



**« OH GOD THAT I WERE A WRITER ! »  
Ellen Terry ou l'incarnation du style selon Virginia Woolf**

**CAROLINE MARIE**

*Paris IV*

Virginia Woolf a consacré peu de ses nombreux articles aux arts de la scène. Tous ont en commun d'évaluer les arts du spectacle à l'aune de pratiques artistiques exogènes qui jouissent d'une estime plus établie, de structures plus institutionnalisées, qui, en un mot, possèdent un statut de canon. Dans l'article qu'elle consacre à Ellen Terry, paru en février 1941 dans le *New Statesman and Nation* puis, à titre posthume, dans *The Moment and Other Essays* (1947), Virginia Woolf a recours à cette pratique critique qui consiste à jauger l'actrice à la lumière de figures artistiques incontestées étrangères à la scène. En l'occurrence, ce détour extra-générique se justifie puisque l'article porte sur les mémoires d'Ellen Terry et sur sa correspondance avec Bernard Shaw autant que sur son métier de comédienne. Toutefois, alors que les critiques de Virginia Woolf citent souvent le titre des ouvrages étudiés,<sup>1</sup> dans « Ellen Terry » ces mentions se font de plus en plus imprécises au fil des brouillons. Cette imprécision délibérée, ainsi que le titre même de l'article, entretiennent la confusion quant au thème abordé : s'agit-il de la femme, de l'actrice ou de ses écrits publiés ? L'ambiguïté apparaît d'autant plus volontaire que l'article s'ouvre sur une évocation de la performance d'Ellen Terry dans *Captain Brassbound's Conversion* de Shaw, pièce donnée en 1906 au Court Theatre, et que Virginia Woolf fait référence à « the two Ellen Terrys—Ellen the mother, and Ellen the actress » [*Collected Essays IV*, 70]. Cette ambiguïté sert le propos de Virginia Woolf qui cherche moins à caractériser le style d'Ellen Terry qu'à définir le style en général. Dans *Ellen Terry* (1907), le biographe et ancien secrétaire particulier de la comédienne, Christopher St John, affirme que le style, *a fortiori* le style de jeu d'une

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf mentionne « her autobiography » sans préciser s'il s'agit de *The Story of my Life* publié à Londres en 1908 puis à New York en 1909 par Ellen Terry elle-même, ou de la réédition de ce texte avec ajout d'une biographie par sa fille Edith Craig et Christopher St John sous le titre *Ellen Terry's Memoirs*, parue à New York en 1932, puis à Londres en 1933. La correspondance de l'actrice avec Bernard Shaw fut publiée à Londres et à New York en 1931 par Christopher St John sous le titre *Ellen Terry and Bernard Shaw: A Correspondence*.

actrice, est par nature indéfinissable : « I am sorry that it is as impossible to describe an actress's performance as to describe the scent of lavender » [54]. Virginia Woolf voit, quant à elle, dans la comparaison entre pratiques artistiques le moyen d'établir les modalités de fonctionnement du style comme qualité esthétique transcendant les catégories génériques ; elle voit dans la pratique théâtrale la métaphore du travail littéraire du style.

La comparaison entre le jeu de l'actrice, la peinture et la carte postale subordonne le style à une prise de distance avec la tradition. Dans *The Problem of Style* (1922), John Middleton Murry fonde sur la notion de hiérarchie non seulement le style mais la littérature même : « there is hierarchy in literature ; and therefore in literary style » [72]. La conception woolfienne du style et de la littérature se trouve en profond désaccord avec la théorie de son contemporain. Dans « Ellen Terry », les références révérencieuses à différentes figures masculines de l'autorité artistique mettent à mal, sur le mode du renversement, la hiérarchie conventionnellement admise dans la notion de canon sur laquelle elles font mine d'asseoir le jugement qu'elles servent à énoncer.

