

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE 2026-2027

AGRÉGATION DE LETTRES

Vertiges biographiques (textes et images)



Virginia Woolf
Orlando

André Breton
Nadja

W. G. Sebald
Vertiges

- Enjeux de la question
- Repères et analyse des œuvres
- Sujets inédits corrigés

Natalie Reniers-Cossart (coord.)
Antona Montefusco-Martin
Emmanuelle Stock



Chapitre 1

Orlando,
Virginia Woolf

Par Emmanuelle Stock

Sommaire

Introduction: Woolf, encore aujourd'hui ? Absolument.	11
I Repères biographiques sur Virginia Woolf: les jalons d'une vie multiple et authentique	16
II La genèse et les coulisses d' <i>Orlando</i> : de la passion à la création	35
III <i>Orlando</i> : une (auto)biographie fantaisiste et subversive... avec un narrateur en trop	41
IV Structure narrative d' <i>Orlando</i> : résumé, enjeux et microanalyses	43
VI L'image photographique dans l'objet-livre: les masques d' <i>Orlando</i>	86
Conclusion: Vers un manifeste de l'être malléable et reconfigurable	90
Bibliographie indicative sur Virginia Woolf	93

Introduction: Woolf, encore aujourd'hui ? Absolument.

Lire et étudier Virginia Woolf à notre époque, c'est retrouver l'audace de la modernité littéraire britannique au tournant du XX^e siècle, mais c'est aussi explorer les vestiges biographiques, c'est-à-dire les fragments mémoriels labyrinthiques, qui résonnent intensément et universellement dans son œuvre. Loin du récit linéaire chronologique, le recours à une écriture introspective, allié à une narration rétrospection¹, consolident le choix du psycho-récit², une forme romanesque hybride où la temporalité est délibérément troublée, et ce, afin de mimer les éclats de la mémoire individuelle. Cette technique narrative moderniste³, utilisée par Woolf, recherche la dilatation du temps, sa fluidité et par conséquent, son atemporalité. Son entreprise littéraire a pour ambition d'analyser les réminiscences du passé d'un personnage pour mieux éclairer l'intensité du présent : révéler par strates temporelles, des motivations intimes enfouies, ou même enrichir une compréhension psychologique fine. Ainsi, en renouvelant les codes du roman réaliste traditionnel et du récit social, Woolf va plus loin : elle pique, joue et déplace la position du lecteur, l'invitant à adopter une posture réflexive et active, presque sociologique, qui le conduit à un éveil des sens. Le récepteur s'apparente à un cocréateur, invité à

1. Voir Jacques Schlanger, « Introspection, rétrospection, prospection », *Revue de métaphysique et de morale*, n° 32, 2001 : « Dans la procédure de rétrospection, j'observe l'activité mentale qui a lieu en moi non pas pendant qu'elle a lieu, comme espérait pouvoir le faire l'introspection stricte, mais après qu'elle a eu lieu. J'observe ce qui s'est passé en moi, même s'il n'y a qu'un écart infime entre le temps de l'effectuation de l'événement mental et le temps de son observation. Avec la rétrospection, je me retourne sur moi-même pour faire le point et j'examine mes propres traces mentales. Par une sorte de va-et-vient mental, je poursuis ma route mentale et de temps à autre je me réveille à moi-même, je veux comprendre ce qui s'est passé en moi et je me regarde ayant pensé, ayant perçu, ayant voulu, etc. [...] L'introspection espérait pouvoir observer l'activité mentale pendant qu'elle avait lieu ; la rétrospection fixe son attention sur tel événement mental qui a eu lieu et dont on garde le souvenir ; la prospection concerne le fonctionnement mental en général. »
2. Au sujet du psycho-récit, voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, chapitre 1, p. 37 à 74. Le psycho-récit se définit par une narration équivoque qui plonge le lecteur dans les pensées intimes, parfois fragmentées et désordonnées, du personnage, par l'intermédiaire d'un narrateur omniscient. L'ambiguïté narrative est caractéristique du genre qui brouille délibérément la stabilité énonciative, immergeant le lecteur dans le flux d'une pensée singulière, au plus près des sensations d'une subjectivité en mouvement.
3. Dans la critique littéraire et artistique, la distinction entre les adjectifs « moderniste » et « moderne » est importante. La littérature moderniste s'inscrit dans un mouvement qui s'étend de la fin du XIX^e jusqu'au milieu du XX^e siècle, elle est autoréflexive et auto-analytique car elle interroge ses propres moyens d'expression. Le projet littéraire moderniste revêt une valeur expérimentale et s'inscrit à rebours des romans réalistes, fracturant la linéarité habituelle du récit pour explorer la subjectivité d'une conscience intime. L'adjectif « moderne » désigne seulement ce qui est contemporain d'une époque donnée. En prolongement, voir les travaux d'Olivier Hercend dans *Le Modernisme au défi de la lecture : James Joyce, Virginia Woolf, T.S Eliot*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

interroger la subjectivité et la labilité du réel. Dans son essai sur « Les romans modernes », publié le 10 avril 1919, dans *The Times Literary Supplement*, Virginia Woolf plaide pour un affranchissement des codes littéraires usuels. Elle imagine une écriture fluide et perméable, capable de traduire l'intériorité humaine, rendant compte de la vraisemblance complexe et de son unité indiscernable : « Il n'y aurait plus d'intrigue, peu de probabilité et une impression générale de confusion vague où les caractéristiques bien définies du tragique, du comique, de la passion et du lyrisme seraient si bien fondues que l'on ne pourrait plus les distinguer. » Dans *Orlando*, on retrouve cette conception esthétique de fusion littéraire des registres et des genres, subvertissant le genre figé de la biographie pour abolir les frontières classiques. Dans l'œuvre, le temps infini est fragmenté, il semble disloqué car empreint de discontinuité et de bifurcations permanentes. Il ne se réduit plus à une chronologie chiffrée, il est une appréhension affective, une expérience sensorielle, qui participe à la (re) construction perpétuelle du moi. L'écriture épouse ainsi la mouvance identitaire. Cette vision moderniste du temps et de la durée participe à un processus d'amorphose : le personnage se transforme en permanence sans jamais se fixer, son identité évolue au gré des époques, des genres et des affects. Cette superposition du visible et de l'invisible s'accompagne d'une esthétique du décalage et de la circularité, teintée d'une ironie acerbe et d'un registre parodique dissonant. Plus spécifiquement dans *Orlando*, la figure du narrateur-biographe, bavard, intrusif et ironique, brouille les repères. Il s'attarde davantage sur ses propres jugements de valeur que sur son personnage, introduisant dès lors une distinction entre ce que Dorrit Cohn nomme « subjectivité narrative » et « subjectivité du personnage », mettant à mal l'équilibre romanesque traditionnel et bousculant l'horizon d'attente du lecteur. Ainsi, Virginia Woolf ne raconte pas, elle *déstabilise* et *déplace* ouvertement les conventions narratives, et surtout ébranle les convictions du récepteur par le biais d'une subjectivité vertigineuse qui déborde du cadre romanesque. Cette puissance « infra-ordinaire »¹ donne une valeur poétique et poïétique à l'insignifiant, captant les flux d'une conscience personnelle mobile et la beauté de

1. Bien que le terme composé « infra-ordinaire » soit anachronique, il s'avère pertinent pour éclairer la portée du projet woolfien. Ce concept a été forgé par Georges Perec dans son recueil posthume de 1989, il témoigne de l'ambition artistique singulière de dépasser le spectaculaire pour attacher son regard à l'importance des micro-actions du quotidien, à ce qui nous entoure. Comme l'écrit Perec : « Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ? » Il s'agit de donner une attention aiguë et une valeur poétique au banal et aux gestes anodins.

l'ordinaire, comme chez Marcel Proust¹ ou encore James Joyce². Dans cette perspective, le roman *Orlando*, trouve son prolongement dans les questions très actuelles des *gender studies* et des identités queer³. C'est précisément ce qu'explorent les films expérimentaux d'Ulrike Ottinger (1981), et, celui de Paul. B Preciado⁴, diffusé en 2023 sur Arte. Ce dernier, artiste contemporain espagnol, ambitionne de débinariser et dégenrer la sexualité, en proposant une adaptation artistique et politique, librement inspirée du roman *Orlando* de Virginia Woolf. Sa performance cinématographique est résolument anti patriarcale. Elle mêle fiction et documentaire pour explorer au plus près le phénomène trans et les identités sexuelles plurielles, tout en interrogeant la résonance actuelle de l'œuvre de Woolf. Dans cette transposition filmique, le réalisateur donne la parole à une vingtaine de personnes issues de la communauté LGBTQIA+, qui se revendiquent comme des héritières et héritiers queer du personnage d'Orlando, témoignant de leurs expériences singulières, apolitiques et affranchies des normes établies. L'énonciation de film-essai n'est pas seulement polyphonique, elle est inclusive car chorale et métissée. En commentaire, la voix off du réalisateur Preciado renvoie à ses propres écrits et à sa

1. Virginia Woolf était une fervente lectrice et admiratrice de Marcel Proust, qu'elle lisait en langue française. Les deux écrivains entretiennent des similitudes, notamment sur le rôle accordé à la comédie sociale et la mémoire perçue comme essence de l'intime. Dans une lettre rédigée en 1922, Virginia écrit : « Proust titille tellement le besoin que j'ai de m'exprimer que c'est à peine si j'arrive à commencer cette phrase. Si seulement je pouvais écrire comme ça ! Et sur le moment, les vibrations, le sentiment de saturation et d'intensification – avec quelque chose de purement sexuel – sont tels que j'ai l'impression que je vais pouvoir écrire comme ça. Je m'empare de ma plume pour constater qu'il n'y a rien à faire : je n'y arrive pas ! Je ne connais quasiment personne pour stimuler ainsi en moi le sens de la langue, jusqu'à l'obsession. » Ce propos souligne le pouvoir sensoriel et viscéral que l'œuvre proustienne a exercé sur Woolf, qui le considérait comme un modèle écrasant, d'une profonde justesse.
2. Notons que l'avis de Virginia Woolf au sujet d'*Ulysse* de James Joyce était mitigé et même résolument sévère. Dans son *Journal*, à la date du 6 septembre 1922, elle juge l'œuvre trop démonstrative et désordonnée : « J'ai terminé *Ulysse*, et je trouve que c'est un coup manqué. Le génie n'y manque pas, certes, mais il n'est pas de la plus belle eau. Le livre est diffus. Il est saumâtre. Il est prétentieux. Vulgaire aussi, et pas seulement au sens ordinaire, mais au sens littéraire. » Ce jugement reflète des divergences esthétiques entre les deux auteurs contemporains. Le seul écrivain envers qui Virginia Woolf éprouve une véritable jalousie est la romancière néo-zélandaise Katherine Mansfield, avec qui elle partage l'ambition de révolutionner la fiction. Dans un article acerbe, Mansfield qualifie *Nuit et jour* de « vieux jour » et d'œuvre « puant le snobisme », ce qui blesse profondément Woolf.
3. Si la lecture d'*Orlando* au prisme des *gender studies* permet de renouveler l'approche de l'œuvre, il importe de ne pas réduire celle-ci à cette seule perspective, au risque d'en négliger la portée littéraire et stylistique. La question du genre n'en constitue qu'une facette, parmi d'autres, dans le kaléidoscope de ses significations. Il s'agit surtout d'écrire le genre pour déconstruire l'identité.
4. Paul. B Preciado est un écrivain contemporain, cinéaste et penseur de la question queer, fortement influencé par la pensée de Virginia Woolf. Sa création filmique, inspirée d'*Orlando*, s'apparente à un miroir transgressif qui interroge l'expérience de la transition. Dans une interview donnée en 2024 sur France Culture, il affirme : « Depuis que je suis enfant, je regarde la théâtralité des genres de l'extérieur. Quand j'ai découvert ce livre à 14 ans, j'ai eu l'impression que Virginia Woolf avait écrit ma biographie. Or, contrairement à Orlando, je ne suis pas seul, et je suis convaincu que les biographies sont toujours collectives, car nous sommes construits par la société, par les relations » Preciado est notamment connu pour son texte percutant, *Dysphoria mundi*, publié en 2022, ouvrage qui montre que le XIX^e siècle est hystérique, le XX^e schizophrénique et qualifie notre temps de profondément dysphorique. Ce constat mène à une dissidence politique, porteuse d'émancipation queer, féministe et écologique.

