

Usages et sens des formes de vie invertébrées dans les fictions modernes de Virginia Woolf à Clarice Lispector

UNE THÉORIE RANCIÉRIENNE DE LA LUTTE LITTÉRAIRE AVEC L'ANTHROPOCENTRISME

Lucas CHAMPANHET
(Université Jean Moulin Lyon 3, IRPhIL)

Pour citer cet article :

Lucas CHAMPANHET, « Usages et sens des formes de vie invertébrées dans les fictions modernes de Virginia Woolf à Clarice Lispector. Une théorie ranciérienne de la lutte littéraire avec l'anthropocentrisme », *Revue Proteus*, n° 23, Chloé Pretesacque et Mayeul Victor Pujebet (coord.), 2025, p. 49-59.

Résumé

Cet article s'intéresse à l'étonnante récurrence de l'usage d'êtres invertébrés dans des proses et de romans modernes et propose de s'interroger sur les raisons esthétiques et philosophiques de cette présence d'escargots, de blattes et de méduses dans les premières nouvelles de Virginia Woolf, notamment « Kew Gardens » et « The Mark on the Wall », ainsi que dans trois romans de Clarice Lispector, *Près du cœur sauvage*, *La Passion selon G. H.*, et *Água Viva*. Nous partons de l'analyse des enjeux de la fiction moderne dans la philosophie de Jacques Rancière pour essayer de montrer pourquoi les spirales de la coquille de l'escargot sont apparues à Woolf comme une figuration adéquate des tensions de l'écriture en prose qu'elle recherchait. Par la suite, une généalogie de cet usage de spirales chez Woolf, James Joyce et Samuel Beckett permet de tirer un fil du roman moderne pour arriver jusqu'aux romans de Clarice Lispector mobilisant des blattes et des méduses.

Invertébrés — Littérature moderne — Virginia Woolf — Clarice Lispector

Abstract

This article looks at the surprising recurrence of the use of invertebrate beings in modern prose and fiction, and proposes to investigate the aesthetic and philosophical reasons for the said presence of snails, cockroaches and jellyfish in Virginia Woolf's early short stories, notably "Kew Gardens" and "The Mark on the Wall", as well as in three novels by Clarice Lispector, Near to the Wild heart, The Passion According to G.H., and Água Viva. Starting with an analysis of the stakes of modern fiction in Jacques Rancière's philosophy, we then try to show why the spirals of the snail's shell appeared to V. Woolf as an adequate figuration of the tensions of prose writing that she was seeking. Subsequently, a genealogy of this use of spirals in Woolf, James Joyce and Samuel Beckett draws a thread through the modern novel to Clarice Lispector's novels involving cockroaches and jellyfish.

Invertebrates — Modern literature — Virginia Woolf — Clarice Lispector

Usages et sens des formes de vie invertébrées dans les fictions modernes de Virginia Woolf à Clarice Lispector

UNE THÉORIE RANCIÉRIENNE DE LA LUTTE LITTÉRAIRE AVEC L'ANTHROPOCENTRISME

Introduction

Les êtres invertébrés trouvent une place de choix dans les fictions – nouvelles et romans – de deux autrices majeures du courant dit moderniste en littérature : dans l'œuvre de Virginia Woolf (1882-1941) d'abord ; dans celle de Clarice Lispector ensuite (1920-1977). Sauf exceptions éventuelles dont nous n'aurions pas connaissance, cette mobilisation d'êtres invertébrés – escargots, blattes, cafards, méduses – par Woolf et Lispector est unique en son genre dans la première moitié du xx^e siècle. Comment expliquer cet attrait pour les invertébrés ? Qu'est-ce qui, dans les formes de vie invertébrées, semble aussi opérant pour des autrices dites modernistes, postérieures au roman réaliste et au roman psychologique et qui semblent pourtant intéressées au premier chef par les rapports énigmatiques entre la conscience humaine en tant qu'elle cherche à s'exprimer dans le seul langage qu'elle possède et son environnement social et naturel ? Cet article se donne pour objectif de répondre à ces interrogations par une typologie des usages des êtres invertébrés dans les fictions de Woolf et de Lispector, typologie dont une théorie littéraire permet dans le même temps de faire correspondre des sens esthétiques et philosophiques à ces usages.

L'emploi même du qualificatif « moderniste » pour qualifier un rapprochement entre les œuvres de ces deux autrices ne va pas de soi. Envisageant l'histoire littéraire à rebours, nous aimerions essayer de justifier un tel rapprochement autour d'une compréhension interne de l'histoire et des enjeux esthétiques et politiques du roman moderne à partir de l'œuvre du philosophe français Jacques Rancière. Tirer, avec Rancière, ce « fil perdu¹ » du roman moderne nous permettra

de comprendre les enjeux de la présence de l'escargot dans les premières nouvelles de Virginia Woolf, pour remonter ce fil jusqu'à la présence énigmatique et hautement symbolique de cafards, de blattes et de méduses dans les romans de Clarice Lispector. Il ne s'agit pas d'un propos historique ou génétique dans lequel l'objectif serait de donner des preuves de lectures croisées des autrices entre elles ou d'éventuelles influences communes, mais plutôt d'une tentative de les inscrire dans une même filiation du roman moderne en lutte avec l'anthropocentrisme tendanciel des techniques littéraires visant à explorer la vie intérieure². La confrontation avec des formes de vie invertébrées apparaîtra dès lors comme un horizon lui-même informe et difficile à matérialiser d'une sortie de notre enfermement dans des formes de vie humaines.

Le « fil perdu » de la fiction moderne selon Jacques Rancière

Fiction nouvelle, roman moderne et modernisme

Selon Jacques Rancière, les potentialités de la « fiction nouvelle » ont d'abord été explorées dans le roman réaliste du xix^e siècle, notamment dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830) et *Madame Bovary* de Flaubert (1856). Le roman moderne ne serait donc pas tant un genre identifiable et historiquement circonscrit qu'une multiplicité d'œuvres littéraires qui ont exploité chacune à leur manière des potentialités ouvertes par le traitement fictionnel de « vies insignifiantes³ » (d'abord humaines, ensuite autres qu'humaines, précisément) dans les romans réalistes. Cette « *modern fiction* », selon le

1. Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.