Cette volonté de rupture avec le canon est patente lorsque Virginia Woolf invite son lecteur à se détourner d'*Ellen Terry as Lady Macbeth* (1889) de John Singer Sargent : « having glazed at the full-length portrait of Ellen Terry as Sargent painted her, robed and crowned as Lady Macbeth, turn to the next page. It is done from another angle » [70]. Le renversement hiérarchique est explicite : le portrait du maître s'insère dans l'autobiographie de l'actrice à laquelle il se trouve subordonné. L'autre référence à la peinture rencontrée dans l'essai opère un renversement à la fois esthétique et socioculturel comparable bien que moins manifeste. « We, who can only remember her as Lady Cicely on the little stage at the Court Theatre », note Virginia Woolf, « only remember what, compared with her Ophelia or her Portia, was as a picture postcard compared with the great Velasquez in the gallery » [67]. Cette comparaison de la médiocre prestation d'Ellen Terry dans le rôle de Lady Cicely avec le brio des rôles qui firent sa gloire semble dévaloriser la technique de la carte postale, terne et reproductible, face à l'œuvre picturale dont l'unicité fait le prix. Cependant, Virginia Woolf se détache de ce rôle particulier pour confronter les trois pratiques esthétiques d'un point de vue général :

It is the fate of actors to leave only picture postcards behind them. Every night when the curtain goes down the beautiful coloured canvas is rubbed out. What remains is at best only a wavering, insubstantial phantom—a verbal life on the lips of the living. [67]

Paradoxalement, la décoloration de la carte postale ne connote pas une perte—« rubbed out » remplace d'ailleurs le plus radical « destroyed » rencontré dans certains tapuscrits de l'essai conservés dans les Monk's House Papers<sup>2</sup> — mais la vitalité de la transmission. Ellen Terry se mue en un « insubstantial phantom » qui se perpétue sur les lèvres des spectateurs, vivants lieux de mémoire. Le renversement de la hiérarchie communément admise entre art pictural et carte postale valorise la fonction

---

<sup>2</sup> The Monk's House Papers. University Library of Sussex. Holograph & Typescript MH/B5.

communicationnelle de l'art, la circulation du sens qui caractérise le spectacle vivant, aux dépens de la préservation respectueuse d'une image parfaite mais figée. Cette réévaluation apparaît encore plus nettement si l'on se réfère aux tapuscrits. Dans les versions antérieures, la carte postale illustrait la reprise mécanique des trucs hérités des acteurs du passé par leurs successeurs : « What remains is only a picture postcard that you buy for a penny in the gallery. All that [remains]<sup>3</sup> of Kean, Siddons, [Garrick], Bernhardt, use is tradition—a verbal life on the lips of the living ». Dans la version définitive, « the living » ne désigne plus les acteurs, gardiens d'un art mort, mais le public, destinataire d'un art vivant. Au contraire de ses célèbres prédécesseurs qui concevaient le style comme un réservoir de procédés vides de toute signification, Ellen Terry crée son propre style, plein de vie et de sens. Son refus du psittacisme et de la servitude envers le texte écrit s'exprime dans une métaphore théâtrale : « They will not act the stock parts—they forget the words, they improvise others of their own » [72]. L'emploi du pronom personnel pluriel signale le statut exemplaire d'Ellen Terry dans l'essai. Cet éloge de l'improvisation vaut pour tous les artistes authentiques, sans se limiter aux arts de la scène. Une prosopopée indique, dans une version préparatoire, la fonction subversive assignée par Mère Nature à l'actrice : « And Nature said to [Ellen] Terry you shall be an original. You shall trespass ». Ce verbe ne saurait manquer d'évoquer *A Room of One's Own* (1929), lorsque Woolf foule la pelouse interdite aux femmes devant l'université d'Oxbridge : « What idea it had been that had sent me so audaciously trespassing I could not remember » [6]. Virginia Woolf, *outsider* par choix autant que par nécessité, ne voit-elle pas en Ellen Terry un reflet de sa propre posture politique et esthétique ?

