aussi lui même, intérieurement. Non seulement il est un miroir des autres écritures, qu'il renverse, retourne, mais il retourne également ou plutôt se retourne sur sa propre écriture, y revient. Ce retour du texte sur lui même, ce texte qui fait retour sur lui même nous le désignerons par le terme de réécriture. Nous aurions pu choisir aussi le terme d'écriture en miroir.

1.2. Les jeux de miroir de l'écriture biographique

Flush se présente comme une biographie, ce qui veut dire qu'au moment où commence la vie de Flush, « tout est déjà écrit ». L'expression ne renvoie pas seulement au fatalisme dont se nourrissent, par exemple, Jacques et son capitaine dans le roman de Diderot, mais aux fragments (lettres, poèmes), disséminés dans l'œuvre d'Elizabeth Barrett-Browning, et dont se sert Virginia Woolf. *Flush* est donc écrit à partir d'un texte déjà là : c'est une écriture (celle de Virginia Woolf) se superposant à une autre (celle d'Elizabeth Barrett-Browning). Ce que dit le *personnage* d'Elizabeth Barrett dans *Flush* est le plus souvent supposé provenir de ses lettres. Dans le récit, toute parole rapportée est parole déjà écrite. Quand on rencontre un propos dont le ton évoque la conversation, ce n'est rien d'autre qu'un extrait de lettre qui est un art de converser particulier « Ah mon cher M. Horne écrivait-elle... » (p. 34).

L'écriture peut donc apparaître ici comme originelle, renversant ainsi l'ordre parole / écriture, puisque lorsque (dans le roman de Virginia Woolf), le personnage parle il sert un texte, il dit ce qui a déjà été écrit. D'une manière générale d'ailleurs, le biographe (et c'est ainsi que se nomme lui même le premier

1. A l'origine, le symbole est un signe qui permet à deux personnes qui ne se sont jamais vues de se reconnaître, chacune possédant une partie d'une tablette ou d'un sceau brisé en deux. La jonction bord à bord des deux fragments permet de reconnaître l'autre, signifie en quelque sorte pour chacun.

narrateur dans *Flush*) travaille de seconde main, prenant l'écriture des autres comme matériau de sa propre écriture.

Puisque *Flush* appartient, selon le souhait de Virginia Woolf, au genre de la biographie, il est peut-être utile de rappeler une des autres contraintes du genre qui est le renvoi en notes de précisions et d'anecdotes qui ne peuvent pas trouver leur place dans le corps même du récit. Ce paratexte a généralement pour fonction de confirmer les dires du biographe. Virginia Woolf est allée de toute évidence rechercher dans la vie de Mrs Barrett-Browning et dans celle de son entourage, des témoignages ; elle s'est également servie des poèmes et des lettres d'Elizabeth Barrett. Or ces notes, loin de prolonger le récit en l'authentifiant, se trouvent le plus souvent en porte-à-faux avec lui, détruisant l'effet de réel que produit généralement l'évocation d'un détail non motivé par l'action¹. Par exemple telle note multiplie les témoignages contradictoires à propos d'un indice absolument insignifiant² et laisse douter de la réalité de cet indice. La narration, plus exactement ici la description, se trouve comme suspendue, hésitante, indécidable. Il faut en croire aveuglément le biographe ou ne rien croire. Ailleurs, un mensonge par omission « imprudemment » confessé, laisse entendre que d'autres mensonges ont pu être commis au nom d'un artifice de composition. Tel est le cas de la note 4 de la p. 58, libellée d'étrange façon :

« On venait de le voler : en fait, Flush fut volé trois fois ; mais la règle des unités m'a paru justifier cette condensation de trois vols en un seul ».

Telle autre note apparaît comme l'occasion d'écrire une histoire faite à plaisir : c'est ainsi qu'à propos du personnage de

-
1. Voir à ce sujet l'analyse de Barthes dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, p. 81 à 89.
 2. Nous reproduisons ici le texte ainsi que la note : « Même le store de la fenêtre n'était pas un simple store de mousseline, mais une étoffe peinte qui représentait un château... » (1) note 1 : « *Etoffe peinte* » Miss Barrett dit : « *Je fis tendre un store transparent dans l'embrasure de ma fenêtre* ». Elle ajoute : « *Papa m'insulte en évoquant à son sujet la fenêtre de la boutique de tailleur ; mais il n'en est pas moins évidemment ému lorsque le soleil vient éclairer le château* ». Certains prétendent que le château, etc. furent peints sur une mince substance métallique ; d'autres que c'était une mousseline richement brodée. Il ne semble pas y avoir de moyen de régler ce différend ».