2. Dorrit COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.

3. Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu*, op. cit., p. 23.

titre de la deuxième version du fameux essai de 1925 de Virginia Woolf¹, donna lieu ensuite, chez certain·es écrivain·es décidé·es à *faire quelque chose de nouveau*², à des œuvres entièrement vouées à l'exploitation des quelques enjeux littéraires fondamentaux décrits par Rancière.

Selon Rancière, il y a bien de la « fiction moderne » (*modern fiction*) avant que l'on puisse dégager des œuvres qualifiées rétrospectivement de « romans modernes » (*modern novels*). Ce qui nous intéresse ici concerne précisément la transition entre ces nouvelles façons d'écrire de la fiction dans certains grands romans réalistes du XIX^e siècle et les œuvres « modernes » de Virginia Woolf et de Clarice Lispector. Selon cette hypothèse, le « modernisme » en littérature comme éventuel moment de l'histoire de l'art prenant différentes formes en fonction des contextes et des pays consisterait, à chaque fois, à aller à rebrousse-poil de canons esthétiques établis afin d'exploiter les potentialités ouvertes par la fiction moderne en les confrontant aux enjeux politiques, épistémiques et psychologiques du début du XX^e siècle.

Les forces contraires de la dynamique de la fiction moderne selon Jacques Rancière

Selon Rancière, la transformation majeure qui marque une rupture entre la fiction traditionnelle et la fiction moderne, en amont même des techniques littéraires employées, concerne la question de savoir quels types de vies et quels types d'individus sont dignes de faire l'objet d'un récit fictionnel. La logique fictionnelle aristotélicienne, jusqu'ici dominante dans l'ensemble de la tradition de l'art en Occident, avait entériné l'idée selon laquelle certaines vies seraient dignes de faire l'objet d'un récit fictionnel dans la mesure où elles posséderaient un privilège dans la possibilité d'agir dans le monde, à travers la vie publique, c'est-à-

dire l'action politique (la *praxis*) en tant qu'elle transforme les vies humaines elles-mêmes. Cela correspond à la distinction, chez Aristote, entre l'activité humaine supérieure appelée *praxis* et l'activité humaine inférieure appelée *poïesis*³. Au contraire, Aristote considère que les vies de la majorité des individus seraient, quant à elles, réduites à la reproduction de la vie biologique dans le travail et la transformation de la matière naturelle, et, à ce titre, seraient indignes d'être fictionnalisées. Selon Rancière, le genre du roman aurait été une révolution démocratique ouvrant la possibilité à absolument n'importe quelle vie de faire l'objet d'un traitement fictionnel. Accompagnant les révolutions de la fin du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle, désormais n'importe quel « plébéien », comme Julien Sorel du *Rouge et le Noir* de Stendhal, peut espérer qu'une autre vie lui soit promise. Julien Sorel, Septimus dans *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf et madame Bovary dans le roman éponyme de Flaubert, écrit Rancière, « [appartiennent] à l'espèce redoutable de ces fils et filles du peuple qui ont préféré à la vie à laquelle les destinait leur naissance cette autre vie promise par quelques mots écrits dans des livres qui n'étaient pas faits pour eux⁴ ». Le roman rompt ainsi avec « l'ancienne hiérarchie de l'action⁵ » et remettrait aussi en cause la normativité de ce à quoi devrait correspondre une vie qui vaut la peine d'être vécue, et, plus encore, interrogerait ce qui s'apparentait jusqu'ici à des évidences à propos de *qui* devrait pouvoir avoir accès à ces vies dignes d'être vécues. On suit alors encore Rancière lorsqu'il poursuit son raisonnement de la manière suivante :

C'est cette aptitude nouvelle des anonymes à vivre n'importe quelle vie qui a permis à la fiction moderne de rompre avec la logique hiérarchique de l'action et de trouver sa matière dans tout événement insignifiant. Mais c'est elle aussi que la fiction moderne s'est employée à remettre à sa place pour séparer le halo lumineux de la vie impersonnelle des aspirations personnelles des enfants du peuple semi-éduqués. [...] Les romanciers ont absorbé le pouvoir des anonymes dans la respiration imper-

1. Virginia WOOLF, « Modern Fiction », *The Common Reader*, 1925 ; l'essai en question avait d'abord été publié en 1919 sous le titre « Modern Novels » dans *The Times Literary Supplement*.

2. « *Make it new* », selon le titre d'un essai d'Ezra Pound, est un des mots d'ordre souvent retenus pour circonscrire un courant moderniste en littérature.

3. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, VI, 4.

4. Jacques RANCIÈRE, *Le Fil perdu*, op. cit., p. 69.

5. *Ibid.*, p. 20.

sonnelle de la phrase avant de le livrer à la tyrannie de l'intrigue. La justice poétique de la fiction moderne repose sur cette injustice première¹.

Notre hypothèse est que ce texte de Rancière, relu à travers la problématique de l'irruption des êtres invertébrés dans la fiction moderne, peut nous permettre d'avancer dans la logique de la typologie que nous recherchons. Dans la mesure où la fiction littéraire consiste en une activité sensible par laquelle un sujet écrivain décrit des actions et des événements par des moyens discursifs, cela signifie que l'écrivain·e possède la capacité littéraire, s'il ou elle le souhaite, de construire, par sa description fictionnelle, ou bien de la « consonance » avec son personnage, ou bien de la « dissonance » avec celui-ci. Nous empruntons ce couple conceptuel à Dorrit Cohn, qui les utilise pour décrire les modalités de la relation narrateur-personnage dans une fiction : dans la consonance, ou harmonie, le narrateur reste effacé le plus possible pour libérer l'espace littéraire à la conscience fictive tenant le devant de la scène ; dans la dissonance, ou écart, le narrateur reste bien dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements, se donnant ainsi la possibilité de commenter et de juger le personnage². La consonance narrateur-personnage est un concept qui décrit bien l'idéal de la fiction moderne tel que pensé par Rancière : c'est la situation dans laquelle la description fictionnelle accompagne le pouvoir qu'ont les individus qui font effraction dans le monde sensible de la fiction d'agir dans le monde social ou de choisir pour eux-mêmes la possibilité de l'inaction³. Le problème, pour Rancière, est que, dans la majorité des fictions modernes, ce n'est pas la consonance narrateur-personnage qui domine, mais plutôt une forme bien particulière de dissonance au sens de Dorrit Cohn, qu'il décrit comme une asymétrie en faveur du narrateur ou du sujet écrivain.