Le refus de l'imitation stérile en art lie le style à l'originalité, notions qu'articule « The Modern Essay », à l'origine publié dans *The Common Reader* (1925) : « to write like oneself and to call it not writing is a much harder exercise in style than to write like Addison and call it writing well » [*Collected Essays* II, 45]. Le style ne saurait se résumer à l'opposition bien écrire / mal écrire, comme le souligne l'opposition implicite entre « writing » et « not writing ». Rompant avec la tradition qui, depuis Aristote, assimile style et ornement, Virginia Woolf fait du style un absolu, la marque même de la qualité esthétique d'une œuvre. Tandis que J. M. Murry fonde cette qualité esthétique sur la pureté générique de l'œuvre (« just as the author must abstain from following after the mirage of an impossible musical perfection, he must not allow himself to be corrupted by trying to emulate the art of painting » [87]), n'hésitant pas à brandir la menace d'une « decadence of style » [86] pour les contrevenants, Virginia Woolf prône le mélange des genres. Les renversements hiérarchiques qui caractérisent les références à la peinture dans « Ellen Terry » subordonnent le style à une rupture avec la tradition selon le mode du renversement qui, en dernière analyse, préserve l'idée de classement. Le rapprochement d'Ellen Terry avec des hommes de lettres fonctionne selon le mode du recouvrement, plus subversif. Walt Whitman et Gustave Flaubert incarnent un style de l'entre-

---

<sup>3</sup> Dans les citations des tapuscrits, mes corrections sont signalées par des crochets. Je ne modifie pas la syntaxe.

deux qui met en scène l'irréductible affinité entre langue écrite et oralité, comparable au style littéraire et scénique d'Ellen Terry.

L'originalité, élément constitutif du style garant de la qualité esthétique d'une œuvre, dépend, selon Virginia Woolf, de l'inscription de la voix de l'auteur dans le texte imprimé. Walt Whitman, surnommé *the American Bard*, renvoie ainsi dans l'essai aux origines orales et musicales de la poésie. C'est surtout le romancier Gustave Flaubert qui incarne la porosité entre mot imprimé et mot parlé, cette focalisation sur l'oralité expliquant certainement la suppression, dans la version définitive de l'essai, de Tennyson et de Cézanne, successivement associés au romancier dans les versions préparatoires. Dans l'ensemble de ses écrits, Virginia Woolf fait, à de nombreuses reprises, référence à la voix de Gustave Flaubert, resté célèbre pour les souffrances qu'il endura dans son gueuloir. Dans une lettre adressée à Elinor Monsell en 1907, la romancière rapportait : « I am in the middle of Flaubert's letters; and your wail is exactly in sympathy with his, which was absolutely continuous—Really it gives one a physical headache to listen to him » [*Letters I*, 310]. Des décennies plus tard, l'association de Flaubert à la voix auctoriale resurgit dans le journal intime de Woolf : « I am learning my craft in the most fierce conditions. Really reading Flaubert's letters, I hear my own voice cry out Oh art! » [*Diary V*, 25]. Flaubert remplit la fonction d'intermédiaire entre Virginia Woolf et Ellen Terry ; *alter ego* de la romancière dans le journal de celle-ci : « Few people can be so tortured by writing as I am. Only Flaubert I think » [*Diary V*, 25], il figure le double littéraire de l'actrice dans l'essai, « as painstaking a student and as careful of the dignity of her art as Flaubert himself » [71]. Les figures de l'acteur et de l'écrivain se superposent en un jeu de miroirs qui articule le style et la voix. Cette articulation est une constante woolfienne et se rencontre notamment au détour d'une lettre adressée à Vita Sackville-West en février 1927, à propos de *The Task* (1785) de William Cowper : « something said still with the formal lilt, but completely in his own voice. This seems to be the triumph of style » [*Letters III*, 333]. La distinction avancée quant au style des écrits d'Ellen Terry dans l'un des tapuscrits (« Perhaps she was a speaker, not a writer ») est omise dans la version définitive, en raison de la trop nette dichotomie qu'elle implique. Il ne convient pas de distinguer catégoriquement langue orale et langue écrite, mais bien plutôt de déceler les zones de porosité où les deux modalités du langage se recouvrent pour donner naissance au style.