Wilson, « la femme de chambre de Miss Barrett », on retrouve des procédés chers aux romanciers anglais du XVIII^{ème} siècle. Ne sachant rien d'elle, sinon qu'elle se nommait Lily Wilson, le biographe poursuit : « On peut imaginer que... », « On peut aussi imaginer que... ». Le récit biographique dont l'objectif est d'établir une vérité sur la vie d'un personnage — sinon la vérité — se trouve ainsi détourné par l'effet pervers d'un procédé propre au genre : les notes. On peut y voir une distance ironique tant à l'égard de la biographie comme genre qu'à l'égard du texte lui même, qui contient en quelque sorte les germes de sa propre destruction et en particulier la mise en cause de l'illusion romanesque dont se sert la biographie. Cette disparition du romanesque s'effectue au profit de la dénudation du procédé ainsi mise en valeur.

En jouant ainsi sur les formes de la biographie et du roman on peut se demander si le texte de Virginia Woolf ne transgresse pas les frontières du récit propre à ces deux genres, pour pénétrer subrepticement sur le territoire poétique. Le texte de Virginia Woolf peut être considéré avec le regard de Chateaubriand considérant *Atala* :

« Une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique [...] Si je me sers ici du mot poème, c'est faute de savoir comment me faire entendre autrement ».

S'il est vrai que chaque poème nouveau remet en question la définition même de la poésie, de ce point de vue, mais de façon plus moderne que Chateaubriand, Virginia Woolf présente un texte à lire au second degré.

Voici comment le récit commence :

« Du consentement universel, la famille dont se réclame le héros de cet ouvrage remonte à l'Antiquité la plus haute. Rien d'étonnant, par la suite, que l'origine du nom même se soit perdu dans la nuit des temps. Voici plusieurs années, le pays nommé Espagne se prit à bouillonner péniblement par l'effet des ferments de la création. Les siècles passèrent ; la végétation apparut », (p. 11).

L'écriture parodie de toute évidence celle d'un biographe soucieux de fonder l'origine de son récit sur le récit des origines

de son personnage. Le caractère extrêmement marqué et conventionnel de cette écriture nous oblige à la saisir dans une intertextualité qui est celle des biographies, ou celle des romans à tiroirs (*Gil Blas De Santillane*). On rencontre d'autres tics de langage indiquant que la biographie de Flush ne peut être lue naïvement. Par exemple, ce faux souci d'objectivité rendu par la multiplicité des témoignages invoqués :

« La plupart d'entre nous seraient heureux d'en rester là, mais la vérité nous contraint de noter encore l'opinion d'une toute autre école », (p. 11).

Mallarmé appelait de ses vœux la disparition élocutoire du poète et Paul Valéry imaginait que « le génie qui se trouve à l'origine de l'œuvre n'est proprement personne ». L'instance narratrice (cf. : « nous ») qui, s'inscrivant dans une sorte de communauté scientifique, marquait déjà son anonymat, disparaît aussitôt après qu'elle a raconté la naissance du héros. Cette naissance se situe d'ailleurs dans un temps proche de l'enlèvement de Miss Barrett qui a lieu en 1846 (le 12 septembre) : « ...il semble probable qu'il naquit dans la première moitié de 1842. » (p. 16). Le récit de la naissance de Flush précédant et encadrant celui de l'enlèvement romanesque de Miss Barrett, est donc dans l'économie du récit l'événement principal. La biographie d'un chien peut elle se présenter comme tout à fait sérieuse ? Ne rejoindrait-on pas ici le *burlesque*¹ qui se joue de

-
1. Burlesque. Terme tiré de l'italien, qui désigne une forme de comique lié à la culture populaire, [...] usant de la dérision, du pastiche, inversant systématiquement les signes de l'univers représenté : son domaine de prédilection est la farce, les spectacles de la *commedia dell'arte*, ou ceux des clowns. [...] Le rire naît, dans ces œuvres (Scarron : Virgile travesti), de la disproportion entre la noblesse des sujets et la grossièreté voulue de l'expression. » (J. Gardès-Tamine, Marie Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*). « Le mot désigne aussi le genre inverse qui parle en terme nobles de choses vulgaires. [...] Alors que le comique garde un contact avec l'humain, le burlesque, plus gratuit, repose avant tout sur le principe du travestissement, donc « dénature » l'humain, déforme la nature (en cela il s'oppose au réalisme). Mais il suppose en outre toute une élaboration esthétique d'images, de mouvements et de rythmes qui le rend propre à la poésie, au récit ou au cinéma, alors que la bouffonnerie et la farce sont plus adaptées au théâtre en faisant rire par leur grossièreté même. Il se distingue aussi du grotesque qui suppose un ridicule dû à l'étrange, à une contrefaçon de la nature (Bénac, *Guide des idées littéraires*, Hachette).

l'écriture biographique — entre autres. Dans les biographies sérieuses, sa position d'observateur permet au biographe de créer une illusion rétrospective, et de faire apparaître un déterminisme dans la succession des événements laissant apparaître entre eux une relation de cause à conséquence. Il n'y a rien de semblable dans *Flush* : aucun fait ne détermine l'autre. Aucun commentaire ne vient s'ajouter au récit pour faire apparaître entre les événements des liens de cause à conséquence. Tout au contraire ici, l'écriture, au moins de ce point de vue, est plate ; ce n'est pas l'enchaînement des faits qui intéresse le biographe, mais la juxtaposition d'épisodes dont chacun contient en propre une signification. Lorsque Miss Mitford, première maîtresse de Flush, donne celui-ci à Miss Barrett, il s'agit d'un geste gratuit au plein sens du terme¹. De même si Flush est enlevé, c'est parce que les gens des slums enlèvent habituellement les chiens de Wimpole Street quand ils ne sont pas tenus en laisse, mais rien ne laisse prévoir l'événement et aucune conséquence ne s'ensuit, les événements se déroulent selon la procédure habituelle². On ne peut se défendre de penser qu'ici le romanesque se trouve à nouveau dégradé par une sorte de refus de conduire toute intrigue.