En quoi consiste cette asymétrie ? Selon Rancière, la source d'énergie littéraire à laquelle puise la fiction moderne est la nouvelle énergie démocratique que nous avons décrite : toute forme de vie peut faire l'objet d'une fiction, ce qui témoigne d'une énergie égalitaire jusqu'ici insoupçonnée et désormais prise en charge par les auteur·rices modernistes. Ce qui importe, à cet égard, est la modalité de cette prise en charge : s'agit-il de prendre en charge cette énergie égalitaire pour se l'approprier, ou bien s'agit-il de la prendre en charge pour la laisser s'épandre librement ? L'asymétrie que diagnostique Rancière survient lorsque l'écrivain·e mobilise cette énergie pour l'absorber et la mettre au service du pouvoir souverain de l'écriture au lieu de libérer les potentialités démocratiques contenues en elle. Ce processus d'appropriation par le sujet écrivain n'est pas tant conscient de la part des écrivain·es qu'il est une manifestation du tropisme naturellement aristocratique de l'écriture qui en fait l'apanage d'un sujet individuel s'affirmant à travers son style et sa vision du monde idiosyncratique. En d'autres termes, lorsque, par une transformation dans le « partage du [monde] sensible⁴ », tout devient en droit possible pour les individus, l'écrivain·e, qui croit accompagner ce grand mouvement d'égalité par son écriture, s'avère souvent opérer malgré elle ou lui le mouvement inverse en s'arrogeant le pouvoir de mettre au jour le « halo lumineux de la vie impersonnelle⁵ », réduisant par ce geste les vies humaines à des expressions impersonnelles d'un tout qui les dépasse et que seule l'écriture aurait le pouvoir de mettre au jour. La promesse d'égalité au cœur de la fiction moderne est ainsi, comme l'analyse Rancière chez Flaubert et Woolf, récupérée par le pouvoir souverain du style et de l'écriture, lequel transmute cette égalité en impersonnalité du tout.

Il y a donc une lutte jamais résolue au cœur de la fiction moderne. En effet, le sujet écrivain de la fiction moderne se comprend comme poussé par deux mouvements qui tendent vers des directions inverses.

1. *Ibid.*, p. 69.

2. Dorrit COHN, *La transparence intérieure*, op. cit., chapitre I, « Dissonance et consonance discursives », p. 44-45.

3. Voir notamment l'article de Rancière sur *Le Rouge et le Noir* de Stendhal dans Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, « Le ciel des plébéiens ».

4. Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

5. Jacques RANCIÈRE, *Le fil perdu*, op. cit., p. 71.

D'une part, le sujet écrivain est entraîné dans un mouvement de consonance avec le monde et tous les individus – humains et autres qu'humains – qui le composent, mouvement qui devrait conduire le sujet écrivain à s'effacer au maximum et à accepter une certaine perte de contrôle sur la logique de l'action au cœur de la fiction.

D'autre part, le sujet écrivain est entraîné dans un mouvement inverse de resserrement sur lui-même en tant que sujet écrivain, dans la mesure où il doit pouvoir contrôler par son écriture les moments de l'intrigue et les interprétations qui en sont faites, en payant le prix de la « dissonance » narrateur-personnage. Dans les cas où, ce mouvement s'intensifiant, l'écart créé entre le sujet écrivain et les personnages devient trop important, le sujet écrivain peut être tenté de se recentrer plus encore sur lui-même en tant qu'il essaye de rendre compte des raisons de cette perte de contrôle et de son échec généralisé à faire sens du monde et des événements en nombre infini qui le composent.

Typologie des sens et usages littéraires des invertébrées dans la fiction moderne à partir de Virginia Woolf et Clarice Lispector

Typologie des sens et des usages des invertébrés dans la fiction moderne

Ce développement de théorie littéraire inspiré par Jacques Rancière sur les possibilités diverses ouvertes par la fiction moderne nous permet désormais de mieux comprendre pourquoi l'introduction des êtres invertébrés dans les fictions modernes rejoue à l'échelle, cette fois-ci, des relations entre les êtres humains et les autres qu'humains¹, ce qui s'était d'abord joué dans les rela-

tions entre les êtres humains eux-mêmes. Où, dans les cas décrits par Rancière, ce qui était interrogé par le mouvement interne à la fiction moderne était la contradiction entre l'égalité possible entre les êtres humains et l'inégalité réelle entre eux, autrement dit une question politique *interhumaine*, désormais, dans les cas qui nous intéressent dans lesquels des êtres invertébrés ou bien sont introduits dans la diégèse d'une fiction, ou bien font l'objet du point de vue pris par la fiction, nous avons affaire à une remise en question du point de vue humain lui-même comme constituant la référence par défaut de toute fiction littéraire. On pourrait parler, ici, d'une question de politique *inter-espèces*, qui se double, du fait de la remise en cause d'un point de vue jusqu'ici allant de soi, de problématiques épistémiques. Au croisement de la politique inter-espèces et des épistémologies du point de vue situé, avec l'irruption des êtres invertébrés dans la fiction, c'est la question de l'anthropocentrisme qui devient centrale, là où elle n'était pas même interrogée chez Rancière, qui partait du principe que toute fiction était fiction humaine, écrite du point de vue humain, et pour des humains. Nous proposons de réviser la théorie ranciérienne au contact de ces autres qu'humains très particuliers que sont les êtres invertébrés, lesquels remplissent une pluralité de fonctions et se font porteurs de sens très différents selon la manière dont l'éloignement dans la forme de vie et le monde vécu qu'incarnent les êtres invertébrés vis-à-vis des êtres humains est thématiqué et utilisé dans les fictions concernées.