propre vision artistique militante. L'épilogue parodie une opération de l'objet-livre, comme corps romanesque, renvoyant aux questions identitaires de genre à l'œuvre dans notre société en mouvement : il s'attaque à décortiquer et disséquer l'anatomie humaine et les mécanismes de genre, sans pudeur. Pour autant, il convient de ne pas réduire Virginia Woolf à une icône politique et féministe. Même si l'on connaît l'engagement actif de l'écrivaine en faveur de l'émancipation des femmes de son époque¹, il faut garder à l'esprit que le roman *Orlando* est aussi et surtout, une œuvre intime, spéculaire et anthropologique, qui offre un espace poétique de suspension dans un monde contemporain où tout s'accélère. Lire Woolf, c'est ralentir notre rythme, c'est apprendre à contempler la complexité du réel et à en saisir la fugacité, allant de la multiplicité de l'intime à la prise de conscience de l'altérité sous toutes ses formes. La paronomase entre *vertige* et *vestige* n'est pas seulement un jeu sonore : c'est une cristallisation de la perte d'équilibre associée à la tentative de reconstitution d'un vécu. Woolf entreprend une véritable quête archéologique de l'intime, explorant le caractère fragmenté de la mémoire individuelle, montrant que la conscience oscille entre immédiat et réminiscence. Avec *Orlando*, roman à la croisée de la biographie fictive poétique, du conte et du manifeste féministe, l'autrice illustre la vulnérabilité d'un individu immortel, qui traverse les siècles et qui, ayant été homme, devient femme, tout en conservant, une partie des privilèges du sexe masculin. Orlando naît d'abord homme puis devient femme, l'ordre est important, ce n'est pas un hasard narratif mais une stratégie qui permet de faire glisser le personnage, issu d'un pouvoir aristocratique dominant, vers une position subalterne, montrant l'asymétrie du genre et la difficulté de ce processus d'inversion. L'écriture moderniste oscille, reflet des flux de conscience, mais sans jamais perdre de vue le désir de fusion des genres. Cette quête d'un espace alternatif autre peut être mise en lumière à l'aide des travaux de recherche développés par Michel Foucault dans *Hétérotopie et pouvoir*, proposant de mettre en place un lieu d'altérité négocié avec le réel, des espaces

1. En 1911, Virginia Woolf a milité bénévolement au sein du Women's Suffrage, une organisation qui milite pour l'obtention du droit de vote des femmes. Elle colle des enveloppes et monte parfois à la tribune lors de meetings féministes. Tout au long de son œuvre, l'écrivaine questionne régulièrement le statut des femmes anglaises dans la société victorienne et édouardienne. Un prolongement de cette question féministe chez Woolf, replacé dans un contexte spécifique, est possible avec la lecture du recueil, *Être femme*, Paris, discontinuités, 2022, qui réunit deux essais incisés de Woolf, « Les femmes et la fiction » et « Des professions pour les femmes ». Puis son féminisme devient de plus en plus affirmé avec ses deux manifestes féministes, *Un lieu à soi* (1929) et *Trois Guinées* (1938), qui dénoncent, avec virulence, le processus d'invisibilisation des femmes dans la sphère artistique, dénonçant ces « femmes empêchées », qui sont assignées à des obligations domestiques patriarcales. Pour s'émanciper, les femmes ont besoin de deux choses matérielles : de l'argent et une pièce à soi. Woolf aborde le sujet de la femme selon deux sens : d'une part en tant que personnage de fiction, souvent réduit à un archétype, d'autre part, la femme en tant que citoyenne réelle, qui mène une vie marquée par la dépendance et l'exclusion.

affectifs décalés des conventions traditionnelles afin de donner corps et voix à la marginalité. Ainsi, l'œuvre se situe au-delà du féminisme, elle est hybride, métatextuelle et surtout humaniste. La fiction questionne la continuité du moi à travers différentes métamorphoses mais aussi à travers des mutations socio-politiques, imposées par le passage du temps historique. Notons également qu'*Orlando* est le seul roman woolfien où la mort n'est pas présente, ce qui n'empêche pas la réflexion existentielle, au contraire, l'autrice déplace la réflexion vers la question du devenir et de l'identité évolutive. L'immortalité prend une forme de vertige : la mort ne supprime pas l'angoisse ontologique de l'Homme. L'absence de la finitude est un outil narratif stratégique hautement symbolique qui permet d'embrasser une vision panoramique de la Grande Histoire à travers une subjectivité, et cela, sans interruption, avec une fluidité scripturale déroutante. L'œuvre interroge ainsi le pouvoir de la fiction, la facticité littéraire, capable de reconfigurer le réel pour proposer un espace de liberté ontologique. Woolf développe une écriture fluide et cognitive pour un sujet fluide et intime : le style choisi est incarné, à l'image de l'être en perpétuel devenir.

I Repères biographiques sur Virginia Woolf : les jalons d'une vie multiple et authentique

1. Naissance d'une vocation littéraire au féminin : l'autodidaxie

Adeline Virginia Alexandra Stephen, plus connue sous le nom de Virginia Woolf, est née le 25 janvier 1882 à Londres, durant l'ère victorienne¹, une époque marquée par la rigidité des conventions sociales et la prédominance des valeurs patriarcales. Virginia grandit dans la vaste maison familiale, sombre et solennelle, située au 22 Hyde Park Gate à Londres, dans un quartier bourgeois au sud de Kensington. Le caractère lettré de la famille est propice à l'éveil de l'écriture comme le montre le journal familial hebdomadaire, le *Hyde Park Gate News*, tenu de 1891 à 1895, notamment par Virginia, alors âgée de neuf à treize ans. Elle y relate tous les petits événements familiaux qui rythment le quotidien des Stephen et rend compte d'une affection mutuelle. Dans ce contexte stimulant, Virginia Woolf se forme en autodidacte, elle dévore les classiques anglais comme Shakespeare, et les plus récents ouvrages de Walter Scott, Samuel Taylor Coleridge, Thomas Carlyle, George Eliot ou des sœurs Brontë. Dans le même mouvement, elle aiguise sa plume par l'écriture d'un journal intime qu'elle entame à l'âge de quinze ans, le 1^{er} janvier 1897 et qu'elle tient jusqu'en 1909. L'écriture diaristique lui permet alors d'expérimenter la forme brève. Puis, Virginia passe ses vacances d'été dans un lieu de quiétude idéalisé, Talland House², situé à Saint-Ives, en Cornouailles, loin du tourbillon

1. La Reine Victoria meurt en 1901, mais le Royaume-Uni, Empire britannique, reste solidement victorien jusqu'en 1914. La première guerre mondiale ainsi que les bouleversements sociaux et technologiques conduisent à une remise en question de ces valeurs traditionnelles liées à la vieille Angleterre. Cette réflexion sur la période peut être prolongée par la lecture de l'essai de François Bedarida, *L'ère victorienne*, 5^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

2. La maison de campagne de Talland House symbolise la quiétude et le bonheur total. Ce hors-lieu est évoqué dans *Instants de vie* comme un lieu d'enchantement et de félicité, qui sera une grande source d'inspiration du roman *La Promenade au phare* (1927), où resurgit le motif obsédant et fascinant du bruit lancinant et hypnotique des vagues, du ressac. À ce propos, Virginia Woolf écrit : « Je pourrais remplir des pages à évoquer l'une après l'autre les choses qui faisaient de l'été à St. Ives le plus beau commencement d'une vie qui se puisse concevoir. » C'est après la mort de sa mère en 1895 que Talland House est vendue. Après cet événement, les voyages vers le bord de mer ne seront plus qu'épisodiques. Virginia se souviendra des derniers mots maternels : « Tiens-toi droite, ma petite Biquette. »

de la vie mondaine londonienne. Deux ans avant sa mort, l'écrivaine déclare avec nostalgie : « St. Ives me donnait un pur plaisir, que je ressens encore aujourd'hui. »

2. Le poids de l'héritage victorien et l'appel de la création subversive

La jeune fille considère qu'elle appartient à une famille moderne car recomposée et élargie¹, dont elle est la septième enfant. Elle occupe la place de troisième enfant du mariage de Julia² et Leslie Stephen, après ses aînés, Vanessa et Thoby. Ce sont les personnes qui ont le plus compté dans la vie de Virginia. Cette même année marque un tournant important dans la carrière de son père qui est nommé rédacteur en chef du *Dictionary of National Biography*. Proche de Henry James et Thomas Hardy, Leslie Stephen, intellectuel victorien accompli, entreprend avec passion la rédaction de cette œuvre monumentale, composée de soixante-trois volumes, achevée en 1890, qui recense les figures majeures de l'histoire du Royaume-Uni. Pour ce projet, il dirige une équipe de plus de six cents collaborateurs et rédige lui-même de nombreux articles. Ce détail biographique, en apparence éloigné de la carrière littéraire de Virginia Woolf, prend pourtant une résonance singulière à la lumière d'*Orlando*, publié près de quarante ans plus tard. Virginia n'avait que huit ans lors de la parution de l'ouvrage paternel. Pourtant, ce décalage temporel n'est pas sans portée symbolique, il invite à interroger les rapports souterrains et psychiques entre l'héritage intellectuel paternel et le projet de subversion esthétique de la fille. Il ne s'agit pas simplement d'une opposition frontale, mais d'un jeu d'échos, de détournements et de réappropriation critique. Dans cette perspective, *Orlando* peut se lire en filigrane comme une démarche woolfienne profondément émancipatrice : une tentative de recomposer un genre hagiographique et de repenser la temporalité linéaire traditionnelle. En effet, le roman s'affirme

1. Dans *Nuit et Jour*, paru en 1919, Virginia Woolf déclare qu'elle est « née dans une famille étendue, née de parents non pas riches mais aisés, née dans un univers très communicatif, lettré, épistolier, visiteur et éloquent de la fin du XIX^e siècle. »

2. Le nom de la mère de Virginia Woolf est Julia Jackson, veuve du gentleman Herbert Duckworth, après seulement quatre années de mariage heureux, présentées comme « des années d'or ». Elle incarne la femme au foyer victorienne dévouée à ses responsabilités domestiques, une mère aimante. Lorsqu'elle épouse en secondes noces Leslie Stephen, Julia a déjà trois enfants de son premier mariage : George, Stella et Gerald. Par la suite, le couple reconstitué aura quatre enfants : Vanessa, l'aînée, Thoby, Virginia et Adrian. On retrouve le portrait de la mère altière à travers celui de Mrs Ramsay dans *La Promenade au phare*.

comme une pseudo-biographie fantaisiste et irrévérencieuse, s'inscrivant certainement à contre-courant de l'héritage littéraire de Leslie Stephen. Par ailleurs, le roman pastiche avec humour les conventions biographiques figées, notamment celles incarnées par l'écrivain et critique d'art John Ruskin¹, qui défend une vision érudite et didactique du récit de vie. Derrière la légèreté apparente du ton, une question philosophique essentielle émerge : où réside la vérité d'un individu ? Pour y répondre, Virginia Woolf met en scène Orlando, un héros protéiforme, aux identités mouvantes et affranchi des assignations de genre, qui traverse les siècles avec une élégante désinvolture. Dans ce roman expérimental transgressif, le héros est un gentilhomme touché par le mal de la littérature (p. 97) et la rage d'écrire (p. 98), une passion dévorante qui paraît vitale pour son développement psychique. Le protagoniste change de sexe à mi-parcours du récit. Sans vieillir, il traverse quatre siècles et sept périodes historiques, du milieu du XVI^e siècle avec Élisabeth I^{re} et la fin de la lignée Tudor jusqu'à la période contemporaine de rédaction, 1928, date d'achèvement du roman. Le héros éponyme transgresse les lois de la réalité en changeant de sexe et en récusant les assignations identitaires figées. Le personnage, né homme, accepte, à trente ans, de devenir femme, dans un calme absolu, comme si cela allait de soi, comme si cette métamorphose ne marquait aucune rupture existentielle. La crise est sans cesse dédramatisée par un ton ironique. En réalité, ce récit de Woolf, proche de la biofiction² poétique, est une transposition fantasmée de son amie et amante Vita Sackville-West³ (1892-1962), descendante de l'écrivain Thomas Sackville. Cette dernière est l'épouse du diplomate Harold Nicolson, bisexuel, nommé par Churchill sous-secrétaire