En écartant l'intrigue, ce récit, suivrait donc une des lois du genre de la littérature intime qui est de confronter des tableaux, des scènes³ dont la signification ne peut apparaître que dans leurs relations réciproques et avec l'aide active du lecteur.

On peut essayer de tracer rapidement un tableau de ces épisodes successifs de ce « récit intime » (par lequel on se glisse dans l'intimité d'un chien).

-
1. « Oui, Flush n'était-il pas un cadeau tout trouvé pour une amie [...] qui vit tout l'été enfermée dans la chambre de derrière d'un appartement de Wimpole Street ? », (p. 19).
 2. L'alternative posée étant : si un chien est enlevé, ou bien il est restitué à son maître contre une rançon, ou bien il est tué, Flush bénéficie de la première possibilité inscrite dans l'alternative : « Miss Barrett avait oublié la laisse, et Flush par la suite avait été volé. Telle était en 1846, la loi de Wimpole Street et des rues avoisinantes », (p. 59).
 3. Selon Philippe Lejeune, deux formes de composition commandent le récit intime : tantôt la *chronologie*, tantôt la *scène*. On opposera ainsi les mémoires dont le point de vue est purement rétrospectif (cf. Chateaubriand) et l'autobiographie dont le modèle ici peut être *Vie de Henry Brulard* ou encore *L'âge d'homme* où la chronologie des souvenirs est moins importante que leur association.

Chap. 1 : Three Mile Cross	Ascendance de Flush. La vie instinctive. Arrivée dans la chambre de Miss Barrett au 50 Wimpole Street.
Chap. 2 : La chambre de derrière	Education de Flush. Refoulement de ses instincts. Réclusion partagée. La "masse noire" du père.(Mr Barrett).
Chap. 3 : L'homme au capuchon	Dans l'ordinaire de l'existence de Wimpole Street, arrivée de lettres précédant celle d'un homme, Mr Browning. Changements dans la vie de Flush. Résolution du conflit entre l'amour et la haine. Flush choisit d'aimer l'intrus, Mr Browning.
Chap. 4 : Whitechapel	Enlèvement de Flush. Récit de sa captivité. Face à la lâcheté de toute sa famille et des hommes principalement, Miss Barrett, seule, parvient à sauver Flush de la mort.
Chap. 5 : L'Italie	La fuite en Toscane : la fontaine de Vaucluse, Pise, Florence. La casa Guidi.
Chap. 6 : Fin	

Si le biographe se trouve limité dans l'invention des événements, s'il refuse un agencement de type causal destiné à leur faire dire plus qu'ils n'ont dit, si, surtout, son écriture est toujours de seconde main, il est soumis à une autre contrainte, celle de substituer à son propre point de vue sur les faits le point de vue de la personne dont il rédige la biographie, le sujet de la biographie. Or, le sujet dont on doit adopter le point de vue ici est un chien. La contrainte est extrême puisqu'il s'agit de dire avec des mots ce qui n'a pas de mots pour se dire. Cette contrainte oblige donc le biographe à traduire une langue qui, pour lui, n'existe pas, à se situer dans une intériorité qu'il ne peut se représenter, ni représenter. L'objet de l'écriture n'est donc pas chez Virginia Woolf l'imitation, mais l'invention. On aura remarqué aussi au passage que ce qui n'a pas de mots pour se dire, c'est l'instinct, que pénétrer une intériorité fictive c'est, en fait, retourner vers soi un miroir, et que parler à la place d'un chien, c'est courir le risque de parler de ses instincts à soi. Mais le chien (Cerbère) n'est-il pas le gardien des enfers ? Est-ce pour mieux garder ses instincts ou pour mieux en parler, que l'on prend la place du chien ? Il faudrait opter plutôt, pour rester en accord avec ce thème du miroir, de la frontière : il s'agirait de rester au seuil de ses instincts, sur la frontière. J'ajouterai aussi que dans le récit, si le biographe n'imite jamais (tantôt il recopie

et cite, tantôt il invente de toutes pièces un point de vue), il se trouve dans l'obligation de se dédoubler en deux instances narratrices : la première, qui raconte ce que d'autres ont déjà écrit — ou qui raconte « à la manière de » — c'est le biographe, la seconde qui raconte ou décrit le point de vue d'un chien, c'est le narrateur.

N'est-ce pas parce qu'il semble impossible d'écrire la biographie d'un chien que le texte est contraint de se questionner au moment où il se fait ?