En effet, où, dans la théorie initiale de Rancière, l'énergie démocratique dont le sujet écrivain de la fiction moderne faisait le moteur de son écriture découlait d'une égalité nouvellement découverte dans la forme de vie humaine partagée entre toutes et tous contre la hiérarchie traditionnelle des possibilités et des trajectoires sociales, au contraire, dans la révision que nous proposons à la théorie de Rancière, il apparaît que l'énergie de la fiction moderne puise également à une deuxième source insoupçonnée, à savoir : la découverte de la non-identité des formes de vie autres qu'humaines qui peuvent désormais, elles aussi, faire l'objet d'un traitement fictionnel.

1. Nous entendons par « autres qu'humains » exactement la définition que Magali Uhl et Khalil Khalsi proposent dans l'introduction à l'ouvrage collectif qu'elle et il dirigent : « Les autres qu'humains, tels que nous avons donc fait le choix de les nommer, rassemblent toutes les entités dont les humains instaurent l'existence sur le plan de la relation (Souriau, Stengers et Latour, 2009) », Magali UHL et Khalil KHALSI (dir.), *Les autres qu'humains. Explorations en humanités environnementales*, *Cahiers de recherche sociologique*, n° 70, hiver 2021, « Introduction », p. 7.

Du fait de sa résonance sociale et linguistique, le concept wittgensteinien de « forme de vie¹ » peut porter à confusion pour désigner la manière spécifique qu'a un être invertébré d'évoluer dans un milieu qu'il co-constitue en retour, et auquel il porte une attention aux modalités uniques. Le concept le plus adéquat que nous possédons pour faire référence à cette dimension corporelle et biologique de l'agentivité d'un être vivant dans son milieu et avec son milieu est celui d'*Umwelt* dans l'allemand natif du biologiste Jakob von Uexküll (1864-1944)². Chez Uexküll, le concept d'*Umwelt*, notoirement difficile à traduire en français, vise à décrire chaque être vivant comme un sujet en constante activité d'ajustement à son milieu³, ce qui permet de comprendre que le milieu de l'animal est son monde vécu⁴. On retiendra la traduction de *Umwelt* par « milieu vécu », en entendant par là une constitution active du milieu par la perception et l'agentivité du sujet vivant, contre une conception passive de la relation du sujet vivant à un milieu qui ne devrait rien à son activité. À ce titre, les auteur·rices de fictions modernes peuvent désirer mettre leur écriture au service d'une exploration du milieu vécu de divers êtres invertébrés. Mais il ne s'agit là que d'une possibilité parmi d'autres, puisque nous avons rappelé à quel point l'activité d'écriture elle-même est également sous la tentation constante d'un mouvement de recentrement du sujet écrivant sur lui-même : lorsque c'est ce mouvement qui domine l'écriture fictionnelle, la confrontation à des êtres invertébrés ne peut pas répondre aux mêmes enjeux que dans le cas d'une attention littéraire soutenue au milieu vécu de l'un de ces êtres. Ainsi, les modalités des influences de la vie invertébrée sur la fiction sont nécessairement multiples.

Fort de ces considérations et soucieux de ne pas trop hâtivement réduire cette multiplicité de sens et d'usages des vies invertébrées dans la fiction à une théorie unifiée, nous nous contenterons de proposer une typologie expérimentale pour essayer de mettre de l'ordre dans cette diversité à partir du corpus de nos autrices modernistes que sont Virginia Woolf et Clarice Lispector. Nous n'aurons pas l'opportunité, ici, d'analyser en profondeur les œuvres utilisées dans cette typologie, et ne pourrons procéder que par esquisses, en choisissant ce qui nous intéresse dans chacune d'entre elles. Ce travail exploratoire mérite donc d'être poursuivi en d'autres occasions d'une part, et jugé par ses fruits d'autre part, c'est-à-dire sur sa capacité à apporter une réponse positive à la question suivante : cette typologie permet-elle d'éclairer les divers sens des usages de vies invertébrées dans la fiction moderne ? Nous pensons que oui, et nous allons désormais essayer de convaincre les lecteur·rices de l'utilité de cette typologie.

Le schéma de la page suivante présente la typologie des sens et des usages des vies invertébrées dans la fiction moderne que nous proposons à partir des œuvres de Virginia Woolf et de Clarice Lispector.

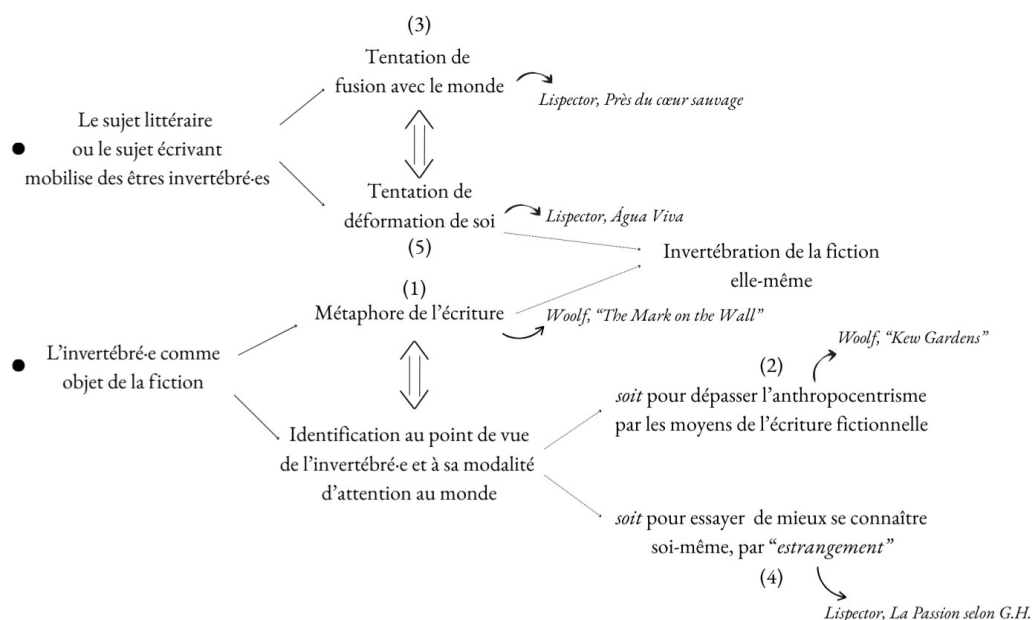
Quelques précisions pour comprendre cette typologie. Comme on le voit, la première ligne de partage dans les usages des vies invertébrées dans la fiction moderne tient dans le degré de consonance ou, au contraire, de dissonance entre le sujet écrivant, lequel peut ou non être identique au sujet littéraire, et son objet. On l'a vu, le propre des fictions modernes consiste, du côté du sujet écrivant, à faire en sorte de réduire au maximum l'écart entre le sujet écrivant et le sujet littéraire (on dira, plus classiquement : entre le narrateur et le personnage) pour produire une consonance narrateur-personnage très difficile à atteindre dans les faits. L'une des modalités les plus employées pour atteindre cet objectif est d'identifier le sujet écrivant, le narrateur et le sujet littéraire dans un roman à la première personne du singulier, voire dans un monologue intérieur. Ce faisant, sans narrateur extradiégétique, il devient littérairement impossible de produire un écart entre le narrateur et le personnage : cela aboutit à une consonance structurale du fait du point de vue de la fiction