Les tropes, tel le rapprochement paronymique (« When she spoke it was as if someone drew a bow over a ripe, richly seasoned 'cello ; it grated, it glowed, and it growled » [67]), situent le style de l'essai à la confluence entre langue orale et langue écrite. Il apparaît toutefois que Virginia Woolf et Ellen Terry cherchèrent toutes deux des moyens alternatifs d'ancrer leur style dans les deux modalités du langage. Dans son édition de la correspondance de l'actrice avec Bernard Shaw, Christopher St John souligne sa volonté de rendre visibles dans le texte écrit les riches nuances de la voix :

In this letter, calligraphically beautiful like all letters written by Ellen Terry until the last years of her life when her eyesight, always a source of problem to her, failed, many words and phrases, and a few whole sentences are underlined. [...] Accustomed in speech to express her exact meaning by delicate nuances of tone and intonation, it is clear

that when she wrote she felt the need of some sign for sound. She put a line, or two lines, on occasion three, under a word to convey the significance she could have given it with her voice. [6]

En dépit de ses doutes, « Oh God, that I were a writer! » [67], Ellen Terry est un écrivain authentique, affirme Virginia Woolf, car ses écrits portent la trace de l'oralité : « With dashes and notes of exclamation she tried to give them the very tone and stress of the spoken word » [68]. Virginia Woolf se tourna elle aussi vers la calligraphie pour écrire sa voix. Elle rêva, en octobre 1930, un code signalétique afin de lever un malentendu épistolaire avec Ethel Smyth, qu'elle attribuait au manque d'expressivité de l'écrit : « I was speaking personally, no doubt frivolously (what a pity there aren't accents to convey tone of voice [a circle with a line through it, two wavy lines, a curvy X] and so on, to mean I'm laughing, I'm ironical, I'm glum as the grave) about your being unconvincing, on the subject of Lesbianism » [*Letters IV*, 225-26]. Ce recours à des signes visuels, véritables gestes tracés sur la page écrite, n'équivaut-il pas à un aveu d'impuissance stylistique de la part de l'écrivain ? Il s'agit plutôt d'un indice du projet woolfien de sortir du langage pour nourrir le langage et réinventer le style. Comme le suggèrent les courbes esquissées sur le papier, Virginia Woolf tente, dans « Ellen Terry », de définir le style littéraire en jouant avec ses limites. L'essai prend ainsi pour objet d'étude le geste, qui se trouve au cœur de la pratique de l'actrice, équivalent immédiatement perceptible, dynamique et tri-dimensionnel des « accents to convey tone of voice » évoqués par Virginia Woolf et des « sign[s] for sound » tracés par Ellen Terry. Le geste devient, dans l'essai, figure du style.

Outre Walt Whitman et Gustave Flaubert, Virginia Woolf convoque Bernard Shaw. Elle n'évoque toutefois pas le dramaturge obsédé par la voix jusqu'à écrire certains rôles pour un registre particulier et à imposer de longs exercices de diction à ses actrices, mais « the brilliant young critic of the *Saturday Review* » [70]. Son propos n'est pas tant d'analyser les rapports qui se nouent entre l'écrit et le dit dans un texte dramatique que de démontrer comment le style naît du recouvrement entre pratique et critique, comme l'illustre le jeu d'Ellen Terry, à mi-chemin entre art du geste et art du langage. Le passage où Virginia Woolf invite le lecteur à passer du portrait de Sargent à l'autobiographie d'Ellen Terry suggère une affinité entre le métier d'actrice et la fonction de critique :

having gazed at the full-length portrait of Ellen Terry as Sargent painted her, robed and crowned as Lady Macbeth, turn to the next page. It is done from another angle. Pen in hand, she is seated at her desk. A volume of Shakespeare lies before her. It is open at *Cymbeline* and she is making careful notes in the margin. The part of Imogen presents great problems. She is, she says, 'on the rack' about her interpretation. [70]