L'exaspération de Virginia Woolf qui achève difficilement ce récit dont elle a pourtant hâte de se débarrasser, laisserait à penser que la tentative est ressentie comme un échec par l'écrivain, le public, au contraire, accueillant le livre favorablement. Ce n'est sans doute pas le premier malentendu de ce genre.

Cette première partie, veut faire apparaître simplement que *Flush* est un récit tourné vers son *écriture* : plus poétique que narratif dans sa composition, contraint à l'invention plus qu'à la mimésis, minant dans le paratexte (en particulier les notes), en appliquant un peu *trop* à la lettre les lois du genre, l'authenticité que réclame le récit biographique.

2. Ombre et soleil : le passage

2.1. Etre l'autre

Les premières pages se retrouvant donc dans les dernières, la forme du récit rejoignant ainsi le terme à l'origine, *Flush* s'inscrit dans la thématique du cercle. Le chien Flush, le jour de sa mort retrouve en rêve les sensations qu'il avait éprouvées à l'aube de sa vie et qu'il pouvait croire alors surgies du tréfonds de sa race.

Mais, à la fin du récit, le rêve se transforme en cauchemar. La vie instinctive (instinctuelle ?) se révèle être une « vie de chien ». Le début du récit faisait de la vie instinctive au plein air une sorte d'idéal pour les humains que seuls les chiens pouvaient vivre ; à la fin du récit, le biographe semble accorder à l'amour d'un chien pour sa maîtresse (amour impossible) une valeur suprême. Bien plus, cet amour humain vers lequel Flush

court chercher refuge s'inscrit dans un rituel de passage vers la mort. Tous les éléments semblent en effet réunis pour que l'amour de Mrs Barrett-Browning pour son chien permette à celui-ci de renoncer à sa vie instinctuelle, et d'accepter la mort.

Au moment où Flush se précipite vers Mrs Barrett-Browning, sans raison apparente, cette précipitation fait surgir l'habituelle question : « Venait-il d'entendre une fois de plus, le cor langoureux de Vénus ? » (p.114), qui est la reprise sous forme interrogative de l'assertion de la p. 18 :

« La torche d'amour fulgura dans ses yeux ; le cor de Vénus chasseresse éclata contre son oreille. Encore presque chiot, Flush était déjà père ».

La réponse est négative : non, Flush ne retourne pas à ses amours d'antan, non, le texte ne fait pas retour à la vie instinctuelle des débuts, il fait retour à une autre scène qui a inauguré pour Flush la mort des instincts et qui se situe à la fin de la deuxième partie. Le texte se fait ainsi l'écho de lui même et, se réécrivant, souligne sa figure centrale : le dédoublement. Les deux extraits suivants proviennent, pour le premier de la page 115 (récit de la mort de Flush), pour le second, de la page 25 :

« Un instant elle se pencha sur lui. Son propre visage de femme, avec sa bouche large, ses grands yeux et ses lourdes anglaises était étrangement semblable à l'image offerte par Flush. Séparés, clivés l'un à l'autre et cependant coulés au même moule, chacun d'eux achevait ce qui dormait toujours en l'autre. Mais elle était femme, il était chien »

[...]

« Pour la première fois elle arrêta sur lui son regard en plein visage. Pour la première fois Flush regarda la dame allongée sur le sofa.

L'un et l'autre furent surpris. De lourdes anglaises encadraient le visage de Miss Barrett ; ses yeux brillaient, larges et vifs ; sa grande bouche souriait. De lourdes oreilles encadraient le visage de Flush ; ses yeux aussi étaient larges et vifs ; sa bouche grande. Ils se ressemblaient. Tandis qu'ils se considéraient, chacun d'eux sentit : me voilà » — puis chacun : quelle différence ! Le visage de la jeune fille avait la pâleur fatiguée des malades coupés du jour, de l'air, du libre espace. celui du chien était

le visage rude et rouge d'un jeune animal respirant la santé et la force instinctive. Séparés, clivés l'un de l'autre et cependant rivés au même moule, se pouvait-il que chacun d'eux, complémentaire vint achever ce qui dormait en l'autre sourdement ? Elle aurait pu posséder — tout ceci ; et lui — mais non ! Entre eux béait le gouffre le plus large qui puisse séparer un être d'un autre. Elle parlait ; il était muet. Elle était femme ; il était chien.», (p.25).

Ici, le texte sans hésiter, se dédouble : la fin est le reflet du début, comme Flush est l'image de Miss Barrett à la fin comme au début. Si le texte se fait écho à lui même, c'est parce que, semble-t-il, le langage ne peut être arrêté que dans la répétition (la citation) qui, pourtant produit du sens. Un texte dit une deuxième fois n'est pas le même texte : il entre en réflexion. Sa fin n'est pas une fin. Le lecteur, la lecture le poursuit. Ils engagent une poursuite du texte, du sens et, partant, le font vivre au delà de sa fin. La mort de Flush n'est pas la fin du texte.

