



www.comptoirlitteraire.com

présente

‘ ‘Orlando, a biography’ ’ (1928)

"Orlando"
(1929)

roman de Virginia WOOLF

pour lequel on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

la genèse (page 8)

l'intérêt de l'action (page 9)

l'intérêt littéraire (page 18)

l'intérêt documentaire (page 27)

l'intérêt psychologique (page 35)

l'intérêt philosophique (page 39)

la destinée de l'œuvre (page 45)

Bonne lecture !

Résumé

I

Au XVI^e siècle, dans un château d'Angleterre, vit Orlando, un jeune homme de seize ans. On le voit d'abord, dans le grenier, faire rouler d'un revers d'épée «une tête de Maure» car il descend de guerriers qui «avaient été nobles dès leur apparition dans le monde». Il a des «jambes élégantes, la taille bien prise, les épaules fermes», «un visage à la fois le plus candide et le plus sombre», mais il connaît «les désordres et les émeutes des passions». Ayant le goût de la solitude, il aime la nature, admire un paysage qui s'étend sur «dix-neuf comtés anglais», apprécie «un lieu couronné par un chêne solitaire», auquel, en 1586, il commence à consacrer un poème, car il a aussi un profond amour de la poésie, écrivant aussi des tragédies, des nouvelles, des sonnets. Un jour, survient la reine Élisabeth, accompagnée d'un poète qui le déçoit par son allure. Mais il est fasciné par la main de la reine, qui lui paraît révélatrice de son caractère. Quant à elle, elle est conquise par le charme du tout jeune gentilhomme, l'appelle auprès d'elle, à Whitehall, et «la vieille femme [...] qui sait reconnaître un homme quand elle en voit un [...] rêve pour lui d'une splendide carrière», lui fait le cadeau d'une «énorme émeraude», le comble de charges («Trésorier et Grand Intendant», ambassadeur en Écosse) et d'honneurs, fait de lui un de ses favoris car elle l'aime. Lui, qu'aucun souci des convenances ne saurait arrêter, mène une vie d'amant ardent, et met la reine en colère quand elle voit ce «jeune mâle», qui ne «fait qu'obéir aux ordres de la nature», donner «un baiser à une jeune fille». De plus, il montre son «goût pour la basse compagnie», ne détestant pas s'encanailler avec des matelots et avec des femmes, étant ainsi surpris par le comte de Cumberland alors qu'il est couché avec une certaine Sukey. Après la mort de la reine, il réapparaît à la cour de Jacques I^{er}, étant alors admiré de «mainte dame prête à lui accorder ses faveurs». Ce sont : Clorinde, qui est délicate et «sous l'influence des prêtres», ce qui lui fait «rompre le mariage» ; Favilla, qui allie «l'adresse de l'amazone» et «la grâce de la danse» mais révèle «une nature perverse et cruelle», d'où une autre rupture ; Euphrosyne, en fait Lady Margaret, «le plus grave de ses amours», qui prend «un soin extrême» de sa personne. Survient «le Grand Gel» qui fige tout, mais n'empêche pas qu'on fête le Carnaval et le couronnement du roi, qui a fait construire sur la glace de la Tamise une sorte de champ de foire. Alors que Lady Margaret est à son bras, Orlando est séduit par «une silhouette masculine ou féminine», incertitude qui le trouble car «si l'inconnu est de son sexe l'étreindre est hors de question». Mais il apprend que l'étrangère est une princesse moscovite, Maroussia Stanilovska Dagmar Natacha Iléana Romanovitch, avec laquelle il lie connaissance en français, non sans difficulté, ce qui les fait rire. Il tombe amoureux pour la première fois, leur intimité devenant «le scandale de la Cour», tandis que «l'adolescent boudeur» qu'il était «se mue en gentilhomme plein de grâce et de virile courtoisie», ne «cache plus ses vrais sentiments», néglige sa fiancée. Aussi lui et celle qu'il appelle Sacha fuient-ils la Cour, et goûtent-ils «les joies de l'amour» dans la solitude. Pourtant, il a des accès de mélancolie, est tourmenté par la pensée de la mort. Si elle rit, il se demande si ce n'est pas par «mépris» pour «l'enfant» qu'il lui paraît être. S'il cherche à la définir, sa passion de poète est limitée par l'anglais, et il lui trouve toujours «quelque chose de masqué». S'il se vante de ses ancêtres, il s'inquiète de ne rien savoir des siens, en vient à douter de son rang exact. Un jour, au cours d'une de leurs escapades, ils tombent sur «le bateau de l'Ambassade russe», et se présente «un beau jeune homme» qui «disparaît avec elle dans les profondeurs du navire». Resté seul, Orlando se réjouit de son bonheur, et, comme son aimée «veut vivre en Russie», se dit prêt à s'y enfuir avec elle, renonçant donc à son mariage avec Lady Margaret. Or, descendant dans le bateau, il voit les deux autres «s'enlacer» ; il est alors pris d'«une violente rage», mais est victime d'«une défaillance mortelle». Si Sacha, se penchant sur lui, l'assure de son innocence, il demeure incertain sur sa conduite, lui trouve aussi «quelque chose de bas, un relent vulgaire, une certaine rustauderie». Mais, comme elle se montre «plus tendre qu'à l'ordinaire», ils échangent d'aimables propos et des compliments. Comme ils patinent sur la Tamise, ils s'approchent de «la racaille des rues de Londres» rassemblée en particulier auprès d'«une sorte de baraque» où l'on joue «quelque chose comme une pièce de théâtre» dans laquelle un «homme noir» vocifère contre «une femme vêtue de blanc» puis l'étrangle, Orlando se voyant alors le faire sur Sacha.