-
1. John Ruskin (1819-1900) est une figure intellectuelle majeure de l'époque victorienne : écrivain, critique et historien d'art. Il allie prédication morale, engagement politique et réflexion esthétique. Avec *The Seven Lamps of Architecture* (1849), il se présente comme un défenseur passionné de l'architecture gothique et soutient le mouvement préraphaélite. Il milite également pour la renaissance des métiers d'art dans *Lectures on Art* (1870). Dans ses écrits, il accorde une place centrale à la rigueur descriptive. Or, c'est précisément ce modèle que Virginia Woolf détourne avec ironie dans *Orlando*. Le narrateur woolfien, faussement omniscient, multiplie les incertitudes, contradictions et digressions. Ce rejet des codes traditionnels constitue une réponse implicite à l'autorité biographique incarnée par Ruskin, dont l'œuvre repose sur une quête de vérité, de cohérence et de transcendance morale.
 2. L'expression « biofiction » est un néologisme forgé par Alain Buisine pour désigner une forme littéraire hybride et intermédiaire, née de la jonction de deux formes *a priori* antagonistes : d'un côté, la biographie, fondée sur la vérifiabilité des faits avec une prétention à l'objectivité, et de l'autre côté, la fiction, qui repose au contraire sur l'invention, la subjectivité et la liberté narrative. À ce carrefour instable entre le réel et l'imaginaire, *Orlando* de Virginia Woolf s'impose comme une biofiction emblématique avant l'heure. Librement inspiré de la vie de Vita Sackville-West, le roman entremêle des éléments biographiques identifiables à des détournements fantaisistes. Woolf compose un récit-miroir complexe, où l'identité du protagoniste se démultiplie en permanence, échappant à toute tentative de fixation et d'unification.
 3. Dans son *Journal*, à la date du 21 décembre 1925, Virginia se sent revivre auprès de Vita : « [Elle] m'accorde à profusion cette protection maternelle qui est, pour une raison ou une autre, ce que j'ai toujours le plus souhaité recevoir de chacun. »

d'État à l'information pendant la guerre. Vita découvre en son époux un alter ego idéal et un confident¹, à qui elle livre les nuances de ses attachements, tandis que chacun mène une vie affective indépendante de l'autre. Ensemble, Vita et Harold, forment un couple libre et solidaire. Les deux romancières entretiennent, durant plusieurs années, une passion érotique complexe. En 1928, jalouse de Mary Campbell², que Vita préfère désormais à elle, Virginia se lance dans l'écriture exaltée d'*Orlando*. L'art est un reflet de l'amour blessé, mais aussi une réponse exaltée à la passion amoureuse au féminin. Le roman *Orlando* permet de fixer l'idéal amoureux sublimé dans un texte atemporel et éternel. Notons que Vita a déjà abordé les thèmes de l'homosexualité et la fusion des identités dans son texte intitulé *Grey Wethers*, dont le titre pourrait être traduit en français par *Moutons gris*, un récit narcissique où elle incarne à la fois une figure masculine et féminine. La fiction moderniste s'apparente à un manifeste poétique sur l'androgynie, croisant désir et imaginaire, dit et non-dit. Nous reviendrons par la suite sur les caractéristiques de la narration multiforme qui reconfigurent le cadre formel du récit de vie, marquant clairement une volonté de rupture moderniste et un éloignement de l'héritage victorien. En cela, l'écriture woolfienne est mouvante car elle se nourrit de la tradition qu'elle s'approprie et réinvente, questionnant conjointement les modalités du romanesque et l'instabilité des identités sexuelles. C'est *contre* et *avec* l'idéal victorien qu'elle reconfigure les genres littéraires de l'essai, de la biographie et du roman. Au conformisme victorien, elle substitue une pensée poétique en mouvement. De même, dans la préface d'*Orlando*, l'autrice souligne la complexité des êtres réels et les identités fragmentées du moi, fondant le pacte de lecture sur un jeu stylistique et métatextuel : « Une biographie est considérée comme complète lorsqu'elle rend compte simplement de cinq ou six moi, alors qu'un être humain peut en avoir cinq ou six mille. » Ici, Woolf critique les biographies classiques qui figent et simplifient les personnes, sans rendre compte de leur multiplicité complexe et polyphonie intérieure. Le récit orlandesque ne peut pas se réduire à une simple oscillation entre masculin et féminin ; en réalité, Virginia Woolf ne souhaite ni la superposition ni l'alternance

1. Dans une lettre du 17 août 1926, Vita confie à son époux Harold que Virginia éveille en elle « un sentiment de tendresse » et de « protection », compliqué par « une peur atroce d'éveiller en elle un attachement physique, à cause de son penchant à la folie. » Elle poursuit en déclarant : « Je n'ai pas envie de jouer avec ce feu. J'ai bien trop d'affection réelle et de respect pour Virginia. Et puis elle n'a jamais vécu avec personne sauf Léonard, ce qui fut un échec terrible, et elle y renonça très vite. Si bien que tout ce domaine lui demeure inconnu. Quant à elle, j'ai trop de tentations pour ne pas les laisser dormir quand elles dorment », lettre citée dans *Portrait d'un mariage* de Nigel Nicolson, traduit par Viviane Forrester, Paris, Livre de Poche, 2018.

2. Déçue de sa liaison avec Vita, Virginia qualifie Mary Margaret Garman Campbell de « gueuse friande de harengs », formule triviale et agressive qui traduit le mépris et l'amertume de l'amante éconduite.

des sexes mais bien leur annulation, afin de parvenir à une fusion poétique totale et totalisante. Selon elle, seules la mort et la poésie peuvent révéler l'unité ontologique d'un individu.

3. Corps en crise, écriture en résistance : des traumatismes fondateurs

En 1888, l'équilibre mental de Virginia Woolf est brisé car elle est sexuellement abusée par ses demi-frères, Gérald et George Duckworth, fils du premier mariage de Julia. Ces événements traumatiques et les deuils successifs sont relatés dans *Une esquisse du passé*¹, texte autobiographique qui retrace l'intensité sensorielle des chocs émotionnels de son enfance. L'inceste, le chagrin du deuil et la tyrannie masculine d'un père puritain bouleversent son rapport au monde, ils hantent l'ensemble de son œuvre donnant une coloration thérapeutique à son écriture comme elle l'écrit dans *Instants de vie* : « Je persiste à croire que l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain. » Le 5 mai 1895, le décès de sa mère², suite à la complication d'une angine, accélère sa dépression et ponctue ses premières crises psychiques de plusieurs migraines et hallucinations auditives. Elle croit entendre des oiseaux chanter en grec ancien et imagine Édouard VII tenir des propos obscènes derrière les buissons. En 1904, à la suite du décès de son père³, l'état mental de Virginia se dégrade et devient alarmant. Au cours d'un de ses accès de folie, la jeune femme tente de se suicider en se jetant par la fenêtre, leitmotiv omniprésent dans son œuvre. L'ouverture encadrée marque un seuil poétique entre l'intérieur et l'extérieur, l'intimité et l'altérité. En effet, le motif de la fenêtre, récurrent dans *Orlando*, marque cet entre-deux fécond qui alimente une posture introspective et contemplative, propre à la tradition romantique.

1. Virginia Woolf relate les sévices sexuels subis durant son enfance et la menace de son intégrité physique, dans *Une esquisse du passé* dans *Instants de vie*, Paris, Stock, 1986, p. 69 : « Je me rappelle encore de la sensation de sa main s'insinuant sous mes vêtements, descendant régulièrement sans hésiter [...] de plus en plus bas. Je me rappelle que j'espérais qu'il cesserait, que je me raidissais et me tortillais tandis que sa main approchait de mes parties intimes. Mais il ne s'arrêta pas. »

2. Dans son *Journal*, Virginia raconte ce souvenir : « Je me rappelle m'être détournée du lit de ma mère, lorsqu'elle venait de mourir et que Stella nous avait menés près d'elle. Et j'avais ri en secret, au sujet des pleurs de l'infirmière. Elle fait semblant, ai-je dit. J'avais 13 ans et je craignais de ne pas souffrir suffisamment. »

3. Sir Leslie Stephen meurt d'un cancer de l'estomac le 22 février 1904, au terme d'une agonie de deux ans. En juin 1902, il avait été élevé au rang de pair lors des fêtes du couronnement. Face au chagrin et au caractère inexorable du déclin paternel, Virginia Woolf trouve un précieux réconfort auprès de sa confidente Violet Dickinson, de dix-sept ans son aînée.

4. L'utopie de Bloomsbury : une constellation intellectuelle et moderniste

Virginia Woolf est une romancière insaisissable aux vies multiples et aux identités morcelées. Elle conjugue les contraires, à la fois entourée et solitaire¹, bien ancrée au sein d'un groupe intellectuel et social militant. C'est notamment grâce au groupe d'amis cultivés de son frère Thoby², des étudiants du Trinity College de Cambridge, issus de la classe moyenne supérieure anglaise de l'époque victorienne, que Virginia parvient à se sociabiliser au sein de cette « grande famille » qui forme le cénacle du Bloomsbury. La jeune femme s'épanouit au sein d'une effervescence intellectuelle stimulante et créatrice, une communauté humaniste et affective. De son côté, sa sœur Vanessa Bell fonde le Friday Club, les soirées du vendredi, afin de débattre de manière informelle d'art, de théâtre, de littérature et de musique, en la présence du peintre Duncan Grant et du critique d'art Roger Fry. À cette époque, Virginia entame une activité de journaliste, elle rédige de nombreux critiques de livres pour le *Times Literary Supplement*³ et des textes pour le journal d'information de sensibilité anglo-catholique *The Guardian*, lui permettant d'acquérir une certaine autonomie financière en tant qu'écrivaine professionnelle. Novembre 1906 est une période malheureuse pour Virginia car son frère aimé, âgé de vingt-six ans, Thoby, meurt d'une typhoïde contractée durant leur voyage en Grèce. L'écrivaine plonge au cœur des ténèbres, son écriture s'en trouve teintée d'une plainte élégiaque et funèbre⁴. Notons que, dans ce drame, Virginia se présente aussi comme une confidente altruiste et généreuse, dissimulant la vérité du deuil à son amie Violet Dickinson, elle-même gravement malade à son retour

1. Dans son *Journal*, Virginia Woolf écrit : « J'aime boire du champagne et devenir follement exaltée. J'aime partir en voiture vers Rodmell dans la chaleur d'un vendredi soir et manger du jambon, et être assise sur ma terrasse et fumer un cigare avec un hibou ou deux. »

2. Ce cercle d'amis, majoritairement issus d'un milieu intellectuel évangéliste et utilitariste, forme le noyau du Bloomsbury. Ils se réunissent de manière informelle les jeudis soirs, de 1905 jusqu'en 1920, pour discuter d'art, de littérature, de philosophie, de politique et de sexualité. Parmi eux, se trouvent Roger Fry, Clive Bell, Léonard Woolf, John Maynard Keynes, E. M. Forster, Lytton Strachey, Saxon Sydney-Turner, Desmond MacCarthy, David Garnett.