A l'inverse, le corps reflété, insaisissable pour soi, mais saisissable par l'autre, s'inscrit dans le miroir comme le même, mais inutilement. La mort de Flush efface le reflet : la mort a ravi son ombre à Miss Barrett.

2.2. *Les ombres de Wimpole Street*

« La chambre de derrière » où vit confinée Miss Elizabeth Barrett, la plus célèbre poétesse de l'Angleterre, est un lieu clos et sombre par opposition aux larges horizons clairs où Flush a commencé à vivre sa vie de jeune chien. Lorsque Miss Mitford, la première maîtresse de Flush, envisage de l'offrir à Miss Barrett, elle compare en pensée les lieux de leurs deux existences :

« Soit qu'elle regardât Flush se rouler et gambader au soleil, soit qu'elle fût assise au près du lit de Miss Barrett dans la chambre de Londres sombre et verte à cause du lierre », elle pensait « Flush était digne de Miss Barrett, Miss Barrett était digne de Flush », (p. 19).

Flush est l'être de l'air et du soleil, du mouvement, Miss Barrett l'être des lieux clos et de l'ombre, du repos : tout les

oppose. Cependant, Miss Mitford, en offrant Flush à Miss Barrett, les associe. Peut-être faudrait-il voir dans la présence du lierre à la fenêtre de Miss Barrett, symbole de l'attachement, l'amorce d'une complémentarité possible. Aussi est-il nécessaire de réduire l'opposition apparente. Flush porte en lui le soleil et l'ombre ainsi que l'atteste le portrait qu'en trace le biographe :

« sa robe était de cette nuance particulièrement sombre qui au soleil éclate et se transforme en or », (p. 16).

Il détient donc des pouvoirs de transmutation, capable de se métamorphoser comme de métamorphoser ceux qu'il approche. Pénétrant au 50 Wimpole Street, il pénètre un monde sans lumière auquel le visiteur n'accède qu'après avoir franchi plusieurs seuils qui l'enferment progressivement dans le silence d'une atmosphère étouffante :

« Chaque pièce traversée — salle à manger, salon, bibliothèque, chambre, exhalait sa contribution à cette étuvée générale [...] enfin l'on atteignit, au fond de la maison une porte close. », (p. 22).

La chambre de Miss Barrett baigne dans un crépuscule verdâtre, une obscurité purement végétale (« La lumière normalement tamisée par le damas vert d'un rideau se trouvait encore obscurcie durant l'été par le lierre »), qui contraste avec « l'épagneul cocker doré » (p. 20), « un cocker de race pure de la variété rouge » (p. 16), et qui contraste même avec Miss Mitford, « vieille dame courte, boulotte, fagotée, avec un étincelant visage rouge et d'étincelants cheveux blancs » (p. 20). L'entrée dans ce monde confiné est non pas une descente aux enfers mais plutôt une remontée dans les limbes d'une existence antérieure à toute vie ou plus précisément à toute sexualité, un monde où semble régner l'indifférenciation :

« aux fumets de victuailles qui arrivent par bouffées ensorcelantes aux narines de Flush, se mêlaient odeur de cèdre et de santal ; odeur de corps mâles et de corps femelles, de domestiques et de filles de chambre, de vestes et de pantalons, de crinolines et de mantes ; de rideaux en tapisserie, de rideaux en peluche, de poussière de charbon, de brouillard, de vin, de cigare », (p. 22).

Monde confus dominé par l'exhalaison accablante des corps, mais où les corps n'ont pas d'existence propre et ne sont présentés qu'au moyen d'une figure : la synecdoque. Corps inaccessibles. Monde de buées, de bouffées étouffantes. Néanmoins (*sic*) l'odorat de Flush parvient à ordonner et à classer ce monde indifférencié, sans qu'on puisse savoir si V. Woolf a voulu rendre compte du point de vue d'un chien (point de vue olfactif) où si, comme il semblerait, l'indétermination, l'indifférenciation qui accompagne nécessairement un tel point de vue (et qui se traduit en particulier par l'effet d'accumulation ressenti à la lecture), si donc le but n'est pas de rendre palpable la présence d'un monde préverbal, c'est à dire précisément les limbes. D'autant que le biographe compare l'arrivée de Flush dans l'univers d'une jeune fille malade, à la façon dont un archéologue pénètre dans une crypte, confirmant ainsi l'idée d'une visite dans un monde abandonné, comme endormi sous le poids du temps :

« Imaginez un archéologue qui, descendu degré par degré au fond d'un mausolée, se trouve enfin dans une crypte tout encroûtée de champignons, gluante d'une argile humide, exsudant un aigre remugle de ruine et de décrépitude dans un air où les bustes de marbre, à demi effacés par l'ombre luisent et semblent flotter vaguement... », (pp. 22,23).