Pourtant, ils doivent fuir. Mais il l'attend dans la nuit, est «*trempe jusqu'aux os*» par la pluie. À minuit, il est certain de la trahison. À deux heures, il «*part au galop*». Se trouvant au bord de la Tamise, il constate qu'elle est dégelée, «*jonchée d'icebergs*», et reste «*atterré*» devant les êtres ainsi emportés. Enfin, il constate que «*le vaisseau de l'Ambassade moscovite fuit vers la pleine mer*», et «*hurle vers la femme infidèle toutes les insultes qu'on a toujours prodiguées à ce sexe*».

II

«*Exilé de la Cour*», «*en butte au trop juste courroux du clan de Lady Margaret et du roi*», désespéré, Orlando «*fait retraite dans sa grande maison, à la campagne, et vit là dans une solitude totale*», reste même endormi sept jours, se réveille en n'ayant qu'«*un souvenir imparfait de sa vie passée*». Il déambule dans la maison, entouré de la vénération de ses serviteurs. Trouvant «*un charme étrange aux pensées de mort et de corruption*», il médite, dans une crypte, sur les squelettes de ses ancêtres. Il demeure «*éperdu de désir*» pour la princesse qui l'a abandonné. Comme il est «*touché du mal de la littérature*», qui amène à substituer «*un fantôme au réel*», «*la peste de la lecture*» le conduit à «*la rage d'écrire*». Il aurait pu s'y étier, mais il est «*d'une constitution robuste*». Aussi a-t-il pu amasser, «*avant d'atteindre vingt-cinq ans, environ quarante-sept manuscrits - pièces de théâtre, récits, romans ou poèmes ; en prose, en vers, en français, en italien même, mais tous romanesques et tous fort longs,*» sauf le poème "*Le chêne*" qu'il continue à écrire. Mordu par l'ambition littéraire, «*il jura d'être le premier poète de sa race, et de donner à son nom un lustre immortel*», en luttant contre la langue anglaise, en étudiant avec passion un livre de Thomas Browne. Mais, après plusieurs mois consacrés à ce «*labeur fiévreux*», il reprend «*contact avec le monde extérieur*», avec la «*confrérie*» des écrivains, fait venir au manoir, pour lui demander aide et conseil, le littérateur Nicolas Greene. Mais celui-ci le déçoit par son habit bourgeois, son physique médiocre, sa prétention à d'illustres ancêtres, son hypocondrie, son mépris pour les poètes actuels (Shakespeare, Browne, Donne), son admiration pour «*l'époque grecque*», son imitation de Cicéron, son souci de «*la Gloâ*». Pourtant, il le séduit par les «*libertés si scandaleuses*» qu'il prend «*avec Dieu et la Femme*», par le «*diabolique esprit d'inquiétude*» qu'il introduit en lui. Se rendant compte qu'il ne pourra discuter avec son hôte des «*mérites de ses propres œuvres*», il est à la fois fasciné et effrayé par lui, qui, s'ennuyant, lui demande de pouvoir partir en emportant le drame «*sur la mort d'Hercule*» d'Orlando, qui, de ce fait, promet de lui payer une pension. Et, tandis que l'un affronte de nouveau sa solitude, l'autre est heureux de retrouver son logis londonien, et commence un poème qui est un pamphlet contre Orlando, qui, en conséquence, est dégoûté de l'humanité.