3. Le *Times Literary Supplement* a rejeté son article sur *Catherine de Médicis* et lui a renvoyé un autre texte à raccourcir. Malgré cela, elle affirme : « je parviens tant bien que mal à gagner ma vie. ». *The Guardian* est un quotidien d'information britannique fondé en 1821 par John Edward Taylor. Il est reconnu pour son journalisme indépendant et ses prises de position progressistes en faveur de la justice sociale.

4. *La Chambre de Jacob*, publiée en 1922 par la Hogarth Press, est une œuvre empreinte du souvenir mélancolique du frère décédé à qui Virginia rend hommage, mêlant la petite et la grande histoire de la première guerre mondiale. En effet, le personnage de Jacob Flanders à son retour de Grèce, meurt, comme Thoby Stephen. *La Chambre de Jacob* est un livre expérimental, fondé sur l'art de suggérer des vérités, décrivant des personnages de manière oblique, à travers la perception de ceux qui les entourent.

de Grèce. Régulièrement, Virginia écrit à son amie et lui donne des détails précis sur la prétendue guérison de Thoby, allant jusqu'à enjoliver ses progrès en affirmant qu'il flirte avec les infirmières. Ce mensonge a probablement permis à l'autrice de se consoler d'abord elle-même de l'absence et du vide laissé par son frère. Elle retarde la perte pour sauver un être cher. Un an après, en 1906, l'écrivaine entreprend la rédaction de son premier livre *Melymbrosia* qui devient ensuite *La Traversée des apparences*, publié par la maison d'édition co-dirigée par son demi-frère Gerald Duckworth. En 1907, sa sœur Vanessa épouse le critique d'art Clive Bell ; tous deux mènent une vie sentimentale très libre. Clive était très admiratif de l'écriture de Virginia : « Tu donnes aux mots une force que l'on n'espère que de la grande poésie. » À ce moment-là, Virginia emménage avec son frère Adrian au 29 Fitzroy Place. Fragilisée par de multiples drames familiaux, la source de son désespoir chronique s'explique facilement : la jeune femme tout juste âgée de treize ans perd sa mère en 1895, sa belle-sœur Stella Benson¹ en 1897 qui assumait le rôle de mère de substitution, son père en 1904, Thoby en 1906 et symboliquement sa sœur Vanessa en 1907, avec son mariage qui l'isole davantage. Le poids de la solitude et le sentiment d'inanité de l'existence sont lisibles dans ses écrits. Toutefois, il serait réducteur de céder à une lecture purement pathétique de la vie de Virginia Woolf, un mythe appauvri faisant d'elle une écrivaine suicidaire et mélancolique : il importe de souligner aussi qu'elle est une intellectuelle rigoureuse et engagée qui fait de l'écriture un acte vital, lui permettant de maîtriser le chaos intérieur. Elle cherche à saisir l'évanescence de la vie dans ce qu'elle a de plus intime et subtil, répondant à une nécessité impérieuse d'écrire la sensation fugitive. En 1909, Lytton Strachey², dandy intellectuel à l'humour aiguisé, demande Virginia en mariage. Captivée par le charme de sa profonde originalité, elle accepte mais se rétracte dès le lendemain, admettant ne pas l'aimer suffisamment³. Puis, le 10 août 1912, Virginia consent à épouser Léonard

1. Stella est la belle-fille de Leslie Stephen. Elle prend le rôle de la figure maternelle à la mort de la mère, Julia Stephen. Elle se marie en avril 1897 avec Jack Hills et meurt en juillet.

2. Lytton Strachey publie *Victoriens éminents* (1918) et *Portraits miniatures* (1929). Il restitue au genre de la biographie ses lettres de noblesse, utilisant l'ironie pour faire perdre aux Victoriens leur stature, reliant habilement les personnages politiques à l'histoire contemporaine. Son cancer et son agonie affectent douloureusement Virginia qui apprend le décès de son ami en janvier 1932, lors d'une soirée costumée organisée par Angelica Balabanova. Ce nouveau deuil marque un changement important dans la vie de l'écrivaine, marquant une rupture avec un passé révolu. Moins de deux mois après ce décès, la compagne de Lytton et amie de Virginia, Dora Carrington, se donne la mort. À ce sujet, l'écrivaine commente : « Par moments, je le déteste à cause de cela. Il a absorbé Carrington. Il l'a acculée au suicide. »

3. Lytton Strachey écrit à son frère James pour raconter l'épisode : « Le 19 février, j'ai demandé Virginia en mariage et j'ai été accepté. Un moment bizarre, comme tu peux l'imaginer, surtout qu'à la minute même, je me suis rendu compte que toute l'histoire me répugnait. Elle s'est montrée par la suite d'un bon sens étonnant, et fort heureusement,

Woolf, membre du Bloomsbury Group et excellent administrateur revenu de Ceylan¹. Virginia Stephen devient Virginia Woolf. Issu d'un milieu modeste juif, cet homme joue un rôle déterminant dans la vie de la jeune femme, devenant une clef de voûte essentielle pour sa carrière littéraire. Il est celui qui se tient derrière Virginia. Leur relation n'est pas le fruit d'un coup de foudre amoureux mais correspond à un contrat de tendresse et d'amitié profonde, permettant de répondre à l'exigence sociale de l'époque : Virginia se range. Du point de vue de leur entourage, cette union tardive est perçue comme une mésalliance, sentiment qui repose sur des préjugés raciaux et sociaux². Même si Léonard a fréquenté l'université de Cambridge³, son constat est lucide : « J'étais exclu de ce milieu, parce que, même si moi, et mon père avant moi, nous appartenions aux professions libérales, nous venions à peine d'émerger de la classe des boutiquiers juifs. Nous n'avons pas de racines dans la bourgeoisie. »⁴ À propos de leur engagement platonique, Virginia écrit ceci à Léonard : « Nous aspirons tous deux à un mariage formidablement vivant, toujours en vie, toujours chaud, non pas mort et facile comme la plupart des mariages. Nous attendons beaucoup de la vie, non ? Peut-être l'obtiendrons-nous, ce qui serait splendide ! » Le ton lucide et fragile du propos présente le mariage comme une ambition commune fondée sur l'entente mutuelle et l'affection cérébrale. La sexualité de l'écrivaine a été beaucoup glosée par la critique, nous parlerons plutôt de sexualité intellectuelle, pour décrire cette réinvention du désir dans l'écriture elle-même. Cette sexualité alternative et déplacée, non réduite à une dimension charnelle, est visible dans l'écriture spéculative d'Orlando. Le désir n'est plus seulement une attirance pulsionnelle, mais une énergie créatrice qui

il s'est révélé qu'elle ne m'aimait pas. Je fus donc à même d'opérer une assez honorable retraite. », *Virginia Woolf et Lytton Strachey. Letters*.

1. Ceylan correspond à l'actuel Sri Lanka, nom adopté en 1972, lorsque l'île est devenue une république autonome.
2. Clive Bell, le futur beau-frère de Léonard, commente ce futur mariage jugé discordant. Dans une lettre datée de mai 1912, adressée à Molly McCarthy avec laquelle il a une brève liaison, il juge cette union inappropriée, éclairant la mentalité d'une époque et les enjeux sociaux du mariage. Le propos de Bell rend compte d'un imaginaire antisémite enraciné dans la société britannique au début du XX^e siècle, même au sein des élites progressistes : « Virginia et le Woolf (le loup) en sont venus à une entente assez définitive. Très satisfaisant, je suppose ; mais il serait plutôt horrible de penser qu'à propos des enfants, les gens éprouveraient, plus que probablement, ce qu'aucun de nous ne peut s'empêcher de penser à propos des Juifs. "Oh ! un type épatant – C'est un juif, vous savez." Plutôt pénible de se mettre dans un tel cas. Et la famille Woolf est plus élue qu'aucune. » Même Virginia reconnaît elle-même ses propres préjugés raciaux et sociaux de l'époque, elle avoue à Ethel Smyth, en 1930 : « J'avais horreur d'épouser un Juif [...] quelle snob j'étais ! »
3. Grâce à l'obtention d'une bourse d'étude, Léonard Woolf a pu bénéficier d'une solide éducation à Cambridge malgré le décès de son père et son appartenance à une famille nombreuse. Son père, Sydney Woolf, était avocat et conseiller de la reine.
4. Citation donnée par Geneviève Brisac et Agnès Desarthe dans *La double vie de Virginia Woolf*, Paris, Seuil, coll. Points, p. 49-50.

participe à la connaissance de soi et à la quête de l'altérité. En 1919, dans son *Journal*, elle écrit avec enthousiasme au sujet de leur attachement envoûtant et sincère : « Nous sommes le couple le plus heureux d'Angleterre. » En 1922, lorsque Virginia fait la connaissance de Vita Sackville-West, elle ne dissimule rien de sa relation à son mari qui la soutient avec bienveillance dans sa quête de liberté. Ce choix de vie traduit un refus commun d'une conception figée et monogame du mariage traditionnel, fondé sur l'exclusivité.

5. Les formes de l'attachement : Vita, Léonard et l'imaginaire du désir

Plusieurs crises dépressives et tentatives de suicide se succèdent ensuite, révélant la vulnérabilité psychologique de Virginia présente tout au long de son existence. Les médecins, inquiets de son état et captifs de représentations de genre, lui déconseillent d'avoir des enfants et pensent que l'écriture l'épuise. Le dévouement et le soutien psychologique de Léonard à l'égard de Virginia ont souvent suscité l'intérêt de la critique. En effet, Léonard incarne le compagnon au sens étymologique du terme, un homme tremblotant et fébrile¹, qui oscille entre la figure du mari tendre et celle de l'époux marqué par l'autorité patriarcale de son époque. Comme le souligne Alexandra Lemasson dans sa biographie de Virginia Woolf, Léonard est un homme pluriel et nuancé, loin d'être une figure conjugale reléguée à l'arrière-plan : « Éditeur, infirmier, mari, tuteur donc : Léonard Woolf endosse ces rôles avec une dextérité peu commune. Présent sur tous les fronts, cet homme qui organise avec méthode la vie entière de sa femme a suscité de nombreuses interprétations. Geôlier et censeur pour les uns, père et Pygmalion pour les autres. Léonard Woolf est tout cela et son contraire à la fois. Comme Virginia, il est un et multiple. Vouloir l'enfermer dans un personnage est aussi illusoire que réduire Virginia Woolf à sa stricte légende. »²

1. La main droite de Léonard tremblait constamment, tout comme celle de son père. Au sujet de ses études secondaires, Léonard constate avec amertume : « C'est là que j'ai commencé à me construire une carapace, une façade. »

2. *Virginia Woolf par Alexandra Lemasson*, Paris, Gallimard, coll. « folio biographies », 2005, p. 154-155.