1. Ludwig WITTGENSTEIN, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, 2014, § 19. Sur la dimension à la fois sociale et linguistique du concept de formes de vie, voir Estelle FERRARESE & Sandra LAUGIER (dir.), *Formes de vie. Du biologique au social*, Paris, CNRS Éditions, 2018.

2. Jacob von UEXKÜLL, *Mondes animaux et monde humain, suivi de La théorie de la signification*, Paris, Pocket, 2004.

3. Cf. Hadrien GENS, *Jakob von Uexküll, explorateur des milieux vivants. Logique de la signification*, Paris, Hermann, 2014, p. 12.

4. *Ibid.*



elle-même. Par ce procédé, on peut faire de l'être invertébré le *sujet* de la fiction elle-même, en prenant, bien sûr, le risque de l'anthropomorphisme, du fait des difficultés intrinsèques auxquelles l'être humain est confronté lorsqu'il veut sinon incarner, du moins imaginer le milieu vécu (*Umwelt*) d'un autre être vivant¹.

Le point de vue de l'escargot pour dépasser l'anthropocentrisme : « Kew Gardens » (1919) de Virginia Woolf

Pour éviter les écueils possibles d'une telle entreprise littéraire, il est également possible de conserver une narration à la troisième personne, et de faire endosser à l'écriture, momentanément, le point de vue, décrit de l'extérieur, de l'être invertébré, comme le fait Virginia Woolf dans « Kew Gardens ». La question qui se pose est alors celle de savoir dans quelle mesure l'anthropocentrisme, par ce procédé, est battu en brèche ou, au contraire, renforcé par le fait de réaffirmer l'écriture fictionnelle humaine au lieu d'essayer de s'identifier au milieu vécu de l'être invertébré jusqu'à un éventuel point de rupture.

On a dit à raison de la nouvelle « Kew Gardens » qu'elle était une tentative littéraire de Virginia Woolf en direction d'une esthétique postimpressionniste telle que définie et défendue par

Roger Fry en 1910². Les lectures de cette nouvelle mettent donc généralement l'accent sur la manière dont les événements sont décrits par de petites touches impressionnistes, qu'il s'agisse de mouvements d'un parterre de fleurs soumises au vent ou des pensées tantôt exprimées et tantôt tues des personnages qui se baladent autour de ce parterre de fleurs dans le parc londonien de Kew Gardens³. On relève en ce sens l'importance de la manière dont les choses apparaissent sous une certaine lumière, et disparaissent en même temps que le point de vue de l'observateur les perd de vue. Cette description de « Kew Gardens » est en tous points pertinente, à ceci près qu'elle oublie d'inclure dans son interprétation et dans sa description le fait que le point de vue par lequel les événements, les dialogues et les pensées apparaissent est celui d'un escargot, lequel reçoit sur sa coquille les lumières projetées sur elle par les rayons du soleil réfléchis et colorés par les pétales des fleurs.

2. Voir Roger Fry, *Vision and Design*, New York, Penguin Books Limited, 1920, ainsi que la biographie de Roger Fry par Virginia Woolf : Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography* (1940), Mariner Book Classics, 1976. Woolf a effectivement écrit, à propos de l'exposition postimpressionniste organisée par Fry en décembre 1910, qu'« en décembre 1910 ou aux environs de cette date le caractère humain s'est trouvé bouleversé » (dans « Mr Bennett et Mrs Brown », *L'Art du roman*, Rose Celli (trad.), Paris, Points Signature, 2009, p. 46-7).

3. Virginia Woolf, « Kew Gardens », dans *La Mort de la phalène : nouvelles*, Hélène Bokanowski (trad.), Paris, Seuil, 1968, p. 47.

1. Thomas Nagel, « What is it like to be a bat? », *The Philosophical Review*, LXXXIII, 4, 1974, p. 435-50.

Quoi qu'il en soit, on observe qu'avec « Kew Gardens », de potentiel *sujet* de la fiction, l'être invertébré ne dépasse *in fine* jamais le statut d'*objet* de la fiction. Du fait des difficultés susmentionnées à épouser jusqu'au bout le milieu vécu autre qu'humain, on peut légitimement inférer que cet usage introduit d'autres enjeux littéraires que la seule attention à ce milieu vécu aliène. En particulier, faire de l'être invertébré un simple objet de la fiction dont l'écriture suit partiellement le point de vue tout en lui restant extérieure et en position de contrôle du développement fictionnel peut remplir deux fonctions que l'on retrouve respectivement chez Virginia Woolf et chez Clarice Lispector. Dans « Kew Gardens », la nouvelle de Woolf, ce qui a parfois été qualifié d'esthétique postimpressionniste prend la forme d'une lutte pour essayer de dépasser l'anthropocentrisme par les moyens de l'écriture fictionnelle, avec toutes les limites que nous avons détaillées.