C'est ainsi qu'à trente ans, Orlando, déçu par l'amour et par l'ambition littéraire, convaincu de la vanité pareille des femmes et des poètes, renonçant à aspirer à la renommée (tous les grands poètes ayant travaillé dans l'obscurité), n'ayant «*plus confiance qu'en deux choses : les chiens et la nature*», décidé à n'écrire désormais que pour lui, fait un immense feu de joie de ses ouvrages en ne gardant que le très court poème intitulé "*Le chêne*", consacré à son arbre «*bien-aimé*», et qui est «*le rêve de son enfance*». Le temps passe, meublé de méditations qui le laissent «*léthargique*», de débats entre Amour, Ambition, Amitié, Littérature, de lutte contre les métaphores. Il se soucie aussi de la restauration et de l'ameublement de son château aux «*vastes agglomérations de pièces et d'escaliers*», aux «*trois cent soixante-cinq chambres*» et aux «*cinquante-deux escaliers*» symbolisant un calendrier, oeuvre de ses ancêtres anonymes, préoccupation qui l'amène à faire des voyages où il connaît des aventures. La maison complètement meublée, il organise «*une série de réceptions magnifiques*», faisant «*preuve d'une extrême générosité envers les femmes et les poètes.*» Mais, ressentant, «*au plus fort des réjouissances*», «*le désir d'être seul*», il revient à son poème dont le style change du fait du changement de la société. Cette vie de solitude et de contemplation est troublée par l'intrusion domiciliaire indésirable de la riche archiduchesse roumaine Harriet Griselda, qui est ridicule et veut lui imposer, au lieu de l'Amour, la Lubricité. Afin d'échapper à ses persécutions, il se fait nommer par «*le Roi Charles*» «*Ambassadeur Extraordinaire à Constantinople*».