6. De l'horloge au flux : désynchronisation woolfienne, écrire contre le temps contraint

En 1915, les Woolf achètent Hogarth House, à Richmond, en périphérie de Londres. C'est là, qu'en janvier 1917, au détour d'une promenade, le couple trouve un matériel d'imprimerie d'occasion, trouvaille qui marque un tournant décisif dans leur émancipation esthétique et leur quête de nouveautés formelles. Virginia fonde, avec son mari, une maison d'édition artisanale avec leur propre imprimerie, appelée la Hogarth Press¹. Celle-ci leur attribue une grande liberté littéraire et éditoriale, notamment pour publier les propres œuvres de Virginia, échappant ainsi à l'emprise de son demi-frère. Dans son *Journal*, elle constate son indépendance totale, elle est désormais maîtresse de ses propres activités littéraires : « Voyons, je suis la seule Anglaise qui soit libre d'écrire un livre, un bien meilleur livre, un livre de mon cru pour la Hogarth Press si le cœur m'en dit. » Léonard et Virginia sont les premiers à défricher plusieurs textes inédits et à publier les ouvrages de Sigmund Freud en Angleterre², puis d'autres écrivains étrangers tels que Léon Tolstoï, Federico Garcia Lorca, Fiodor Dostoïevski ou encore Maxime Gorki. Les œuvres sont illustrées par Vanessa Bell ou Duncan Grant, donnant un caractère inédit à la qualité graphique et matérielle des livres. L'année 1922 marque la publication de *La Chambre de Jacob* et la rencontre avec Vita Sackville-West, romancière qui lui a été présentée chez Clive Bell, bien connue pour ses affinités saphiques. Vita offre à Virginia un chien qui deviendra ensuite le héros de son roman *Flush*, une biographie de la poétesse Élisabeth Barrett Browning, racontée du point de vue de son épagueul³. Longtemps considéré comme une œuvre mineure par la critique, le livre a pourtant connu un large succès en

1. Comme le soulignent Geneviève Brisac et Agnès Desarthe dans *La double vie de Virginia Woolf* : « La Hogarth Press ne sera pas qu'un jouet savant, elle a vocation de laboratoire et invente un artisanat de la littérature. Assez vite, cette petite maison d'édition intimiste devient une entreprise au sein de laquelle sont employés une série de jeunes femmes et de jeunes hommes. » p. 200-201. La Hogarth Press, gage de liberté, est détruite durant la Seconde Guerre mondiale : « Tavistock Square est bombardé, tout ce que nous avions est perdu, remarque-t-elle, tout ce que nous avions mis tant de temps à accumuler. Maudit soit Hitler qui a eu raison de nos livres, de nos tables, de nos tapis et de nos tableaux, et qui fait que nous nous retrouvons ici, démunis, nus, dans le clapotis de l'hiver. »

2. Dans son *Journal*, Virginia relate sa visite à Freud, le 28 janvier 1939 : « Le docteur Freud m'a offert un narcisse. Il était dans sa bibliothèque pleine de petites statues assis à une grande table impeccablement cirée et bien rangée. Et nous, sur nos chaises, tels des patients. Un vieil homme très tassé, tout ridé : secoué de mouvements spasmodiques, s'exprimant avec difficultés mais l'esprit vif. "Hitler ? Il faudra des générations pour qu'on soit débarrassé de ce poison". »

3. Dans une lettre du 23 février 1933, Virginia Woolf écrit à son amie Lady Ottoline Morrell : « J'étais si fatiguée après *Les Vagues* que je m'étais étendue au jardin pour lire les lettres d'amour des Browning, et la figure de leur chien m'a fait rire au point que je n'ai pu résister à l'envie de lui faire une Vie. Je voulais jouer un bon tour à Lytton – c'était pour le parodier. »

Angleterre, comme en témoigne le tirage de près de quinze mille exemplaires en 1933. Virginia publie *Mrs Dalloway*, en 1924, roman de la banalité¹ qui connaît un vif succès grâce au déploiement de la technique littéraire du *stream of consciousness*. Sur le plan théorique, le flux de conscience se définit comme une technique d'écriture cognitive d'avant-garde, au plus près de la pensée organique et intime, par associations d'idées et impliquant de se détacher de la chronologie linéaire. Le récit, à l'apparence désordonnée et fragmentée, suit le rythme d'une intériorité singulière, dépeignant une authenticité psychologique. L'écriture woolfienne interroge le processus de fragmentation d'une conscience soumise aux flux des émotions. Le projet littéraire de Virginia Woolf marque une abolition poétique et poïétique du temps c'est-à-dire que le temps devient circulaire, volontairement fragmenté car subjectif. Ainsi, le passé, le présent et le futur ne sont plus compartimentés. À ce titre, il s'agit de repenser notre expérience du monde. La narration de *Mrs Dalloway* entrelace en outre la thématique de la petite et de la grande Histoire à travers le destin croisé de deux personnages : Clarissa Dalloway², femme d'une cinquantaine d'années, qui prépare une réception mondaine et sort acheter des fleurs, et Septimus Warren Smith, vétéran traumatisé par les horreurs des tranchées, à l'esprit perturbé, qui finit par se défenestrer. Ces trajectoires parallèles reconfigurent non seulement la linéarité du *temps*, c'est-à-dire l'enchaînement chronologique et causal des événements, mais aussi la *durée*, à savoir son étendue subjective comme épaisseur sensible de l'expérience vécue. Se pose alors la question de l'intensité de l'expérience. Même si *Mrs Dalloway* est le roman de la ville de Londres rythmée par les cloches du Big Ben, le leitmotiv des flots et des vagues reste omniprésent³. Chez Virginia Woolf, les mots

1. L'expression « roman de la banalité » n'est pas péjorative, elle est à comprendre au sens de valorisation du quotidien et effacement de l'événementiel. La banalité woolfienne correspond à une sublimation de la quotidienneté, du minuscule et de l'infra-événementiel.

2. Dans la préface de l'édition française de *Mrs Dalloway*, André Maurois résume ainsi le livre : « Le sujet est très simple. Clarissa Dalloway est la femme de Richard Dalloway, membre du Parlement ; elle a 52 ans, elle a été belle, elle l'est encore. Elle pense que les dieux, qui ne perdent jamais une occasion de blesser, de contrarier et de gâcher la vie humaine, sont sérieusement déconcertés si, en dépit de tout, on se conduit en grande dame. Elle a en elle beaucoup de Dalloway, beaucoup de cet esprit de classe gouvernementale, de bien public, très Empire britannique ; elle est, comme tant de femmes, doucement déchirée par les engrenages inflexibles des visites, des dîners, des cartes déposées, de la maison. Mais sous une surface si unie, si correcte, elle sent avec force que la vie est une aventure belle et grave. Le livre est le récit d'une journée de Mrs Dalloway et, en même temps, d'une journée de Londres. »

3. Le motif de l'eau chez Virginia Woolf a été traité par Marie-Paul Vigne dans sa thèse présentée à l'université de Nice en mars 1980, sous le titre, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, publiée aux presses universitaires de Bordeaux. Voir également la communication de la même chercheuse, intitulée « Réflexions autour d'un thème : Virginia Woolf et l'eau » dans *Virginia Woolf, colloque de Cerisy*, Paris, Dix-huit, 1977, p. 179-206, dans laquelle elle approfondit la dimension poétique et sensorielle de l'eau comme espace de passage et de mémoire mobile.

circulent comme de l'eau, de manière très libre, ils glissent d'une conscience à l'autre, échappant aux structures narratives figées. Dans cette dynamique du mouvement aquatique, l'usage récurrent de l'adverbe « vaguely » traduisible en français par « vaguement », exprime la liquidité du temps et cette impossibilité à attraper les événements. Chez Woolf, on décèle une volonté de saisir l'insaisissable, de capter la manière vivante des impressions diffuses, refusant de se soumettre à une temporalité contraignante.

7. Fantômes et filiations : écrire contre l'absence

En mai 1925, Virginia a quarante-trois ans, elle est une écrivaine reconnue, ayant acquis une notoriété littéraire solide. Elle entreprend la rédaction de *La Promenade au Phare*, livre musical qui fait entendre les pulsations de la mer et la fuite du temps. À ce propos, elle écrit : « Le livre sera-t-il long ou court, je l'ignore. L'impression dominante sera liée à la personnalité de Mrs Ramsay. » L'œuvre moderniste, à l'esthétique post-impressionniste, est publiée en 1927. La Hogarth Press la publie avec des photographies du peintre Roger Fry. L'intrigue fonctionne comme un triptyque¹ qui esquisse les dynamiques familiales. À travers une tension entre idéalisme et réalisme, le récit dresse une élégie centrée sur la famille Ramsay, permettant d'interroger les normes patriarcales d'une époque marquée par les représentations genrées. Sur une île au large de l'Écosse, un soir de mi-septembre, le jeune fils, James, souhaite faire une promenade familiale afin de visiter le phare, mais la figure paternelle s'y oppose brutalement, illustrant la rigidité autoritaire. Mr. Ramsay est persuadé que la sortie en mer ne pourra pas avoir lieu à cause du climat dangereux alors que Mrs Ramsay adopte une position plus optimiste, tournée vers le possible : « “Mais il peut faire beau – je pense qu'il fera beau”, dit Mrs Ramsay en tortillant, dans un geste d'impatience, le bas marron rougeâtre qu'elle était en train de tricoter. Si elle le terminait ce soir, et si, en fin de compte, on y allait, à ce Phare, elle en ferait cadeau au gardien pour son petit garçon². » Ici, le geste du tricot, hautement symbolique, souligne la puissance féminine qui tisse du lien dans un mouvement altruiste et désintéressé, réactivant en filigrane, l'image lancinante de la patiente Pénélope. L'écriture woolfienne repose sur

1. *La Promenade au phare* repose sur une structure triptyque avec trois tableaux successifs qui fait écho aux techniques picturales impressionnistes que Woolf admirait : « La Fenêtre » avec la symbolique du regard, « Le temps passe » en interlude méditatif, et enfin « Le Phare » qui marque la réconciliation entre le passé et le présent.

2. Virginia Woolf, *Voyage au phare*, traduit de l'anglais par Magali Merle, Paris, Le Livre de poche, 2009, p. 11.

une atmosphère insulaire et mélancolique où les frustrations de chacun sont amplifiées. L'imprévisibilité de la nature renforce l'isolement. La narration à la fois lumineuse et âpre repose sur cette prospective hypothétique en « Et si ? », qui métaphorise les espérances humaines, montrant une dissociation poignante entre la force de nos désirs et ce que la vie nous impose de manière décevante. La symbolique onirique du phare est intéressante car elle condense en une nouvelle représentation du phare le désir de voir au-delà de la perception, sollicitant ainsi un regard créateur. Après plusieurs deuils successifs et dix années passées, la promenade aura lieu en l'absence de la mère. Le personnage de Mrs Ramsay incarne le type de l'épouse-mère idéalisée, symbole de l'heureuse maternité, ayant pour modèle avoué Julia Stephen¹. À propos de l'obsession de la mère, Geneviève Brisac et Agnès Desarthe constatent dans leur essai *V. W.* : « *La Promenade au phare* est l'occasion de se libérer de cette emprise, de mettre fin à cette occupation en construisant un livre-stèle, une sépulture de papier au cœur de laquelle la mère repose enfin. Mrs Ramsay apaise le fantôme.² » Dans le récit, l'île de Skye est à l'image de Talland House et de la baie de St Ives. Suite à l'écriture de ce roman autobiographique qui ressuscite les émotions de l'enfance, l'écrivaine est contrainte de s'aliter en raison de ce qui est qualifié d'épuisement nerveux. Le verdict de son mari-éditeur est élogieux : « C'est un chef-d'œuvre. », « un poème psychologique ». La vente de cet ouvrage permet au couple de s'acheter une automobile.

8. Un lieu pour naître à soi : le féminisme incarné

Dans son essai, *Un lieu à soi*³, publié pour la première fois en 1929, Virginia Woolf s'exprime activement pour que les femmes disposent d'un lieu où travailler afin de pouvoir s'émanciper financièrement et intellectuellement. Dans ce manifeste polémique, l'autrice livre une réflexion pragmatique et matérielle au sujet des femmes désireuses d'écrire, longtemps cantonnées à leur rôle de mère au foyer. À une époque où les femmes britanniques n'ont pas encore le droit de vote, l'écrivaine exprime la nécessité d'un espace physique et mental attribué

1. Julia Stephen a également été idéalisée par son mari dans son autobiographie intitulée *Mausoleum Book*, rédigée en 1895.

2. Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, *V.W. Le Mélange des genres*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2011, p. 153-154.

3. Initialement, Virginia Woolf avait choisi le titre *On frappe à la porte*. La première traduction française choisit le titre *Une chambre à soi*, puis l'écrivaine Marie Darrieussecq précise que le mot choisi par Virginia est « a room » et non pas « bedroom », proposant le titre *Une pièce à soi* ou encore *Un lieu à soi*.