Le point de vue de Flush auquel le narrateur nous donne accès à l'aide d'une comparaison, souligne l'étrangeté d'un monde où « rien n'était soi, tout était autre choses » (p. 23). Les êtres qui peuplent ce monde sont les pâles bustes de poètes (cinq au total dont nous apprenons par la suite que deux d'entre eux sont ceux de Chaucer et d'Homère : qui sont les autres ?) qui se reflètent dans des miroirs :

« Quelques miroirs faussaient encore un monde déjà faux et faussaient apparaître au lieu de cinq, les dix bustes de dix poètes et quatre tables au lieu de deux. », (p. 23).

La chambre est un monde où les apparences se défont, où l'on doit renoncer à ses connaissances antérieures. Ici le monde réel se fond dans son reflet, des êtres sont tirés du néant au double sens de l'expression puisque Chaucer comme Homère sont des morts dont il ne reste que le simulacre (les bustes) ou

l'œuvre (le double). Flush entre donc dans le cercle des poètes disparus avec lesquels vit Miss Barrett, dans l'ombre de leur œuvre. La chambre crépusculaire (et sépulcrale) de Miss Barrett est semblable au temple des vestales. Flush lui-même rencontre son double dans cet antre où la réalité parce qu'elle est insaisissable fait peur :

« Flush, terrifié [aperçut] soudain yeux brillants, langue frétilante un autre chien qui le regardait, à demi tourné, par une brèche dans le mur », (p. 24).

La frayeur résulte sans doute de l'apparition du double, mais ce double semble diaboliquement vivant « yeux brillants, langue frétilante » dans ce lieu où règnent la maladie et la mort. Si Flush représente la vie instinctuelle, on le voit pénétrer dans un monde entièrement réglé par un rituel, sans vie propre, totalement différent du monde que Flush a déjà connu. Entrant « ici » il perd le savoir d'autrefois, de « là-bas » :

« Là-bas (à Three Mile Cross), les étagères étaient nues, les tapis râpés, les chaises pauvres. Ici l'on ne trouvait rien de nu, rien de râpé, rien de pauvre », (p. 21).

Or, la nudité et l'usure des choses sont les signes extérieurs de la vie. Flush, entrant à Wimpole Street ne reconnaît plus la vie et partant ne se reconnaît plus lui même. Flush, en effet, c'est l'animalité dans tout ce qu'elle peut contenir comme pulsion, c'est le sens le plus attesté du mot « Flush » en anglais :

- SUBSTANTIF : montée de sang au visage ; manifestation d'une émotion violente ; transport de joie ; feu ; fièvre ; enivrement ; éclat du teint ; nouvelles pousses de feuilles.
- VERBE : Jaillir ; exalter ; exciter ; enflammer.
- ADJECTIF : plein de vie, dans toute sa force, dans tout son éclat.
(Dict. Charles Petit).

Ce feu, Flush le possède déjà, comme Miss Mitford, dans son teint, mais il coule aussi dans ses veines. Si le grand air efface les rides de Miss Mitford (donc les signes de la vieillesse, de la mort, de la maladie) en même temps qu'il « emmêle sa chevelure blanche et rougit son teint déjà vif », il excite Flush à des gambades le fait « bondir ici et là, enivré d'odeurs subtiles ».

Flush est donc la pulsion, l'instinct, l'animalité, mais il est aussi l'innocence. Sa conduite au plan de la sexualité, à peine excusable pour un homme en 1842¹, (ignominieuse s'il s'agit d'une femme) n'a rien d'inacceptable venant d'un chien, « même pour les êtres les plus purs, les plus chastes de ce temps. » (p. 18). Flush réunit donc la sexualité et l'innocence : il est l'ombre qui se promène au grand jour et non celle qui s'enferme dans la culpabilité. L'instinct, la pulsion, l'air et le soleil sont ainsi introduits dans un lieu où la poésie et la maladie sont les manifestations simultanées de la civilisation. C'est, dans un premier temps, cette civilisation qui aura raison de Flush. La nature de Flush, ses qualités vont s'évanouir, faisant apparaître une autre nature plus conforme à celle que requiert la civilisation de l'époque victorienne. Il se produit là un véritable retournement, comparable à celui qui s'opère quand on met un objet face à un miroir. Le terme peut aussi se comprendre dans le sens qu'on lui attribue lorsqu'on parle de retourner des espions, c'est à dire qu'on les fait passer d'un camp dans un autre. Entré dans l'ombre, Flush entre en même temps dans l'aristocratie des chiens. Flush, qui possède toutes les caractéristiques les plus excellentes de sa race, dispose aussi d'un pedigree : « la famille dont se réclame le héros de cet ouvrage remonte à l'Antiquité la plus haute » ou encore :

« Qu'il y eut une aristocratie des chiens j'en veux pour témoins sir Philip Sidney « ...les lévriers, les épagneuls et les chiens courants, observe-t-il semblent être les lords, les seconds les gentilshommes et les troisièmes les simples gens d'armes de leur espèce ». Ainsi est-il écrit dans *Arcadia*. », (p. 13).