III

Orlando découvre Constantinople, la compare avec l'Angleterre, exerce sa fonction, se plie au cérémonial des visites à d'autres ambassadeurs. Mais il en éprouve de la lassitude, et se plaît plutôt alors à « *se perdre dans la foule sur le pont de Galata* », emportant toujours avec lui le manuscrit de son poème. Comme se combinent en lui « *la beauté, un grand nom* » et « *le charme* », il est l'objet de légendes et d'un culte, de la part des pauvres comme des riches. Comme le roi le fait accéder « *au plus haut rang de la pairie* », l'ordre du Bain, et à la dignité de duc, une fête est alors donnée, où on s'attend à un miracle, ce que rapporte « *le journal de John Fenner Brigge, officier de la marine anglaise* », ainsi que la lettre de la fille d'un général (qui constate : « *Il n'est pas marié et la moitié des dames ici sont folles d'amour pour lui* »), et le compte rendu dans une gazette qui mentionne qu'au moment où il posa lui-même sur son front la couronne ducale, « *la foule des indigènes se rua dans la salle* », que « *le désordre fut réprimé* », qu'au cours de la nuit, on vit, sur le balcon, un homme enlacer une femme qui y avait été hissée. Le lendemain, Orlando reste endormi auprès de papiers dont les uns portent « *des vers où il est question d'un certain chêne* » tandis qu'un autre est un « *acte de mariage* » avec la danseuse Rosita Lolita. « *Au septième jour de cette léthargie* » éclate « *une terrible et sanglante insurrection* » contre le Sultan et les étrangers. Il est épargné, mais il meurt et on le met en terre. On voit alors « *la Vérité, la Franchise et l'Honnêteté* » protester. « *Trois soeurs* », « *Notre-Dame de Pureté* », « *Notre-Dame de Chasteté* » et « *Notre-Dame de Pudeur* », livrent un combat contre « *la Vérité* ». Mais elle triomphe, et il se réveille mystérieusement transformé en « *femme* ». « *Ses formes allient à la force d'un homme, la grâce d'une femme.* » Il a « *sans doute changé d'avenir, mais non de personnalité* ». Même si sa position est « *précaire et embarrassante* », « *elle fait preuve* » d'assurance. « *Sur un âne conduit par un vieux bohémien* », Rustum El Sadi, elle fuit Constantinople, et ils rejoignent sa tribu qu'elle « *avait choisie désormais pour famille* » car elle y est considérée « *comme l'une d'entre eux* », et erre avec eux dans les montagnes de l'Anatolie, en appréciant leur millénaire sagesse. Or, si elle est « *heureuse de sa nouvelle vie* », ils s'étonnent de « *quelques-unes des coutumes ou des maladies* » qu'elle « *a contractées en Angleterre* ». Ainsi, comme elle se perd « *dans une contemplation des lointains* », ils jugent qu'elle est « *tombée dans les griffes du plus vil et du plus cruel de tous les dieux : la Nature* ». Ce « *dissentiment* » la trouble, la fait méditer, l'amène à écrire « *un long poème en vers blancs sur le paysage* », « *puis un dialogue où elle discute avec elle-même la question du Vrai et du Beau* ». Face à elle, les bohémiens passent du « *malaise* » à la « *fureur* ». Elle explique cela en se disant qu'ils « *forment une nation ignorante* ». Elle accroît le désaccord en décrivant « *avec orgueil sa maison* » aux trois cent soixante-cinq chambres (alors que, pour eux, une seule suffit), et en se vantant de « *sa lignée de quatre ou cinq siècles* » (alors que « *leur propre famille remonte au moins à deux ou trois mille ans* »). Or, alors qu'elle se trouve devant un paysage desséché, lui apparaît un verdoyant paysage d'Angleterre où tombe même de la neige. Elle est si émue qu'elle annonce son retour dans son pays, et quitte les bohémiens en se contentant d'« *embrassements* ».

IV

Orlando achète « *un trousseau complet de vêtements féminins à la mode du temps* », et s'embarque pour revenir à Londres. Sur le bateau, l'« *Enamoured Lady* », face aux avances du capitaine, elle « *prend conscience des peines et des privilèges* » de son sexe. Elle connaît un sursaut qui n'est cependant pas dû à un souci de pureté, mais à la constatation de son impuissance, bien que celle-ci soit accompagnée du plaisir de résister avant de céder, de baisser, ce que l'homme méprise alors qu'il est légitime que la femme le fasse. Elle se rend compte aussi de la discipline, de la pudeur auxquelles sont astreintes les femmes, des droits masculins qu'elle a perdus, « *distribuant impartialement ses blâmes aux deux sexes parce qu'elle n'appartenait à aucun* ». Mais, après avoir passé une nuit avec le capitaine, « *une secrète évolution la fait pencher du côté féminin* », accepter de renoncer aux privilèges masculins pour « *jouir sans partage des plus exaltantes ivresses que connaisse l'esprit humain, la contemplation, la solitude, l'amour* », celui-ci étant encore pour elle celui éprouvé pour Sacha qu'elle a l'impression de connaître enfin. Quand le bateau arrive en Angleterre, elle subit « *la furieuse tempête* »

d'émotions contradictoires», celles de la femme et celles de l'homme ; elle s'imagine rencontrer «*un noble prince et régner à ses côtés sur la moitié du Yorkshire*» ; mais elle est prête, si elle doit être soumise à «*l'esclavage*», à retourner chez les bohémiens. Cependant, le «*dôme de marbre*» de la cathédrale Saint-Paul, construite pendant son absence, la ramène à vouloir «*la gloire de la poésie*». Elle est éblouie encore par d'autres bâtiments nouveaux, par les changements dans les mœurs, et le capitaine lui mentionne les poètes Addison, Dryden, Pope.