La blatte comme opérateur de connaissance de soi : La Passion selon G.H. (1964) de Clarice Lispector

Au contraire de ce qui se passe dans « Kew Gardens » de Woolf, dans *La Passion selon G.H.* de Clarice Lispector¹, la locutrice utilise l'invertébré qu'elle rencontre, à savoir une blatte, non pas tant pour lutter contre sa tendance à l'anthropocentrisme, mais plutôt pour essayer de mieux se connaître elle-même en produisant des effets dialectiques de rapprochement et d'éloignement vis-à-vis d'un milieu vécu autre, qui la force à faire retour sur elle-même et à envisager de l'extérieur le point de vue que les autres ont sur elle-même. En résumé, dans *La Passion selon G.H.*, la vie invertébrée qu'est cette blatte joue le rôle d'opérateur existentiel dont la rencontre pousse la femme enfermée chez elle à interroger le sentiment douloureux de « perte² » du monde et d'elle-même qu'elle ressent à travers la confrontation avec cette forme de vie invertébrée.

1. Clarice LISPECTOR, *La Passion selon G. H. et l'Heure de l'étoile*, Didier Lemaire et Paulina Roitman (trad.), Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2020, « La Passion selon G. H. ».

2. C. Lispector, *La Passion selon G.H. et l'Heure de l'étoile*, *op. cit.*, « La Passion selon G.H. », p. 23.

L'escargot comme métaphore de l'écriture : « The Mark on the Wall » (1917) de Virginia Woolf

L'être invertébré, lorsqu'il est un objet réel de la fiction qui est pris pour objet par un sujet littéraire, peut également fonctionner comme métaphore de l'écriture elle-même. C'est le cas, classiquement, dans « The Mark on the Wall³ » de Virginia Woolf, première nouvelle publiée par l'autrice en 1917.

On considère généralement cette nouvelle comme étant l'une des premières explorations des techniques du « courant de conscience⁴ » dans l'œuvre de Virginia Woolf⁵, dans la mesure où la pensée, dont le récit, aussi réduit soit-il, est la transcription, semble se laisser porter par des associations d'idées et d'hypothèses sans pour autant qu'aucun changement ne se soit produit dans la situation concrète de la protagoniste. Or, la découverte finale vers laquelle tend l'ensemble de la nouvelle est que la marque sur le mur dont le récit entier consiste en une tentative pour essayer d'identifier la nature est en fait un escargot : « Ah, la marque sur le mur, c'était un escargot !⁶ » L'effet produit sur le-a lecteur-ice est une montée en abstraction dans une interprétation métalittéraire quant à l'invertébration de la fiction elle-même, laquelle, pour filer la métaphore, semble alors ne plus avoir de colonne vertébrale, dans la mesure où, comme on l'a vu dans l'interprétation de Rancière, elle ne peut plus reposer sur les cadres narratifs traditionnels de la hiérarchie des vies selon leurs modalités d'action.

Tentation de déformation de soi et invertébration du roman moderne : Água viva (1973) de Clarice Lispector

Ce caractère métalittéraire des êtres invertébrés lorsqu'ils sont rencontrés comme un objet à l'intérieur même de la diégèse fictionnelle peut égale-

3. V. Woolf, « La marque sur le mur », dans *La Mort de la phalène : nouvelles*, *op. cit.*, p. 67.

4. Selon la locution popularisée par William James dans *Principles of Psychology, volume I*, Cambridge, MA et Londres, Harvard University Press, 1981.

5. Cf. Bryony Randall, « Introduction », in *Kew Gardens and Other Short Stories*, Bryony Randall (éd.), Oxford University Press, 2022.

6. V. Woolf, *La Mort de la phalène*, *op. cit.*, p. 76.

ment être produit en suivant un autre chemin littéraire. En effet, répétons-le, la première ligne de partage dans les modalités d'influence des vies invertébrées sur la fiction moderne est celle qui distingue entre l'être invertébré comme objet rencontré dans la fiction par un sujet humain qui varie dans le degré d'identification avec le point de vue (ou milieu vécu) de celui-là et les cas dans lesquels un sujet littéraire mobilise des êtres invertébrés qui sont par ailleurs absents de la diégèse fictionnelle.

Du point de vue de la diégèse, les blattes, cafards et autres êtres invertébrés ne cessent de faire des apparitions dans les œuvres de Clarice Lispector, jusqu'au point de tension extrême atteint par *Água Viva*¹, un roman tardif de Lispector dans lequel les êtres invertébrés disparaissent pratiquement de la narration tout en étant omniprésents dans la forme de l'écriture elle-même : en effet, pour les lusophones, *água viva* est une méduse, et Lispector a indiqué par ailleurs que son objectif en écrivant cette œuvre en prose inclassable était de construire une œuvre « sans colonne vertébrale² », c'est-à-dire, on est désormais en mesure de le comprendre, sans intrigue, sans personnage, sans fil directeur, sans tout ce qui, jusqu'ici, constituait la structure même de toute fiction traditionnelle. C'est ce que cherche à s'expliquer à elle-même la locutrice d'*Água viva* dans le passage suivant, que nous reproduisons entièrement, en termes de recherche d'« inabouti », de « désordre organique », reconnaissant l'absence d'un « fil conducteur » solide et déclarant voulant faire l'expérience « d'un manque de construction » :

Comme tu vois, il m'est impossible d'approfondir et de prendre possession de la vie, elle est aérienne, elle est mon haleine légère. Mais je sais bien ce que je veux ici : je veux l'inabouti. Je veux le profond désordre organique qui donne pourtant à pressentir

un ordre sous-jacent. La grande puissance de la potentialité. Mes phrases balbutiées sont faites à l'heure même où elles sont écrites et crépitent d'être si neuves et encore vertes. Elles sont le déjà. Je veux l'expérience d'un manque de construction. Quoique mon texte soit tout traversé de bout en bout par un fragile fil conducteur – lequel ? celui du plongeon dans la matière du mot ? celui de la passion ? Fil luxurieux, souffle qui réchauffe l'écouler des syllabes. La vie m'échappe à peine quoique me vienne la certitude que la vie est autre et a un style occulte³.