L'enchâssement de l'évocation d'Ellen Terry plongée dans l'étude de Shakespeare entre deux allusions à ses interprétations de Lady Macbeth et d'Imogen souligne que la lecture et le jeu ne constituent pas des activités autonomes mais interdépendantes. Le geste fonctionne à la façon d'une annotation dans la marge. La complexe collaboration entre critique et pratique, qui donne naissance au style, s'inscrit dans le corps de l'actrice

selon deux modalités, qui ne se distinguent que sur un plan théorique, incarnation de la lecture et gestualité de l'écriture.

Chez Ellen Terry, compréhension, manipulation et production esthétique sont indissociables. L'actrice, professionnelle du geste juste, révèle combien le style résulte d'une pratique autant que d'une démarche herméneutique. « So though she read the book, as carefully as any student in a [sheltered] room, she read with her body, she read with the whole of her », peut-on lire dans une version préparatoire de l'essai. L'actrice donna une série de conférences sur Shakespeare que son biographe renonça à publier de son vivant, reconnaissant avec elle que, sans les jeux de scène dont elle les ponctuait, celles-ci étaient mutilées : « I agreed that without the improvisations she made when she was lecturing, without the illuminations of her views and ideas provided by her acting of the interpolated scenes, her lectures would be only half themselves » [*Four Lectures on Shakespeare*, 7-8]. Ces « interpolated scenes » étaient loin d'être le fruit d'une « improvisation », comme en témoignent les nombreuses notations didascaliques dont Ellen Terry couvrait les manuscrits de ses conférences. Ce terme théâtral, « improvisations », insiste non sur la spontanéité du jeu de scène associé par Ellen Terry à tel ou tel passage de son intervention, mais sur l'importance de la gestuelle dans la transmission du sens (« ideas »), sur l'interaction entre gestualité et travail critique. Une telle lecture corporelle qui résulte de l'interaction entre intellection et pratique est indissociable d'une écriture corporelle, comme l'illustre, dans la version imprimée de l'essai de Virginia Woolf, la progression ternaire de la critique intellectuelle à l'expérimentation gestuelle en passant par l'antithétique rapprochement du pesage concret et du sens abstrait : « She has studied every line [of Shakespeare], weighed the meaning of every word; experimented with every gesture » [71]. La gestualité même de la démarche critique de la comédienne, qui prend la forme d'une expérimentation physique, fait d'elle une créatrice de formes, une styliste comparable à l'écrivain. Virginia Woolf s'accorde ici avec J. M. Murry, qui dépeint la situation du critique comme « a position analogous to that of the great writer himself. [...] a creative artist in miniature himself » [34].

Le style est le résultat d'une appropriation, d'une re-création, donc d'une ré-écriture gestuelle, qui entraîne la sémiotisation du corps de l'actrice : « Even her eyelashes acted » [67], note Virginia Woolf. On constate, au fil des versions préparatoires, la disparition des descriptions de la présence corporelle d'Ellen Terry sur scène. Les détails physiques tels : « She was large and short-sighted », « She was ~~Lady Cicely~~ so big, so vital, so charged with character that she filled the stage » ou encore : « she was so large, so vital, that she filled the stage even when she stood silent », font place dans la version finale à une formulation dénuée de toute référence au physique de l'actrice : « Speaking or silent, she was Lady Cicely—or was it Ellen Terry ? At any rate, she filled the stage and all the other actors were put out as electric lights are put out in the sun » [67]. La métaphore de la lumière renvoie à la dématérialisation du corps, devenu sur scène vecteur de sémiotisation, instrument d'écriture. Virginia Woolf établit avec insistance l'étrangeté d'Ellen Terry à elle-même en évoquant l'image de la page blanche

qui interdit toute lecture psychologique<sup>4</sup> de ses écrits ou de son jeu : « And there are blank pages, too. Some very important features are left out. There was a self she did not know, a gap she could not fill » [68]. Cette perte d'identité rend possible la double identité de l'artiste (« she was Lady Cicely—or was it Ellen Terry ? » [67]), qui évoque la figure de la sibylle, métaphore woolfienne de l'écrivain. Dans « The Modern Essay », Virginia Woolf fonde le genre de l'essai sur l'ambiguïté identitaire de l'énonciateur :