«*À peine rentrée dans sa maison de Blackfriars*», elle a à faire face à des procès où sa propriété lui est contestée parce qu'elle est morte, qu'elle est une femme, qu'il avait épousé une danseuse et avait eu d'elle trois fils qui réclament les biens de leur père décédé. «*Incognito ou incognita*», elle se retire dans sa maison de campagne, accueillie par les daims, son chien, Canute, ses serviteurs, pour qui «*pas un doute ne s'éleva sur l'identité d'Orlando avec l'Orlando de jadis*», qui sont satisfaits «*qu'il y eût une maîtresse dans la maison*». Elle en fait la visite. Elle éprouve une «*émotion contemplative*» devant le «*Livre de Prières*» que «*Marie, Reine d'Écosse, avait tenu sur l'échafaud*», devant les ossements de ses ancêtres. Elle constate qu'elle vieillit, qu'elle est «*en train de perdre des illusions pour en gagner de nouvelles peut-être*». Elle fait un retour sur «*toutes les métamorphoses spirituelles qui avaient jalonné sa vie*», et se demande «*ce qu'apporterait l'avenir*». Elle est étonnée : devant la nature d'alentour, se disant : «*Voici qui est mille fois mieux que la Turquie*» ; devant le «*bric-à-brac*» qu'est notre esprit ; devant «*la multitude des choses inexplicables qui nous apportent leur message sans laisser deviner leur sens*». Elle se remet à travailler sur «*Le chêne*». Elle se souvient de l'archiduchesse roumaine Harriet Griselda qui, soudain, lui apparaît en un archiduc Harry, qui lui avoue avoir toujours été un homme amoureux d'elle, lui fait une déclaration enflammée, ce à quoi elle ne sait comment échapper car «*elle est encore maladroite dans les artifices de son sexe*» ; mais elle recourt au jeu de «*Mouche-posée*» où elle triche au point que l'autre en est blessé, et la quitte en «*laissant tomber un petit crapaud entre sa peau et sa chemise*».

Elle goûte alors le silence, se pare magnifiquement au point d'être éblouie par sa propre beauté, et fait avancer son carrosse, allant en ville à la recherche d'un amant. Mais, comme elle a «*oublié que les dames ne se promènent pas seules, d'ordinaire, dans les lieux publics*», elle est entourée par une «*populace*» dont la sauve l'archiduc, «*avec l'expression renouvelée de sa flamme*» et une demande en mariage. Elle est ainsi «*lancée sur les eaux de la haute société londonienne*», emportée par sa vaine agitation alors que, «*sous le règne de la reine Anne, elle brille d'un éclat sans pareil*». Mais, si «*elle a suffisamment d'expérience pour affronter les juges mondains*», elle dit, à «*son épagueul, Pippin, son unique confident*», que «*quelque chose*» ne va pas. En effet, «*si les amants ne lui manquent pas, la vie lui échappe*». Elle jure «*de renoncer au monde*», mais est fascinée par les noms des écrivains Addison, Dryden, Pope. Aussi accepte-t-elle l'invitation de Lady R. pour pouvoir approcher de Dryden. Dans ce salon, elle a l'impression d'écouter «*les épigrammes les plus brillantes du monde*» jusqu'à ce que se présente «*un petit homme*» dont les mots éclatent «*d'esprit vrai*» : c'est Pope, qui provoque, chez elle, «*une étrange tempête d'émotions*». Elle l'invite à l'accompagner chez elle. En cours de route, du fait de l'éclairage intermittent, il lui paraît tantôt le «*plus grand génie du royaume*», tantôt un simple homme «*maladif et mal bâti*», tantôt «*si amusant*», tantôt «*si effrayant*», tandis qu'ils conversent de choses et d'autres «*sans omettre le moindre rite de la civilité gracieuse*». Un passage du poème de Pope, «*La boucle volée*», montre bien sa préciosité. Cependant, comme à Blackfriars survient Addison, Pope s'esquive. Mais un passage du «*Spectator*» révèle la condescendance d'Addison à l'égard de la femme. Alors que se présente Swift est cité un passage des «*Voyages de Gulliver*» où apparaît bien sa violence. Continuant à recevoir ces trois écrivains, Orlando apprend d'eux ce qu'est «*l'essentiel du style*», comment «*mieux écrire*». Mais elle se rend compte du mépris des hommes pour les femmes : Lord Chesterfield a murmuré à son fils : «*Les femmes ne sont que de grands enfants*», et Pope lui envoie un trait mordant. Elle remet alors un costume de «*jeune lord*», et sort. Avisant une jeune femme, elle la salue «*comme fait un galant*», et, comme elle lui lance «*un regard d'appel, d'espoir, d'appréhension, de crainte*», elle lui offre son bras, et «*retrouve les sentiments qui conviennent à l'homme*». Cependant, comprenant les sentiments de cette Nell, elle lui avoue bien vite qu'elle est une femme. Aussi se trouvent-elles alors toutes deux à l'aise, et chacune fait le récit de sa vie. Orlando est admise dans un groupe de femmes qui font part de différentes manifestations du mépris des hommes pour leur sexe. Elle se plaît alors à changer