Ainsi, lorsque, notamment dans *Água viva* de Clarice Lispector, les êtres invertébrés – ici une méduse – sont utilisés explicitement à titre d'opérateurs mystiques pour tester le degré de déformation de soi jusqu'auquel le sujet écrivain peut tendre avant de se fondre totalement dans la totalité sensible, cela fait signe également vers l'invertébration de la fiction littéraire elle-même, laquelle, par une variation autour de cette même métaphore, ne peut plus trouver de colonne vertébrale lorsque toutes les anciennes certitudes sur l'identité et l'essence du moi par rapport au monde ont volé en éclats.

Tentation d'invertébration comme tentation de fusion avec le monde : Près du cœur sauvage (1954) de Clarice Lispector

Ce niveau de radicalité dans la convergence entre la *forme* de la fiction (sans forme déterminée, sans colonne vertébrale), son *contenu* fictionnel (aucun sujet, aucune action identifiable, aucune trame narrative), sa *modalité d'énonciation* (un sujet énonciatif incertain des frontières entre elle, le monde, et les autres formes de vie), ainsi que sa *visée spirituelle* (le mysticisme de la fusion avec le monde et la vie du Tout) est un *apax* littéraire (c'est-à-dire une occurrence unique) qui témoigne du tour de force opéré par Lispector dans *Água viva*. Dans une forme plus traditionnelle, l'écrivaine brésilienne avait déjà expérimenté dans son œuvre de jeunesse le récit d'un sujet littéraire – cette fois-ci distinct du sujet écrivain – tenté par la fusion avec le monde du fait de difficultés existentielles à pro-

1. Clarice LISPECTOR, *Água viva*, Paris, Des Femmes-Antoinette Fouque, 2018.

2. Benjamin MOSER, *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, op. cit., chap. 36, « The Story of Instants That Flee », citant une conversation à propos d'*Água Viva* rapportée par Olga Borelli dans *Clarice Lispector : d'une vie à l'œuvre*, Paris, Eulina Carvalho, 2003.

3. Clarice LISPECTOR, *Água viva*, op. cit., p. 47.

duire une connaissance de soi. Il s'agit de la trame de son premier roman, *Près du cœur sauvage*, publié en 1954¹.

Près du cœur sauvage est un roman de la découverte de soi, dont un des thèmes récurrents porte sur la source de cette connaissance de soi tant espérée : provient-elle de soi-même, et donc nécessite-t-elle une recherche par introspection, ou bien peut-elle émerger d'une confrontation avec le monde extérieur et avec les autres ? Dans le développement du roman, l'échec répété de la connaissance de soi par le repli sur soi conduit à des prises de conscience et à des formes de connaissances, sinon positives, du moins permettant de baliser les chemins sans issue afin de ne pas s'y aventurer à nouveau. Le danger qui guette explicitement Joana, le personnage principal, est celui de l'enfermement total en soi-même, de l'incapacité à retrouver une impulsion renvoyant le sujet qui fait l'expérience d'un tel repli sur soi vers l'extériorité et le monde communément en partage.

Là aussi, les êtres invertébrés et les qualités qui leur sont associées – le caractère aqueux du fait de l'absence de colonne vertébrale, l'indistinction tendancielle entre l'être à la forme arrêtée et les qualités², pour n'en citer que deux – sont sans cesse thématiques par Joana, la jeune femme dont le roman suit l'évolution, pour penser sa propre difficulté à identifier les limites corporelles et spirituelles de sa personne ainsi que les qualités qui sont censées lui appartenir en vertu des identifications et des assignations normatives dont elle est l'objet.

Synthèse compréhensive sur la typologie

Dans la typologie proposée ci-dessus, les numéros (1) à (5) renvoient à une autre manière de résumer les enjeux de la présence de vies invertébrées dans la fiction moderne, en présentant l'imbrication de

ces usages au lieu de les interpréter comme des traits exclusifs les uns des autres. Notre hypothèse de travail est que dans chacune des cinq fictions qui ont été mentionnées pour construire cette typologie, il serait possible de montrer que les cinq usages ou sens littéraires des êtres invertébrés sont présents avec des degrés d'importance variables. L'usage correspondant à la catégorie sous laquelle apparaît telle ou telle fiction dans la typologie est simplement le sens qui nous a paru déterminant dans l'interprétation respective de chaque fiction.

En effet, la lecture métalittéraire, correspondant au point (1) de la typologie, en termes d'êtres invertébrés utilisés comme métaphore de l'écriture fictionnelle, dans la mesure où elle est profondément inscrite dans la logique de la fiction moderne elle-même telle que nous l'avons décrite à partir du philosophe Jacques Rancière, est une ligne de fuite interprétative valable à chaque fois qu'un être invertébré est mobilisé ou bien comme sujet, ou bien comme objet de la fiction.

L'argument peut aussi valoir pour l'usage (2) de la typologie, dans la mesure où, à partir du moment où des êtres avec un milieu vécu si différent de celui des êtres humains sont introduits dans une fiction, on peut considérer, tout du moins rétrospectivement dans l'activité herméneutique, que la fiction en question contribue à son échelle à la lutte proprement littéraire contre l'anthropocentrisme. En suivant une ligne interprétative esquissée par Italo Calvino dans la première de ses *Leçons américaines* sur la « Légèreté » à propos de la manière dont Cyrano de Bergerac, avec son *Voyage dans la lune*, anticipe par l'invention poétique la fraternité universelle qui sera mise à l'ordre du jour seulement cent-cinquante ans plus tard lors de la Révolution française, on pourrait dire, similairement, des écrivain·es modernes qui, dès la première moitié du xx^e siècle, à contre-courant de l'anthropocentrisme moderniste, expérimentent la possibilité d'imaginer l'attention au milieu vécu d'êtres invertébrés, que « l'invention poétique peut, en un instant, faire fi de la lenteur avec laquelle la conscience humaine sort de son *parochialism* anthropocentrique³ ».

1. Clarice LISPECTOR, *Près du cœur sauvage*, Claudia Poncioni et Didier Lemaire (trad.), Des femmes-Antoinette Fouque, Paris, 2018.