He has brought personality into literature, not unconsciously and impurely, but so consciously and purely that we do not know whether there is any relation between Max the essayist and Mr. Beerbohm the man. We only know that the spirit of personality permeates every word that he writes. The triumph is the triumph of style. For it is only by knowing how to write that you can make use in literature of your self; that self which, while it is essential to literature, is also its most dangerous antagonist. Never to be yourself and yet always—that is the problem. [46]

L'étrangeté affichée de l'actrice et de l'écrivain à eux-mêmes (« consciously », « not unconsciously », précise « The Modern Essay ») instaure la distance nécessaire au processus esthétique de perception, d'intellection et de formulation — distinction toute théorique. Le style, à l'image du jeu de l'acteur, est une opération d'abstraction, une transsubstantiation, comme le suggèrent les expressions « haunted » et « spirit of personality » qui annoncent l'« insubstantial phantom » [67] de l'actrice. Quel que soit le médium artistique, le style apparaît comme la mise en forme la plus adéquate possible à la réalité changeante que les artistes cherchent à rendre, qu'il s'agisse de leur propre expérience psychologique ou de leur rapport au monde, dont la multiplicité est suggérée par la diversité des rôles incarnés par l'actrice : « Which, then, of all these women is the real Ellen Terry? How are we to put the scattered sketches together? Is she mother, wife, cook, critic, actress, or should she have been, after all, a painter? » [71]. Le style tient donc plus de la recherche perpétuelle que de l'établissement définitif d'une structure immuable : « Each part seems the right part until she throws it aside and plays another » [71-72]. Dans le but de théoriser le style, et notamment le style en littérature, Virginia Woolf ne prend-t-elle pas pour modèle Ellen Terry, une actrice, parce que, sur scène, la distance entre moi civil et moi auctorial est visible, tandis que sur la page imprimée, elle demeure insaisissable ? Le travail pratique et critique de l'actrice fournit ainsi le modèle incarné de la fonction médiatrice du style entre l'être et ses propres émotions ou entre l'être et le monde sur le mode de la formalisation distanciée.

Le style, de même que le geste, est un processus qui mène de la sensation et de l'émotion à l'idée et réciproquement. La métaphore théâtrale

---

<sup>4</sup> Cette insistance sur le hiatus psychologique qui résiste à toute synthèse se forge au fil des brouillons, plus confiants dans l'interprétation de la psyché. On peut ainsi lire dans deux versions préparatoires l'optimiste : « Many blank pages [?] between these different sketches. Some are easy enough to fill in. It is easy to understand that good Mr Watts was no husband for Ellen Terry », et, plus nuancé : « Also there are blank pages. Either she cannot paint what she sees, or possibly she sees nothing ». Dans la version publiée, le lecteur est invité à se méfier des explications psychologiques avancées par l'actrice : « Her own attempt to explain the discrepancy is hardly convincing » [70].