d'habits, à être *«aimée des deux sexes également»*, ce qui fait que *«les plaisirs de la vie sont accrus»*, ses multiples aventures étant même rapportées par *«la gazette du temps»*. Elle peut ainsi observer la *«comédie»* jouée par trois grands esprits, *«Docteur Johnson, Mr. Boswell et Mrs Williams»*. Elle connaît enfin la nuit où se termine le XVIIIe siècle.

V

Le XIXe siècle est marqué par un nouveau climat, l'humidité imprégnant les choses, le lierre recouvrant les bâtiments à l'intérieur desquels triomphe le goût d'un lourd mobilier, *«le tempérament de l'Angleterre»* changeant, car les êtres *«sentent le froid dans leur coeur, le brouillard humide dans leur esprit»*, une *«hypocrisie pateline»* se répandant, *«les deux sexes s'éloignant de plus en plus l'un de l'autre»*, les femmes étant vouées aux naissances (et, de ce fait, à la crinoline qui cache leurs grossesses), à la pudeur et à la honte. Est cité *«le cas d'Eusébius Chubbs»* qui, découragé par la fécondité des plantes de son jardin comme par celle de sa femme, en vient à se suicider. Orlando voit, dans Londres, *«là où s'élève maintenant la statue de la reine Victoria»*, un *«conglomérat d'objets les plus hétéroclites»*, qui la plonge *«dans l'affliction la plus profonde. Elle n'avait jamais vu dans sa vie rien d'aussi indécent, d'aussi hideux et d'aussi monumental.»* Aussi se confine-t-elle chez elle, et reprend-elle le manuscrit de son poème *«Le chêne»*. Se rendant compte qu'elle y travaillait depuis *«près de trois cents ans»*, elle se dit *«qu'elle a peu changé en tant d'années»*, étant *«toujours méditative et repliée sur soi, toujours attendrie par les animaux et la nature, toujours passionnée pour la campagne et les saisons.»* Comme, dans une *«cascade d'inspiration involontaire»*, elle écrit *«des vers, les plus insipides qu'elle eût jamais lus de sa vie»* où il est question d'un *«anneau»* qui fait pleurer une *«jeune fille»*, elle s'interroge sur ces *«alliances qui pullulent»*, sur ces *«moeurs nouvelles»* qui imposent à chacun le mariage (car chacun aurait *«dans le monde une âme soeur prédestinée»*), ce qui répugne à sa *«décence»*. Pourtant, même si *«l'esprit du XIXe siècle lui est violemment antipathique»*, elle en vient à vouloir *«s'y soumettre et, pour tout dire, prendre un mari»*, se sentant seule à n'avoir pas d'*«âme soeur»*. Comme elle fait, dans le parc, une promenade, elle se dit que son âme soeur est la nature, pense qu'elle a, *«pendant bien des siècles»*, poursuivi le bonheur, la gloire, l'amour, sans les trouver ; qu'elle a *«connu bien des hommes et bien des femmes»* sans en avoir compris aucun. Alors qu'elle aspire à la mort, elle se foule la cheville. Or *«un homme à cheval apparaît»* : *«quelques minutes après, ils sont fiancés»*. C'est l'*«esquire»* Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, auquel elle trouve *«un je-ne-sais-quoi de romantique et de chevaleresque, de passionné, de mélancolique, et cependant de résolu, qui s'accorde avec ce nom sauvage, empanaché de noir»*. Il *«possède un château dans les Hébrides, mais en ruines»*, *«avait été soldat, marin et explorateur en Orient»*, s'apprête à se rembarquer pour *«doubler le Cap Horn en pleine tempête»*. Pourtant, *«un terrible soupçon jaillit simultanément dans leurs esprits»* : Orlando se rend compte que Shelmerdine est une femme, et inversement. Il reste que, les larmes venant aux yeux d'Orlando à la pensée du risque que va courir *«cet enfant»*, elle se dit : *«Je suis une vraie femme»*. Elle reçoit un document légal par lequel *«le mariage turc est annulé»*, son sexe est considéré comme étant féminin, son appartenance à la noblesse reconnue. À la nouvelle du mariage, *«le village entier est en fête»*, mais les amoureux préfèrent rester *«au fond des bois sombres»*. Cependant, Orlando reçoit de nombreuses invitations dont l'une de la reine. Comme Shelmerdine lui raconte ses aventures, il est *«surpris de voir à quel point elle sait le comprendre»*, et lui demande : *«Es-tu bien sûre de n'être pas un homme?»*, tandis qu'elle pose la question inverse. Comme il est *«toujours occupé à construire des modèles du Cap Horn avec des coquilles de limaçons»*, elle fuit au coeur des bois, car elle a toujours le goût de la solitude et de la mort. Cependant, le mariage est célébré. Et, aussitôt, Shelmerdine part à cheval.