2. Cf. Francis PONGE, *Le Parti pris des choses*, « Le mollusque », dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 24 : « cet être – presque une – qualité ».

3. Italo CALVINO, *Leçons américaines*, Paris, Folio, 2018, I, « Légèreté ».

Sur ce point, on entrevoit l'articulation avec le troisième usage de notre typologie. Si le dépassement de l'anthropocentrisme est ainsi mis, à bas bruit, à l'ordre du jour de l'invention fictionnelle, c'est aussi parce que l'enfermement du sujet humain dans un point de vue limité à son propre milieu vécu est ressenti, par ces autrices tentées par un mysticisme de type moniste, comme une donnée naturelle de notre condition qui reste en-deçà de notre volonté de nous fondre dans ce qui a été appelé ci-dessus une totalité sensible et qualitative qui engloberait chaque sujet individuel. En d'autres termes, la volonté de fusion avec le monde, typique quoique non exclusive de personnalités mystiques comme Woolf et Lispector¹, est une modalité de la motivation de l'écriture littéraire qui s'accorde parfaitement avec la mobilisation d'êtres invertébrés, aqueux, difformes, informes – en un mot, inhumains, autres qu'humains.

Mais dans la mesure où la fiction littéraire est nécessairement écrite par un sujet humain, qu'on a nommé le sujet écrivain, et que ce sujet écrivain utilise une langue et une discursivité humaines, la fiction littéraire en général, et la fiction moderne en particulier, ne peuvent faire autrement, pour figurer la volonté de fusion avec le monde, que de la figurer par des tentatives plus ou moins fructueuses de déformation de soi en tant qu'être humain. Il s'agit du cinquième usage de notre typologie, dont on comprend pourquoi il est coextensif du troisième usage, à savoir la tentation de fusion avec le monde.

Enfin, hormis l'*apax* comme on l'a vu avec *Agua Viva* de Lispector, le même sujet écrivain, superposable ou non avec le sujet littéraire de la fiction concernée, ne peut faire autrement, par cette tentative de fusion avec le monde au moyen de la déformation de soi, qu'engager une dialectique de connaissance de soi-même et de prise de conscience de la méconnaissance de soi par confrontation avec une forme de vie aliène. L'invertébré, caractérisé par son peu d'action et par divers degrés de déformation par rapport aux

formes longilignes des animaux vertébrés, offre pour ces raisons un opérateur d'aliénation de soi d'autant plus efficace qu'il semble plus radicalement éloigné de notre forme de vie vertébrée. Dans ces fictions, on s'identifie plus ou moins au point de vue de cette vie invertébrée, à son attention au monde d'un type particulier, et on ne cesse de comparer le milieu vécu de l'invertébré à celui du sujet qui cherche à mieux se connaître, avec de nombreux effets de fusion, de va et vient entre soi et l'autre, de déformation de soi. Dans notre typologie, ce quatrième usage des êtres invertébrés dans les fictions modernes est le seul à être formulé dans des termes explicitement épistémiques. Néanmoins, on comprend finalement que l'ensemble de ces usages, dans la mesure où ils s'entretiennent généralement les uns les autres à l'échelle de chaque fiction qui mobilise des êtres invertébrés dans des degrés d'importance variables, ont une portée épistémique profonde qui renvoie au sentiment que, pour reprendre une dernière fois le concept d'Uexküll, le milieu vécu de l'être humain ne donne accès qu'à une petite partie du réel, et qu'à ce titre chaque espèce et chaque individu constitue un point de vue sur ce réel dont il est illusoire de penser que le sujet connaissant humain pourrait le réduire à quelques lois qui ne sont logiques que pour lui.

Conclusion

Une analyse des premières nouvelles de Virginia Woolf ainsi que de certains romans majeurs de Clarice Lispector a permis de faire apparaître que les êtres invertébrés sont une ressource littéraire insoupçonnée pour les auteur·rices de fictions modernes à au moins deux titres. D'une part, en retravaillant la théorie de Jacques Rancière, on a compris que les vies invertébrées permettent de figurer dans leur complexité les tensions propres à la fiction moderne, pour autant que l'on accepte de déplacer la focale anthropocentrée de Rancière vers un partage du sensible ouvert aux autres qu'humains avec lesquels nous sommes nécessairement en relations. À ce titre, ces fictions qui introduisent le point de vue invertébré en littérature participent en l'anticipant à précipiter ce que le philosophe Baptiste Morizot appelle le « temps

1. Voir notamment Donna J. LAZENBY, *A Mystical Philosophy: Transcendence and Immanence in The Works of Virginia Woolf and Iris Murdoch*, Bloomsbury Academic, 2014.

mythique¹ » de notre époque contemporaine, dans lequel les anciennes relations jusqu'ici stabilisées entre l'être humain et les autres espèces vivantes ne vont plus de soi, et doivent être repensées, renégociées. En particulier, on a vu que, dans la mesure où la fiction moderne se définit en contre-modèle de l'ancienne logique hiérarchique de l'action, les êtres invertébrés, du fait de leurs caractéristiques, constituent un opérateur littéraire pour figurer tantôt la forme de la narration elle-même en tant qu'elle n'est plus identifiable à d'anciennes formes reconnaissables, tantôt les processus de déformation et de trouble dans les identités poursuivis par les protagonistes des œuvres fictionnelles modernes. D'autre part, en regard d'une tradition littéraire et philosophique qui pense le sujet écrivant comme un sujet imperméable et en plein contrôle de ses fictions, des modalités d'écriture depuis le point de vue imaginé des êtres invertébrés dans leur milieu vécu contribuent à remettre en cause ces caractéristiques du sujet moderne en battant en brèche l'anthropocentrisme tendanciel et inquestionné des procédés littéraires fictionnels. En poursuivant l'intuition d'Italo Calvino, on ira jusqu'à affirmer que l'imagination fictionnelle des écrivain·es modernistes a anticipé la remise en question de l'anthropocentrisme à un moment lors duquel ce décroisement de la perception humaine en direction des autres qu'humains était encore largement impensable.

Lucas CHAMPANHET

1. Baptiste MORIZOT, *L'inexploré*, Marseille, Wildproject, 2023, chap. I, § 62.