à leur épanouissement créatif: « A Room of One's Own ». Par là même, elle dénonce l'invisibilisation des femmes qui sont « empêchées » et soumises à des tâches domestiques répétitives. Dans son *Journal*, Virginia expose sa déception face à l'entrave de l'ascension professionnelle des femmes: « Mais la faute en incombe au système qui consiste à enchaîner deux jeunes femmes dans une cuisine pour qu'elles y paraissent, y travaillent et tirent leur vie de celle de deux personnes au salon. » *Un lieu à soi* est un plaidoyer féministe et visionnaire qui dévoile la mascarade des conventions sociales¹. L'œuvre est la somme d'une série de deux conférences réservées aux femmes, données en 1928, dans deux collèges de Cambridge, Newham College et Girton College², sur le thème « Les femmes et la fiction ». Le lendemain de sa seconde communication, Woolf note dans son *Journal*: « Jeunes femmes affamées mais vaillantes, telle est mon impression. Intelligentes, ardentes, pauvres, et destinées à devenir maîtresses d'école par bancs entiers. Je leur ai dit froidement de boire du vin et d'avoir *une pièce à elles*. » Virginia évoque la sœur imaginaire de William Shakespeare, Judith Shakespeare, aussi talentueuse que son frère mais enfermée dans des obligations domestiques: « Si nous acquérons la liberté et le courage d'écrire exactement ce que nous pensons, si nous parvenons à échapper un peu au salon et à voir les humains, non seulement dans leurs rapports les uns avec les autres, mais aussi dans leur relation avec le ciel, les arbres, le reste, alors si nous ne reculons pas devant le fait qu'il n'y a aucun bras auquel s'accrocher, et que nous marchons seules, alors, cette poétesse morte qui était la sœur de Shakespeare prendra cette forme humaine à quoi elle dut si souvent renoncer. Tirant sa vie des inconnues qui furent ses devancières, ainsi qu'avant elle le fit son frère, elle naîtra. » Judith Shakespeare symbolise la voix féminine empêchée et étouffée par des conditions et conventions socio-culturelles patriarcales. Sa réflexion se poursuit dans un pamphlet féministe intitulé *Trois guinées*, publié en 1938, un essai théorique qui interroge la question de l'égalité des sexes, le lien entre la montée du fascisme et du machisme. Ces deux essais sont considérés comme des jalons des mouvements féministes.

1. Dans ce recueil d'essais, *Les Fruits étranges et brillants de l'art*, Virginia Woolf affirme avec lucidité et espoir le potentiel créateur des femmes: « À l'avenir, avec du temps libre, des livres, et un coin bien à elles, les femmes considéreront, comme les hommes, que la littérature est un art, un art exigeant du travail. Elles pourront cultiver et fortifier leurs dons. Le roman ne sera plus le déversoir des émotions personnelles, et pourra, plus qu'aujourd'hui, prétendre au titre d'œuvre d'art, dont il faudra explorer les limites et les possibilités. »

2. Girton Collège est l'un des trente-et-un collèges de l'Université de Cambridge, fondée en 1869. Il constitue le premier établissement destiné aux femmes, leur permettant d'accéder à un enseignement universitaire. Newham College est le deuxième collège féminin de Cambridge, fondé en 1871.

9. Les vagues : voix entremêlées sur la mer du moi

En 1930, Virginia Woolf entame une première ébauche des *Vagues*, œuvre qu'elle achève durant l'été 1931. La traduction française est signée Marguerite Yourcenar¹ en 1937 aux éditions Stock. À cette occasion, une rencontre entre les deux écrivaines donne lieu à une préface éclairante, où se tisse un dialogue subtil entre l'univers littéraire de Woolf et celui de Yourcenar. *Les Vagues* est un roman moderniste, résolument exploratoire, dont le modèle est à rechercher du côté de Marcel Proust ; il se déploie comme une méditation sur la texture du langage et sur les tensions internes qui le traversent. Le récit se présente comme un théâtre des voix constitué d'une suite de monologues intérieurs. En effet, six individus, quatre garçons et trois filles, sont évoqués en neuf chapitres, relatant les aventures et souvenirs de chacun, depuis l'enfance jusqu'à la maturité. Des interludes lyriques décrivent le lever et le coucher du soleil sur la mer. La structure polyphonique du récit donne à voir des personnages qui entrent et sortent telle l'ondulation des vagues, dans un perpétuel va-et-vient, marquant l'intemporalité de la pulsation marine. Les soliloques intimes tissent un réseau fluide qui illustre la fonction poétique du langage, trouvant leur signification dans le monologue final de Bernard. Dans une lettre adressée à Goldsworthy Lowes Dickinson en 1931, Virginia livre une clef de lecture sur la complexité des *Vagues* : « Je voulais exprimer que nous ne faisons qu'un d'une certaine manière. Les six personnages sont censés n'être qu'une seule et même personne. » Ce récit, composé à partir de fragments d'existences fictives, questionne les contours des individualités au sein d'une communauté, formant une totalité mosaïque fantasmée. Comme le souligne Michel Cusin dans sa préface des *Vagues* : « Dans *Les Vagues*, comme déjà dans *La Chambre de Jacob*, il s'agit de son frère Thoby, mort en 1906. Elle en avait d'abord dénié la mort en en faisant une fiction macabre. [...] Dans le texte des *Vagues*, Thoby est réduit à l'état de fantôme, éternel absent à qui la parole n'est jamais donnée. Il s'agit pour elle d'écrire une sorte de *Requiem pour un jeune homme*, de tombeau musical, d'où l'aspect répétitif de l'œuvre. » Ce passage souligne la volonté de Virginia Woolf de transformer le chagrin

1. Marguerite Yourcenar a traduit et préfacé *Les Vagues*, voici ce qu'elle écrit en 1937 : « *Les Vagues* sont un livre à six personnages, à six instruments plutôt, car il consiste uniquement en longs monologues intérieurs dont les courbes se succèdent, s'entrecroisent, avec une sûreté de dessin qui n'est pas sans rappeler *L'Art de la fugue*. Dans ce récit musical, les brèves pensées de l'enfance, les rapides réflexions des moments de jeunesse et de camaraderie confiante tiennent lieu des allégros dans les symphonies de Mozart, et cèdent de plus en plus la place aux lents andantes des immenses soliloques sur l'expérience, la solitude, et l'âge mûr. *Les Vagues* en effet, autant qu'une méditation sur la vie, se présentent comme un essai sur l'isolement humain. »

indicible en geste artistique créateur, travaillant sur la dimension spectrale du frère qui apparaît comme une figure centrale, mais muette, planant sur l'ensemble du récit. Ainsi, les voix des personnages fonctionnent comme un chant funèbre, à la poésie lancinante et circulaire. Plus tard, au sujet de ce roman d'avant-garde, elle dira à Edward Sackville-West: « C'est le seul de mes livres que je peux parfois relire avec plaisir. Non pas que je l'aie écrit avec jubilation; j'étais plutôt dans une sorte de transe que je ne connaîtrai jamais plus, sans doute. » Le roman a été récemment adapté en musique par le compositeur Max Richter dans l'album *Three Worlds: Music from Woolf Works*, qui traduit le mouvement onirique et cyclique des vagues, symbolisant le flux d'une conscience fragmentée, instable et indomptable comme la mer.

9.1 Entre les actes: théâtre de la mémoire et dernier souffle créateur

En 1935, le couple Woolf voyage en Hollande et en Allemagne avant de retrouver Vanessa et ses enfants en Italie. Le dernier roman de Virginia, initialement intitulé *Pointz Hall*, devient *Entre les actes*¹, et paraît à la Hogarth Press, peu de temps après son suicide. Ce « roman de l'intersection² » témoigne d'une tentation vers le registre théâtral. Souvent interprétée comme un double artistique de l'autrice, le personnage de Miss La Trobe est une metteuse en scène audacieuse et autoritaire chargée d'organiser une représentation théâtrale dans un petit village anglais. Ce personnage questionne les limites de l'art face à la réalité matérielle d'un monde en crise. Pour tenter de qualifier la forme expérimentale et hybride de son œuvre, Virginia Woolf emploie l'expression composée de « play-poem », désignant son texte comme « un poème dramatique ». Cette formule est révélatrice de l'ambiguïté générique au cœur de son projet moderniste: une pièce de théâtre insérée dans un récit romanesque, à l'image de la complexité et du morcellement de la vie humaine. En effet, l'œuvre hybride retrace l'histoire de l'Angleterre, mêlant la dramaturgie au récit d'un amour de Tchekhov. Ce texte fait contrepoint à l'écriture exigeante de la biographie de Roger Fry³ qu'elle a entamée et dans laquelle, elle constate que

1. Virginia Woolf achève *Entre les actes* à 59 ans. Elle a le sentiment qu'elle ne pourra plus écrire par la suite.

2. L'expression est employée par Richard S. Lyons dans *Modern Language Quarterly*, vol 38, n° 2, juin 1997.

3. Le peintre et critique d'art, Roger Fry meurt en 1934, il était l'ami de Virginia, l'amant de sa sœur et fut l'une des figures centrales du groupe de Bloomsbury, un pivot de la révolution avant-gardiste des années 1910-1914 avec les ateliers Omega, refusant les frontières entre l'art et le design. Il avait organisé la première exposition des postimpressionnistes français à Londres, la démonstration fit scandale. En 1940, Virginia Woolf publie sa biographie, *La vie de Roger Fry*.

l'emploi du *je* a disparu, symbole du néant environnant. À la suite du décès de son ami en 1934, et à la demande de sa sœur, Margery, et de sa compagne, Helen Anrep, Virginia accepte avec enthousiasme d'écrire la biographie de Roger Fry, allant même jusqu'à déclarer dans son *Journal* qu'elle ressent sa présence spectrale : « Ce sentiment exaltant d'être au-dessus du temps et de la mort et qui vient d'être de nouveau en état d'écrire. Et pour autant que je puisse dire, ce n'est pas une illusion. Oui, j'ai la certitude profonde que Roger serait tout entier de mon côté dans cette exaltation et que, quel que soit le pouvoir de l'invisible force, c'est ainsi que nous sommes hors de sa portée. » Ce passage traduit une exaltation mystique où l'acte d'écriture, perçu comme un dialogue intime, maintient la continuité entre les vivants et les morts. Il illustre précisément cette idée que la mémoire et l'écriture sont des vecteurs d'une présence persistante, d'une survie de l'autre en soi, et inversement. Ainsi, le flux de conscience traverse ces strates mémorielles, s'imprégnant de dépôts faits à la fois de ce que nous sommes et de ce que furent ceux que nous avons croisés. Puis, en 1939, Virginia refuse un doctorat *honoris causa* proposé par l'université de Liverpool, un geste hautement symbolique, qui peut être interprété comme l'affirmation de son indépendance intellectuelle, refusant toute forme de récupération intellectuelle de son œuvre et de son image. En juin 1940, face à la menace de la guerre devenue sérieuse, Adrian, son frère aîné, procure aux Woolf des doses mortelles de morphine, solution ultime envisagée dans un contexte politique angoissant. Léonard, soutien indéfectible, parle de suicide à une femme déjà habitée par cette idée. Les épisodes psychotiques de Virginia s'intensifient alors qu'elle entame la rédaction de son dernier roman, *Entre les actes*.