VI

Orlando, étant seule, *«songe à l'esprit du siècle et au jugement qu'elle va porter sur sa conduite»*, se demande *«si avec un mari qui est toujours à doubler le Cap Horn [...] elle est bien mariée»*. Mais elle reprend son poème. Comme elle y évoque *«des filles du bord du Nil»*, elle sent *«une puissance*

mystérieuse qui lit par-dessus son épaule», et «lui dit de s'arrêter», cette pensée étant «un peu hardie peut-être sous la plume d'une dame».

Aussi s'incline-t-elle *«devant l'esprit de son siècle»*. Celui-ci voudrait qu'elle ne se consacre qu'à l'amour, mais elle ne s'en soucie pas. Un jour, *«laissant choir sa plume»*, elle *«s'exclame : Fini !»*, constate que, *«tout le temps qu'elle avait écrit, le monde avait continué»*. Comme le manuscrit *«a besoin d'être lu»*, elle vient, en train, le porter à Londres. Se rendant dans sa nouvelle maison, dans Mayfair, elle se demande : *«Qui sont maintenant les beaux esprits?»* Elle s'étonne d'*«étranges petites boîtes montées sur roues encombrant le pavé, traînées par des chevaux»*, de *«l'énorme rumeur de la rue»*, de la foule omniprésente, de la monotonie de l'architecture, des *«statues d'hommes gras, noirs, luisants, strictement boutonnés»*. Or elle rencontre *«ce bon vieux Nick Greene»*, *«le bouffon à deux sols la ligne qui, sous le règne d'Élisabeth, l'avait raillée, à côté de tant d'autres»*, *«lui avait causé, jadis, tant de douleur»* ; mais il s'est *«élevé dans le monde»*, est désormais *«chevalier»*, *«docteur ès lettres»*, *«professeur»*, *«l'auteur d'une vingtaine de volumes»*, maintenant imitateur d'Addison, *«le critique le plus influent de l'époque victorienne»*. Il l'invite *«dans un restaurant magnifique»* où il lui déclare que *«les grands jours de la littérature sont passés»* car il n'a qu'*«un immense mépris»* pour Tennyson, Browning, Carlyle, pense que tous les *«jeunes écrivains sont à la solde des libraires»*, *«se dépensent en subtilités byzantines et en tentatives insensées»* ; considérant que *«les temps sont dégénérés»*, que *«l'état de la langue est déplorable»*, il affirme : *«Nous devons chérir le passé»*, et Orlando *«aurait juré qu'elle l'avait entendu dire exactement la même chose trois cents ans auparavant.»* Cependant, *«son ancienne vivacité, son inquiétude jamais en repos étaient éteintes»*, *«il avait pris un air de respectabilité déprimante»*. Orlando, *«profondément désappointée»* car elle *«voyait dans la littérature une force sauvage»*, lui présente cependant *«le manuscrit du "Chêne"»*. Greene porte sur le poème un jugement *«bien différent de celui qu'il avait porté autrefois»* car, pour lui, on n'y trouve *«aucune trace de l'esprit moderne»*, et il lui paraît *«composé avec un respect de la vérité de la nature, des exigences du coeur humain»*. Il promet à Orlando de lui trouver un éditeur et *«un droit d'auteur de dix pour cent»*. Libérée, elle va *«droit au plus proche bureau de poste»* pour, comme elle en a l'habitude, envoyer à Shelmerdine un télégramme. Puis elle passe dans *«une boutique où l'on vend des livres»*, ce qui la surprend car elle n'a jusqu'alors connu que des manuscrits. Ayant