Or, l'aristocratie de Flush se révèle essentiellement dans le dressage et la domestication : s'il vaut quelque chose socialement c'est essentiellement par sa capacité à se soumettre :

« il était l'égal du plus fin cocker de Wimpole Street. Aussi donna-t-il son approbation à l'écuelle pourpre où il buvait — tels sont les privilèges d'un haut rang ; puis docilement, il courba la tête et tendit son cou à la chaîne car tel est le paiement expiatoire. », (p. 31).

1. La remarque est du biographe !

2.3. *Soleil, lumière*

A la fin du récit, Flush, ombre de celle qui fut une ombre, reflet d'un reflet, disparaît comme doivent disparaître ceux qui ont vu leur ombre se matérialiser en double d'eux mêmes.

Nous avons remarqué que le thème du double se retrouvait au niveau de l'écriture comme procédé de composition du récit, que la forme du diptyque, sur lequel sont figurés, comme sur la page initiale et la page finale du roman, des personnages ou des paysages fonctionne comme un face à face significatif, puisque le rapprochement ainsi opéré procède du symbole. Mais, dans le livre, ce rapprochement n'est pas donné. Il appartient au lecteur — et au lecteur seul — qu'au terme de sa lecture, oubliant ou faisant mine d'oublier, la durée séparant le moment où il ouvre le livre de celui où il le referme, il établisse des rapports, des relations, des significations. Ces relations sont parfois prévues par le texte lui-même, qui, avec précaution, inscrit le lecteur dans la « fabula » pour reprendre le terme d'U. Eco. Ainsi la répétition de la même séquence de phrases à une distance de quelques pages, mais aux endroits choisis par le narrateur-biographe : première rencontre de Flush et de Miss Barrett — premier face à face en somme —, et dernier face à face lorsque meurt le chien) est-elle de l'ordre de ces précautions qui permettent au lecteur d'établir — ou de sentir qu'il faut établir — là, précisément, une relation. Cette programmation de la lecture par le récit est sans doute la rançon du conflit permanent, dont le livre est le foyer, entre deux instances qui ne se rencontrent jamais, mais communiquent toujours : l'auteur et son lecteur. Il y a donc dans l'ombre des pages des éclaircies et ces éclaircies sont provoquées par les répétitions, par la mise en abyme du texte.

Mais cette mise en abyme ne se manifeste pas seulement par les répétitions. Et on a vu dans la première partie de ce texte comment le roman joue avec l'écriture biographique. Il la mime au besoin — pour la subvertir — de façon humoristique et renforce ainsi la distance vis-à-vis d'un genre, qui s'affiche pourtant en sous-titre, mais surtout vis-à-vis d'une écriture dont il souligne ainsi les poncifs. Cette parodie permet évidemment ensuite le choix d'une écriture originale et plus spécifique, nous avons dit poétique, dans le sens où le souci de la composition prend le pas sur celui de la représentation de la réalité. *Flush* présente donc au départ les caractères de cette restitution du réel

qui est un des traits fondamentaux de la biographie, mais c'est pour mieux s'en éloigner ensuite et ceci principalement parce qu'écrire la biographie d'un chien en restituant le point de vue du chien nécessite un considérable travail d'écriture.

Tantôt le texte se répète et signale qu'il y a du sens dans cette répétition, tantôt le texte mime, mais c'est pour souligner les défauts du genre qu'il imite, grossir les traits, les tics d'une écriture.

Le récit peut apparaître comme une suite de passages de l'ombre au soleil et réciproquement. Dans l'ensemble de la composition tout d'abord, puisqu'au grand air, aux espaces, du Berkshire, décor du premier chapitre, succède la chambre close et crépusculaire de Miss Barrett, qu'aux grisailles de l'Angleterre et de Londres, succèdent les rues ensoleillées de la Toscane. Parallèlement et d'une façon tout aussi évidente, l'ombre, la réclusion s'accompagne d'un refoulement des instincts :

« Tout le reste du jour il était à son poste sur le sofa aux pieds de sa maîtresse. Tous ses instincts étaient refoulés, contredits. », (p. 31).

tandis qu'au contraire le séjour en Italie — tout comme l'existence à Three Mile Cross — s'accompagne de l'expression la plus complète de la vie instinctuelle :

« A Florence, les dernières chaînes tombèrent.[...] Flush, tout à coup se souvint de Regent's Park et de son impératif : « Les chiens doivent être tenus en laisse ». Où étaient maintenant ce « doivent » ? Où, les laisses ? [...] Flush courait ; Flush volait ; son poil étincelait ; ses yeux jetaient des flammes. », (pp. 86-87).

« Le biographe serait heureux et fier d'en inférer que la vie de Flush pendant ses années de maturité ne fut qu'une suite d'orgies dépassant toute description. », (p. 97).