9.2 Le choix du départ, la permanence du verbe

Le 28 mars 1941, Virginia Woolf, épuisée par cette drôle de guerre¹ qu'elle qualifie « d'inévitable » dès 1935 dans son *Journal*, ne supporte plus ses dépressions chroniques et ses troubles bipolaires. Dans une lettre du 23 mars adressée à sa sœur Vanessa, elle lui explique devenir folle : « Cela recommence comme la première fois, j'entends sans cesse des voix, et je sais que cette fois-ci je n'arriverai pas à surmonter cette chose. » Envahie par ses démons intérieurs et par crainte de tomber dans la folie, âgée de cinquante-neuf ans, elle met fin à ses jours en se noyant dans l'Ouse, rivière du Sussex, située au

1. En 1940, dans son *Journal*, Virginia Woolf écrit : « Je ne peux pas imaginer qu'il y aura un 27 juin 1941. »

sud de l'Angleterre, les poches emplies de pierres. Le 3 avril, la disparition de l'écrivaine est annoncée dans la presse. Son corps est retrouvé trois semaines plus tard, le 18 avril, près du rivage. Selon la volonté de Léonard, les cendres de Virginia sont dispersées au pied d'un orme dans le jardin de Monk's House¹. Une stèle commémorative est installée à la mémoire de l'écrivaine, sur laquelle est gravée une citation prophétique tirée des *Vagues* : « Against you I will fling myself unvanquished and unyielding, O Death ! », « Contre toi je me jetterai, invaincue et inébranlable, ô Mort ! ». Elle adresse ses adieux par écrit : deux lettres pour Léonard, une pour sa sœur Vanessa. Ainsi, les derniers mots poignants de Virginia s'adressent à son mari dans une ultime lettre de reconnaissance dont l'original se trouve aujourd'hui à la British Library : « Je veux te dire que tu m'as donné un bonheur total. Personne n'aurait pu faire ce que tu as fait. [...] Personne n'aurait pu être aussi bon que tu l'as été. Du tout premier jour jusqu'à aujourd'hui. Tout le monde le sait. » L'ascension du nazisme, la perte de son neveu, Julian Bell, tué à Barcelone², l'irréalité du réel, conjuguées à ses affections nerveuses, n'ont fait qu'exacerber son désir d'en finir. Il en est de même pour Walter Benjamin et Stefan Zweig qui ont choisi le suicide face à la barbarie d'un monde à bout de souffle. En 1947, Virginia Woolf reçoit à titre posthume le Prix littéraire Femina pour l'ensemble de son œuvre. En vingt-six ans d'écriture, elle explore des genres et des registres variés, travaillant sans relâche et avec une grande liberté sur des textes hétéroclites dans lesquels la langue se réinvente pour faire un véritable vecteur politique du sensible. Elle laisse derrière elle un nombre considérable d'essais, de lettres ainsi qu'un journal particulièrement détaillé, que Léonard publiera après sa mort. Ces

1. En 1931, l'écrivain John Lehmann devient directeur et administrateur de la Hogarth Press jusqu'en 1938. Il raconte sa dernière entrevue troublante avec la romancière, elle jugeait son livre absurde et indigne d'être publié : « J'avais remarqué qu'elle semblait dans un état de tension inhabituelle. Toutefois, lorsqu'elle m'annonça la grande nouvelle concernant *Entre les Actes*, je mis tout sur le compte de son excitation. Elle commença à parler avec une incroyable agitation, disant que ce n'était pas bon du tout et ne pouvait absolument pas être publié. Léonard lui disait le contraire et comme je demandais qu'on m'autorisât à lire le manuscrit pour pouvoir donner mon avis, elle fut d'accord pour me l'envoyer dès son retour à la campagne. En même temps, elle se plaignait de n'avoir rien à faire et me demanda si je pourrais lui envoyer quelques-uns des manuscrits qui arrivaient pour *New Writting*. Me souvenant de sa demande par la suite, lorsque la tragédie fut arrivée, je compris que son besoin d'avoir quelque chose à quoi s'occuper et susceptible d'apaiser son esprit était déjà terriblement urgent. » Au moment où Lehman reçoit le roman *Entre les Actes*, Virginia est déjà morte.

2. Julian Bell est le fils de Clive et Vanessa Bell, neveu de Virginia. Il s'est engagé dans les rangs des Républicains durant la guerre civile espagnole en tant qu'ambulancier, il avait pour mission de transporter les blessés du front dans le palais de l'Escorial de Philippe II. Il trouve la mort à vingt-neuf ans durant la bataille de Brunete contre les troupes nationalistes. Julian Bell succombe le 18 juillet 1937 d'un éclat d'obus. Ses derniers mots sont les suivants : « J'ai toujours voulu avoir une maîtresse et faire la guerre, j'ai eu les deux. » Durant des mois, Virginia avait essayé de le dissuader de rejoindre l'Espagne en pleine guerre civile. La mort prématurée de son neveu bien-aimé affecte beaucoup l'état mental et physique de l'écrivaine, cette perte lui rappelle Thoby. À la mort de Julian, Virginia est en train d'écrire *Trois guinées*, un véritable plaidoyer contre la guerre. Elle confie : « Je pensais sans cesse à Julian en écrivant. »

écrits font office de baromètre, rendant compte de ses états d'âme et de son rapport stimulant et vivifiant à la vie. En effet, l'intégralité de son œuvre est prolifique et témoigne d'un cheminement vers la modernité en fiction, ouvrant une nouvelle voie au roman, dans une veine plus introspective et poétique, reflétant la complexité du moi et du temps vécu. Dans son *Journal*, Virginia Woolf expliquait son ambition littéraire ainsi, soulignant une rupture avec la tradition réaliste et la narration linéaire héritée du XIX^e siècle : « Le récit lisse n'est pas une méthode de narration juste. Cela ne se passe pas ainsi dans la pensée. Les images et les idées se chevauchent constamment et les romans contemporains devraient transmettre cette impression de confusion mentale au lieu de tout remettre soigneusement en ordre. C'est au lecteur de faire le travail. » À la manière de James Joyce, William Faulkner, Marcel Proust ou encore Édouard Dujardin, la vision moderniste de Woolf incite à une participation active du lecteur, faisant de lui un interprète, un explorateur et même un cocréateur du texte pour reconstituer la psyché des personnages, une pensée complexe, en train de s'élaborer au gré des sensations fugaces. Ainsi, chaque lecture est singulière car marquée par la subjectivité d'un lecteur qui redouble l'émotivité du personnage. Woolf bouleverse la conception traditionnelle du roman, préférant les expériences psychologiques et les impressions fugitives, afin de recréer le monde discontinu de la vie. À noter que l'unique enregistrement vocal de l'écrivaine a été immortalisé par la BBC le 29 avril 1937, témoignant de sa conception intime des mots et de leur signification. Elle déclare que les mots ne sont pas des entités uniques, ils s'appartiennent les uns et les autres. Ce qui frappe dans cette interview est le timbre posé et aristocratique de Virginia Woolf, elle s'exprime avec un style littéraire élégant qui reflète la personnalité de l'écrivaine de *Mrs Dalloway*. Sa voix est ponctuée de silences introspectifs et lucides qui offrent une résonance supplémentaire à ses écrits. Elle conclut sur une note d'humour avec la formule shakespearienne « That is the question », ce qui atténue l'emphasis mise sur l'enjeu de la reconfiguration de la langue anglaise et l'émergence d'une langue nouvelle.

II La genèse et les coulisses d'*Orlando*: de la passion à la création

Orlando peut se définir comme une biographie fictionnelle sentimentale et parodique qui alimente la légende fascinante de Vita Sackville-West, aristocrate séduisante, frivole et hédoniste. En 1922, lorsque Vita et Virginia se rencontrent pour la première fois, le coup de foudre est d'abord intellectuel avant d'être physique¹. En effet, les deux jeunes femmes partagent la même passion pour la littérature britannique classique. S'ensuit un échange épistolaire très dynamique qui souligne la vitalité de leur relation passionnelle. Dans son *Journal*, en 1924, Virginia note sa fascination pour l'amitié au féminin, revendiquant une nouvelle manière d'aimer: « Quel délice de pouvoir être amie avec les femmes – des relations si secrètes et intimes comparées à celles que l'on a avec les hommes! » La communion affective repose sur une fascination spirituelle, presque sensuelle, proche de l'expérience de la sororité. Nigel Nicolson, le fils de Vita, qualifie le roman *Orlando* de « plus longue lettre d'amour de l'histoire », résumant la nature profonde et affective de cette œuvre audacieuse qui rend hommage à l'amour non conventionnel. Le roman expérimental prend les allures d'une déclaration passionnée adressée à la muse, Vita. Le ton y est tendre, poétique mais aussi moqueur, soulignant la complicité intellectuelle des deux femmes. Toutefois, même si la dédicace est explicite « À V. Sackville West », le prénom « Vita » n'est pas mentionné dans son intégralité. Seul le « V » de l'initiale est conservé, peut-être pour préserver une certaine pudeur ou manifester une forme de réserve sociale. Précisons que le prénom « Vita » est un nom d'emprunt, choisi pour la distinguer de sa mère, la baronne, toutes deux prénommées Victoria Sackville-West. En 1924, dans son essai *The Patron and the Crocus*, Virginia Woolf affirme: « Savoir pour qui écrire, c'est savoir comment écrire. » Ce propos avant-gardiste anticipe les

1. Le 19 décembre 1922, Vita décrit sa première rencontre avec Virginia, dans une lettre empreinte d'admiration et de trouble amoureux: « J'adore tout simplement Virginia, et vous feriez de même. Vous seriez totalement désarmé devant son charme et sa personnalité. Mrs. Woolf a une telle simplicité: elle donne vraiment l'impression d'être quelque chose d'important. Elle n'a aucune espèce d'affectation. Tout d'abord on pense qu'elle a un visage assez quelconque, et puis une manière de beauté spirituelle s'impose à vous, et l'on découvre une fascination à la contempler. Elle est à la fois distante et humaine, elle reste silencieuse tant qu'elle n'a pas envie de parler, mais alors elle s'exprime superbement bien. Elle est nettement vieille. Je me suis rarement entichée de quelqu'un aussi fortement, et je pense qu'elle de la sympathie pour moi. Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elle m'a invitée à aller à Richmond, où elle habite. Chéri, me voici amoureuse. » Puis dans une autre lettre adressée à son mari, en poste à Téhéran, Vita approfondit la nature de ses sentiments: « L'amour que je porte à Virginia est très différent, c'est quelque chose de spirituel, d'intellectuel; elle m'inspire un sentiment de tendresse qui vient, je suppose, de ce curieux mélange de dureté et de douceur qui l'anime. Et en plus elle m'aime, ce qui me flatte et me ravit. ».

réflexions contemporaines sur la performativité du langage et l'acte créateur, en cristallisant le lecteur réel comme une force structurante. Selon Woolf, l'écriture est toujours orientée vers un destinataire... ou parfois, contre lui. Pour mieux comprendre la portée du projet littéraire de Virginia Woolf, il est essentiel de dresser un portrait de Vita Sackville-West, femme mondaine, qui apparaît comme un double inversé de l'écrivaine, de dix ans son aînée. *Orlando* se présente comme un pastiche audacieux, illustrant le mythe de l'androgynie avec ironie. Les frontières entre fiction et réalité sont volontairement brouillées. Bien que les deux femmes soient toutes les deux mariées, leurs trajectoires diffèrent car Vita est mère de deux enfants, tandis que Virginia Woolf, ne connaîtra pas la maternité. L'écrivaine cristallise et transfigure Vita en personnage romanesque sublimé, en condensant ses choix de vie dans une représentation théâtralisée, teintée de moquerie. Cette stylisation met à distance l'anecdote biographique par le procédé de la réduction comique. Par exemple, le voyage de Vita, partie rejoindre son mari diplomate, Harold Nicolson, à Téhéran, en Perse, tandis que Virginia, très affectée, tombe malade, est transformé, par le prisme de la fiction, en fuite vers Constantinople. Vita endosse le costume de l'exploratrice, accompagnée par sa nouvelle conquête, la poétesse Dorothy Wellesley¹, dont ses écrits traduisent son attrait pour la culture orientale, et à qui Vita dédiera son poème « The Land »². Au cours de cette expédition, Vita croise également l'archéologue et espionne Gertrude Bell. Même si elle déteste ses obligations d'épouse de diplomate, Vita se laisse envoûter par les paysages persans, une fascination qui nourrira deux de ses ouvrages : *Passenger to Teheran* et *Twelve days in Persia*. Vita est une femme séduisante, toujours courtisée, qui succombe rapidement au charme d'autres femmes comme par exemple, Mary Campbell, liaison vécue comme une trahison par Virginia Woolf. Dans son *Journal*, à la date du 22 octobre 1928, Virginia constate : « J'écris *Orlando* dans un style parodique, très clair et tout simple, pour que l'on en comprenne chaque mot. Mais il me faut prendre garde à l'équilibre entre réalité et fantaisie. L'histoire repose sur Vita, Violet

1. Dorothy, surnommée Dottie, est l'épouse de Gerald Wellesley, futur duc de Wellington et ami de longue date d'Harold Nicolson. Elle rencontre Vita en 1914, et c'est la passion commune pour la poésie qui les unit.