permet à Virginia Woolf de dépasser les dualismes idée / illustration et émotion / intellection. L'un des tapuscrits décrit l'expérimentation qui donne progressivement forme au matériau du réel au moyen d'une image biologique qui montre comment le style naît de la rencontre entre sensation et intellect, entre le muscle et le cerveau : « For she is an artist to her finger tips; [not] in [the] brain only, but with every nerve and [fibre] of her body ». L'expérimentation gestuelle, médiatrice entre émotion et concept qui, chez Ellen Terry, atteint au génie, fournit à Virginia Woolf le modèle paradigmatique du style littéraire. Le style ne saurait se résumer à la transmission d'une émotion ou d'un sens préalables ; il produit la forme esthétique la plus justement adaptée à la sensation ou à l'idée, non en puisant dans un répertoire pré-établi, mais en inventant des liens inédits : « the main-spring of her art is imagination » [71]. L'image du ressort participe de la métaphore mécanique : « the marvellous machine of her genius » [67], qui définit le style comme un effort, un réglage progressif. Son apparente spontanéité est le résultat d'un travail : « Each of those golden moments when she becomes bodyless, not herself, is the result of months of minute and careful study » [71]. Ellen Terry incarne le style selon Virginia Woolf, un style qui se présente non comme un état mais comme un bricolage, comme un geste visant à établir un équilibre fugitif, une coïncidence circonstancielle entre la formulation esthétique et la réalité fluide et mouvante qu'elle cherche à rendre.

Deux métaphores, l'épluchage et l'ajustement, caractérisent ce travail gestuel, image dynamique du style. La métaphore culinaire présente le style comme un pelage, un fin tranchage dans la matière brute du réel :

If it was a rolling-pin, she made perfect pastry. If it was a carving knife, perfect slices fell from the leg of mutton. If it were a pen, words peeled off, some broken, some suspended in mid-air, but all far more expressive than the tappings of the professional typewriter. [68]

L'anaphore assimile affinage des aliments, abstraction du sens et style littéraire : « words peeled off », et fait du style une sélection, un choix juste. Le style est d'ailleurs également désigné comme le fugace ajustement de l'artiste et de son sujet. Dans « Phases of Fiction », essai publié en 1929 dans *The Bookman* et réédité par Leonard Woolf dans *Granite and Rainbow* (1958), Virginia Woolf définit le style comme une exacte coïncidence entre le réel et le médium artistique : « Even an inferior writer, using his own tongue upon his own ideas, works a change at once which is agreeable and remarkable. Under his pen the sentence shrinks and wraps itself firmly round the meaning if it be but a little one » [*Collected Essays* II, 89]. Elle use de la même métaphore de l'ajustement dans « Ellen Terry » pour signifier qu'un rôle ne saurait s'accorder avec le style particulier de l'actrice : « Lady Cicely was not a part that suited her » [67], ou que la matière d'un auteur dramatique ne lui convient pas : « Shakespeare could not fit her; nor Ibsen; nor Shaw » [72].

En accord avec son contemporain J. M. Murry, Virginia Woolf voit dans le style un ajustement du monde à l'artiste, et non un réglage de l'artiste sur le monde : « a true idiosyncrasy of style [is] the result of an author's success in compelling language to conform to his mode of experience » [*The Problem of style*, 23], rejetant la conception victorienne, exprimée notamment par John Stuart Mill, d'un style conçu comme un



ensemble de procédés codifiés qui traduirait une vérité universelle. Ellen Terry ne sert pas les dramaturges, mais retravaille le matériau de leurs textes dramatiques au service de son propre style : « If a word jars or grates, she must re-think it, re-write it. Then when every phrase is her own, and every gesture spontaneous, out she comes on to the stage and is Imogen, Ophelia, Desdemona » [71]. « The marvellous machine of her genius » [67] ne saurait exprimer que son affinité particulière avec son sujet : la nature idiosyncratique et ontologique du style constitue sa limite.

La nature idiosyncratique et ontologique du style fait également sa force, car elle l'ancre dans la vie même. Ellen Terry apprend ses rôles en les vivant, en les ajustant, en les réécrivant : « And so she takes her part away from the books out into the woods. Rambling down grassy rides, she lives her part until she is it. If a word jars or grates, she must re-think it, re-write it » [71]. L'un des tapuscrits propose une variation significative de la formulation finale : « She re-thinks it, she re-lives it ». Ainsi, graduellement, l'acte d'écrire a pris la place dans l'essai de l'acte de vivre, glissement repris par la paronomase « books into the woods ». En liant l'écriture à la vie, Virginia Woolf rend accessible à une femme qui, comme elle, ne reçut aucune éducation formelle, un style moderne (l'adjectif apparaît dans l'un des brouillons mais non dans la version finale), libre et personnel. En dépit de leur apparente impuissance à définir le style, le polyptote (« she was [...] a writer. [...] she was 'writing' » [68]), et la tautologie (« while other actors are remembered because they were Hamlet, Phèdre, or Cleopatra, Ellen Terry is remembered because she was Ellen Terry » [72]), énoncent une revendication politique et une révolution esthétique. Cette double portée politique et esthétique ainsi que la valeur exemplaire d'Ellen Terry étaient explicites dans un élogieux passage, finalement retranché :