Ainsi serait-il aisé de montrer que le passage de l'ombre au soleil est la métaphore du passage de la mort à la vie. En fait, comme chez Rainer Maria Rilke, pour qui la vie contient la mort comme un fruit son noyau, dans le récit de V. Woolf l'ombre est inséparable du soleil qui la fait naître. Nous allons donc recenser quelles sont les ombres présentes dans Flush en nous inspirant du propos que V. Woolf tient elle même dans *L'Art du roman* (« Comment lire un livre ») : « Le côté obscur se révèle dans la

solitude, le côté clair se montre en société »¹. Mais dans ce côté obscur une lumière attire l'œil de la romancière « parfois, quand le soir nous nous attardons devant une maison dont les fenêtres sont éclairées et les rideaux tirés », la même lumière qui perce dans l'écriture intime précisément :

« objets au rebut, témoignages d'instant évanouis et de vies oubliées, jadis balbutiés en de faibles accents qui ont péri. [...] ce peut être une lettre, mais quelle vision elle nous donne ! ce peut être quelques phrases, mais quelles perspectives elles ouvrent » (*ibidem*).

Dans l'écriture intime se *révèle* donc la part obscure et lumineuse de l'être.

Aussi Flush est-il ombre et soleil. A Wimpole Street, lumière dans l'ombre, il est cette présence au-delà du miroir « yeux brillants, langue frétilante » qui figure la part de vie instinctuelle de la jeune femme recluse par son père. Il est le soleil ou son feu reflété dans la robe colorée du coker, dans la chambre où n'entre qu'un soleil verdâtre tamisé par les rideaux et le lierre.

A Pise, il est soleil dans le soleil et soleil de la vie telle qu'elle s'épanouit pour les femmes : « dans les rues de Pise, de jolies femmes pouvaient marcher seules » (p. 85) ou tel qu'il éclate sur l'anneau d'or de Mrs Browning : « Elle s'appelait désormais Mrs Browning et faisait désormais miroiter au soleil son anneau d'or » (p. 84). Mais il est aussi ombre au soleil, mystère que l'écrivain reconnaît ne pas pouvoir traduire :

« nous n'avons guère que deux mots et demi pour désigner ce que sent notre nez. [...] C'est pourtant dans ce monde d'odeurs que Flush vivait le plus ordinairement. L'amour pour lui était surtout odeur ; odeur la couleur et la forme ; odeur la musique et l'architecture, le droit, la politique, les sciences — et la religion même. Traduire sa plus simple expérience — côtelette ou biscuit quotidiens — dépasse nos possibilités. », (p. 95).

« s'endormait-il dans une chaude tache de soleil ? Quel fumet le soleil peut faire exhaler à la pierre ! Se glissait-il le long d'un tunnel d'ombre ? De quelle acidité l'ombre imprégnait les dalles ! », (p. 96).

1. *L'Art du roman*, p.152.

La part la plus intime est aussi la plus indescriptible « Shakespeare seul, peut-être, s'interrompant d'écrire *Antoine et Cléopâtre...* Mais Shakespeare ne s'est pas interrompu ».

Conclusion

Je voudrais à présent justifier l'intitulé choisi : « ombre et soleil », et non pas par exemple « l'Italie dans *Flush* ».

Le Sud c'est d'abord un point dans l'espace, cardinal, ou un espace convoité, craint, qu'on explore mais en s'y perdant : un piège pour nordiste (le Labyrinthe, l'Atlantide). Mais c'est aussi ce qui se laisse entendre dans la voix chantante (sirène ?), l'accent du « midi » (autre façon de désigner le Sud). Bien que le Sud existe en lui même, il n'est manifeste que pour les autres : ceux qui n'en sont pas. Mais inversement, si le Sud se montre au voyageur dans sa différence, il le fait lui, le voyageur, différent, « étranger ». Il lui renvoie une image dans laquelle il ne se reconnaît plus, désignant ainsi une possible fêlure, une division du moi. On s'y perd doublement.

Le Nord et le Sud ne sont pas seulement des pôles, ce sont aussi des antipodes, des contraires : entre eux un tracé imaginaire mais puissant, une ligne de partage change les apparences, inverse les figures. Passer dans le Sud, c'est passer une frontière, quelque chose qui n'a pas de réalité mais qui transforme la réalité. Cette frontière est comme la surface d'un miroir : en l'atteignant, je n'atteins jamais ce que je convoitais :

Je suis séduit, je vois, mais ce que je vois et qui me séduit
je ne puis le saisir.¹

Pour atteindre l'autre côté de cette frontière, je suis obligé de comprendre un renversement. Au Nord, le soleil faisait surgir des ombres, au Sud il accomplit des mirages. Passer au sud, c'est passer de l'ombre au mirage. C'est passer du côté de l'imaginaire, du fictif, du rêve.

Or, passer du côté du rêve, c'est éprouver deux forces antagonistes : l'instinct de vie et l'instinct de mort. C'est en

1. Ovide, *Les métamorphoses, Echo et Narcisse* (traduction J. Chamonard) Paris, Garnier, 1966.

italie que Mrs Browning, devient une femme et devient aussi une femme vieillissante, là aussi que Flush laisse libre cours à ses instincts et s'endort pour toujours dans le regard de l'autre. C'est en italie que Mrs Browning fait parler les tables, invoque les ombres disparues ou consulte une boule de cristal dans laquelle il suffit « de plonger le regard pour y apercevoir entre autres choses *les esprits du soleil* » (p. 107).