2. Le poème « The Land » de Vita Sackville-West est couronné par le prestigieux prix littéraire britannique Howthornden en 1927. La majeure partie du texte a été écrite durant son voyage en Perse. Confrontée aux « mois arides » de l'exil et aux étendues semi-désertiques, elle éprouve l'apparition d'un arbre comme un véritable miracle. Ce contraste avec les paysages anglais lui inspire une nostalgie profonde de son île natale, qu'elle évoque dans une veine bucolique et pastorale, exaltant la douceur des ombres et la fraîcheur apaisante des sous-bois. Le poème *Le Chêne* d'Orlando est bien sûr une référence à ce texte. Notons également un jeu phonétique subtil dans le prénom « Orlando » : la syllabe centrale, d'Or-land-o, renvoie à « The Land », montrant qu'au-delà des métamorphoses temporelles et sexuelles, le personnage reste ancré dans un certain enracinement.

Trefusis, Lord Lascelles, Knole, etc.¹ » Ce commentaire montre que le roman à l'étude est moins une invention totale qu'un palimpseste affectif et politique, où la fiction réécrit le réel. Ainsi, chez Woolf, l'intime se confond avec le littéraire, mêlant souvenirs et travestissement, ravivé par une tonalité parodique. La distinction entre le vécu et l'imaginaire est brouillée, voire sublimée, par une esthétique du décalage qui désamorce le sérieux biographique. Notons que la genèse d'*Orlando* s'enracine dans un tourment intérieur mêlant fièvre émotionnelle et jalousie, suscitée par l'attitude frivole de Vita Sackville-West. À ce propos, Virginia lui confie dans une lettre intime : « Hier matin, j'étais au désespoir. Vous connaissez cet horrible livre que Dadie et Léonard veulent ligne à ligne tirer de mon sein ? Roman ou quelque chose comme cela. Je ne pouvais m'extorquer un seul mot, finalement je laissai tomber ma tête entre mes mains, trempai ma plume dans l'encre et écrivis presque automatiquement ces mots sur une feuille blanche : Orlando, une biographie. À peine avais-je terminé que tout mon corps fut inondé de joie et mon cerveau d'idées. » Dans ce passage, la création littéraire apparaît comme un geste de sublimation des passions et de réappropriation distancée de l'être aimé, métamorphosant Vita en figure androgyne intemporelle.

L'écriture vive et effrénée d'*Orlando* témoigne du projet esthétique, explicité dans le *Journal* de Virginia : « Je veux écrire tout cela dans la hâte, et conserver de la sorte l'unité de ton qui, dans ce livre, est très importante. Il doit être pour moitié rires, pour moitié sérieux : avec de grandes éclaboussures d'exagération ». La volonté assumée de préserver la spontanéité du ton et la cohérence rythmique souligne la dimension singulière du roman. L'achèvement d'*Orlando*, entre l'hiver 1927 et 1928, paraît coïncider avec la phase de détachement progressif de Virginia et Vita. Le *Journal* de l'écrivaine, à la date du 11 février 1928, mentionne un essoufflement créatif mêlé au désenchantement amoureux : « Pour une raison ou pour une autre, je peine sans enthousiasme sur le dernier chapitre qui me glisse entre les doigts. On finit par en avoir assez. On se fouette pour avancer. » Dans cette confession, on constate que l'énergie d'écriture woolfienne est intimement liée à ses états émotionnels. Le plaisir initial laisse place à la contrainte. L'écrivaine bloque sur une fin, symbolique d'une perte à la fois narrative et amoureuse. L'œuvre étudiée est un hapax dont le style est volontairement bifront, féroce,

1. Concernant les intertextualités, il est essentiel de savoir que le personnage de la princesse moscovite, Sacha, renvoie à Violet Keppel devenue Violet Trefusis, écrivaine et amie d'enfance de Vita, avec laquelle elle a entretenu une liaison tumultueuse et passionnée. L'archiduchesse fait écho au vicomte Henry Lascelles, qui avait cherché à séduire Vita.

mélangeant rire et sérieux dans une esthétique du surjeu et du débordement. Dans son *Journal*, Virginia doute de la qualité de son roman qu'elle trouve « trop long pour une farce et trop frivole pour un livre sérieux ». Dès sa publication, en octobre 1928¹, le roman connaît un vif succès pour sa thématique lesbienne scandaleuse et transgressive, dans un contexte encore marqué par la condamnation d'Oscar Wilde pour homosexualité trente ans plus tôt², ou encore avec le procès emblématique du roman de Radclyffe Hall, *Le Puits de solitude*, publié en juillet 1928, jugé « obscène »³. En l'espace de six mois, plus de 8 000 exemplaires sont vendus, soit plus du double de *Promenade au Phare* durant sa première année. La critique elle-même salue l'audace d'*Orlando*. Le *Times Literary Supplement* considère que « jamais peut-être Mrs. Woolf n'a écrit avec autant de verve ; assurément son imagination ne s'est jamais exercée avec une telle hardiesse. » Le style innovant et subversif plaît et l'audace de Woolf permet surtout de contourner la censure. Dans son *Journal*, à la date du 18 décembre 1928, Virginia Woolf constate le succès économique d'*Orlando* : « Pour la première fois depuis mon mariage [...] j'ai dépensé de l'argent. », appliquant ainsi les préceptes qu'elle recommandera ensuite dans son essai *Un lieu à soi* en 1929, défendant l'indépendance financière féminine. *Orlando* se présente ainsi comme un tremplin d'émancipation matérielle. De plus, Virginia reconnaît aussi la dimension formatrice d'*Orlando*, représentant un tournant stylistique dans son parcours littéraire. Le 7 novembre 1929, elle note que ce récit lui a « appris à écrire des phrases directes ; la continuité, l'art du récit et celui de tenir en bride les réalités. », la menant à contenir la richesse du réel dans une forme souple et contrôlée. En cela, l'écrivaine est consciente de sa dette envers *Orlando*, elle reconnaît ce que son roman lui a enseigné.

Le roman s'ouvre sur le portrait flamboyant d'Orlando, double masculin de Vita et s'achève par un autoportrait empreint de mélancolie, où Virginia transparaît contemplative au cœur de la nature. Il est intéressant de noter que la création du roman est motivée par la jalousie de Virginia envers Mary

1. *Orlando* paraît fin 1928, quelques semaines seulement après les deux conférences féministes prononcées à Cambridge, et au moment où la relation amoureuse entre Virginia et Vita, entamée en 1925, touche à sa fin.

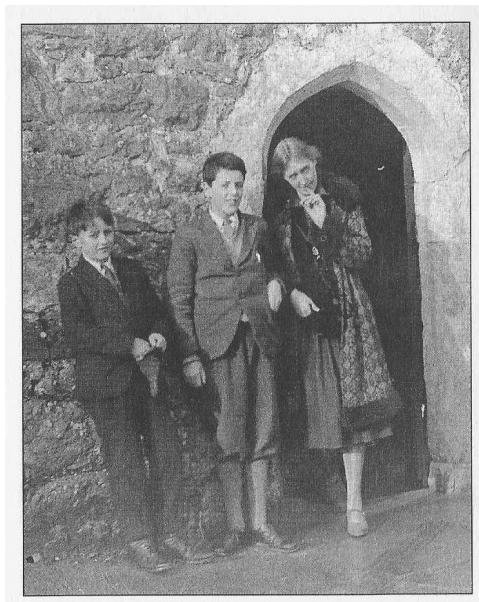
2. Accusé publiquement d'être « un pédéraste » et traité de « sodomite », Oscar Wilde répond de ses mœurs devant un tribunal, il est alors condamné pour « grave immoralité » à deux ans de travaux forcés en vertu d'une loi interdisant l'homosexualité.

3. *Le Puits de la solitude* (*The Well of Loneliness*) est un roman anglais de Radclyffe Hall qui a fait l'objet d'un procès retentissant. Le roman, condamné pour immoralité, traite de l'homosexualité féminine. Il raconte l'histoire de Stephen Gordon, inspirée de Toupie Lowther, une femme aristocrate masculine et lesbienne, marginalisée par la société.

Campbell¹, la nouvelle amante de Vita. Cette rivalité amoureuse alimente une veine satirique qui transforme le récit en farce joviale, chatoyante et ironique. En représentant Vita sous les traits d'Orlando, figure de l'aristocrate androgyne, Virginia tourne en dérision l'objet de son chagrin, sublimant la jalousie en moteur d'écriture. Le roman prend l'allure d'une riposte féconde, s'inscrivant dans le sillage d'une réécriture affective où s'entremêlent humour grinçant, ironie, autodérision et veine lyrique. C'est bien la fantaisie primesautière, c'est-à-dire une audace presque capricieuse, qui est l'essence même du projet narratif de Virginia Woolf. Elle détourne et interroge les codes littéraires, comme le souligne le choix de la biographie fictive et changeante, donnant à lire *Orlando* comme un véritable laboratoire métatextuel.

Les intertextualités suggérées par le titre du roman témoignent de la circularité des œuvres littéraires en Europe au tournant du XIX^e et XX^e siècles, créant un pont entre la tradition littéraire et la modernité irrévérencieuse. Les allusions à *Orlando furioso* composé par Ludovico Ariosto, dit L'Arioste, ainsi qu'à l'Orlando de William Shakespeare dans *Comme il vous plaira*, sont assumées. Ces dialogues textuels inscrivent l'œuvre woolfienne dans une poétique de l'écho, où le texte moderniste résonne avec les classiques tout en se les réappropriant. *Orlando* de Woolf se présente comme un héritage littéraire reconfiguré : on passe de l'épopée guerrière à l'épopée intérieure. La quête de soi remplace la quête chevaleresque, reprenant le motif du travestissement shakespearien et du transformisme corporel pour l'amplifier par une esthétique carnavalesque. Dans la comédie de Shakespeare, tout est jeu, surjeu, masque et retournement de situation. Le personnage de Rosalinde, déguisée en jeune berger nommé Ganymède, multiplie les quiproquos qui alimentent les intrigues amoureuses. Là où Rosalinde reprend sa robe au dénouement, Orlando, lui/elle, iel, ne revient pas à son genre d'origine, s'affranchissant du binarisme traditionnel.

1. Vita invite Mary Campbell et son époux, Roy Campbell, à dîner afin de leur présenter Harold Nicolson, Virginia et Léonard Woolf. L'impression de Mary Campbell au sujet de cette rencontre est plutôt péjorative, elle déclare : « Ils m'ont semblé être des loups intellectuels déguisés en moutons. La poignée de main de Virginia m'a fait l'effet d'une serre de faucon. Elle a des yeux noirs, des cheveux fins et un visage très pâle. Ils ne sont pas tellement humains », dans *Mary Garman*, John Simkin, site internet Spartacus Educational. Dans ce propos, Mary dresse un portrait inquiétant du cercle intellectuel autour de Vita, l'image du loup déguisé suggère la duplicité perçue. L'image du faucon renvoie également à un oiseau de proie.



Sur cette photographie, datant de 1928¹, Virginia pose aux côtés des enfants de Vita, Nigel et Ben Nicolson. La scène est d'une grande simplicité et empreinte d'intimité. Virginia est légèrement penchée dans l'embrasure d'une porte gothique du château de Knole. Elle adopte une posture rêveuse, le doigt sur le menton dans un geste méditatif, elle semble déjà habitée par les rêveries de la métamorphose orlandienne.

1. Extrait du livre de Nigel Nicolson, *Virginia Woolf*, Montréal, Fides, 2002, p. 111.