They take their way through life abolishing the conventions, mud—forgetting their words, [improvising], being now this now that as if the one life were not [long] enough for them to [play] all the parts that they [have] it in them to play. They are the [innovators] the [~~adventurers~~], the people who make us [believe] that [life] is a great [drama] and, it is absurd to be tied down, to the single part of wife or daughter: for [actors] or writer—By their—[superabundance] they leave nothing finished and complete.

« Ellen Terry » reprend les *topoi* du théâtre comme image du monde et du renversement entre réalité et illusion : « And the dark street with its curtained windows was nothing but a sham to that little professional actress, and the rough-and-tumble life on the boards was her home, her reality » [68]. Virginia Woolf s'y détache néanmoins de cette métaphore séculaire ; elle n'étudie pas le reflet du monde présenté sur la scène mais le travail de mise en forme idiosyncratique du réel effectué par l'actrice. Professionnelle du geste ajusté, l'actrice se fait modèle paradigmatique de la mise en forme dynamique du monde qui prévaut à toute pratique esthétique et définit le style. Sur la page de garde de la liasse des manuscrits de ses conférences sur Shakespeare, Ellen Terry compare l'actrice à une voleuse de signes : « To act, you must make the thing written your own. You must steal the words, steal the thought, and convey the stolen treasure to others with great art » [*Four Lectures on Shakespeare*, 15]. Virginia Woolf fait de la comédienne l'incarnation du style à l'œuvre. Comme la voleuse de signes, le style articule

les recouvrements et les glissements entre moi psychologique et moi auctorial, affect et concept, langue écrite et langue orale, art du langage et art du geste.

## BIBLIOGRAPHIE

- MURRY, John Middleton. *The Problem of Style*. Oxford: O.U.P., 1922.
- ST JOHN, Christopher. *Ellen Terry*. London: John Lane, The Bodley Head, 1907.
- , ed. *Ellen Terry and Bernard Shaw. A Correspondence*. New York: The Fountain Press & London, Constable & Co Ltd, 1931.
- TERRY, Ellen. *Four Lectures on Shakespeare*. Ed. Christopher ST JOHN. London: Martin Hopkinson Ltd, 1932.
- WOOLF, Virginia. *Collected Essays II*. Ed. Leonard WOOLF. London: The Hogarth Press, 1966.
- . *Collected Essays IV*. Ed. Leonard WOOLF. London: The Hogarth Press, 1967.
- . *The Diary of Virginia Woolf V*. Ed. Anne Olivier BELL & Andrew MCNEILLIE. London: The Hogarth Press, 1984.
- . *The Essays of Virginia Woolf IV*. Ed. Andrew MCNEILLIE. London: The Hogarth Press, 1994.
- . *The Letters of Virginia Woolf I*. Ed. Nigel NICOLSON & Joanne TRAUTMANN. London: The Hogarth Press, 1975.
- . *The Letters of Virginia Woolf III*. Ed. Nigel NICOLSON & Joanne TRAUTMANN. London: The Hogarth Press, 1977.
- . *The Letters of Virginia Woolf IV*. Ed. Nigel NICOLSON & Joanne TRAUTMANN. London: The Hogarth Press, 1978.
- . *A Room of One's Own and Three Guineas*. Ed. Michèle BARRETT. London: Penguin Books, 1993.