commandé *«la littérature victorienne au complet»*, elle apporte quelques ouvrages dans Hyde Park. *«Sondant le noble art de la prose»* tel que pratiqué alors, elle considère que cette littérature tend à l'exagération et à l'emphase, qu'on n'y dit jamais ce qu'on pense, qu'elle ne pourrait écrire comme ces hommes si méprisants. Devant un bateau flottant sur la Serpentine, elle a la vision fugitive du naufrage de Shelmerdine au Cap Horn, et connaît un moment de délire parce qu'*«elle n'avait pas vécu avec lui d'un bout de l'année à l'autre comme le recommandait la Reine Victoria»*. À la fois admirative et craintive, elle voit passer dans des voitures *«toute la richesse et la puissance de l'Angleterre»*. Est annoncée la *«révélation»* d'un *«évènement»*, retardée par des divagations de la pensée, des saluts au bonheur sous toutes ses formes : Orlando a un fils. Mais voilà qu'elle voit *«une voiture sans chevaux»* dans laquelle se trouve le roi Édouard qui avait succédé à Victoria, à une époque où le ciel s'est éclairci, où, le soir, brille l'électricité, où *«les femmes sont devenues minces»*, *«les visages des hommes aussi nus que la paume»*, *«les familles beaucoup plus petites»*. Et *«une explosion terrifiante»* éclate à son oreille car on est le onze octobre 1928, au *«moment présent»*. Elle a *«atteint trente-six ans mais elle ne paraît pas plus vieille d'un seul jour»*. Et, déjà, elle, qui est *«une admirable conductrice»*, saute dans son auto pour se rendre dans une boutique, où elle est envahie du souvenir de Sacha et du dégel de la Tamise, puis roule sur "Old Kent Road" en étant frappée par diverses impressions fugitives, en allumant une cigarette, en méditant sur ses différents "moi". On apprend que "Le chêne" a obtenu un prix, avec l'argent duquel (*«deux cents guinées»*) elle *«achètera des pommiers fleuris»* sous lesquels elle dira à son fils *«ce que c'est que la renommée»*. Elle arrive à son château, où elle *«quitte sa robe pour enfiler une paire de pantalons en peau de taupe et une jaquette de cuir»*, *«se taille une tranche de pain et une de jambon»*, *«secoue en une seconde toutes ses bonnes manières»*, *«amorçe une visite complète de la maison»*, *«retrouve une intimité de quatre siècles avec les pièces»*, *«s'assoit sur le fauteuil de la Reine»*. Cependant, elle se sent repoussée par les *«pancartes imprimées : "On est prié de ne rien toucher"»*, car la maison, *«appartenant à l'Histoire»*, est devenue un musée. Tout le passé surgit dans sa mémoire, mais *«tombe en poudre»*

quand l'horloge sonne. Les objets réels alors «*apparaissent avec une extrême netteté*», Orlando subit la tension imposée par le présent, ressent «*une peur étrange*» à chaque nouvelle seconde écoulée. En voyant le pouce du charron Stubbs qui, à la place de l'ongle, présente «*un bourrelet rose de chair*», elle éprouve une répulsion qui fait planer «*l'ombre d'un évanouissement*». Mais son regard se porte plus loin, jusqu'au chêne qui est «*encore dans le plein de sa force*». Elle se dit qu'il est vain d'enterrer à son pied, comme elle l'avait projeté, le poème qu'elle lui a consacré, et de proclamer qu'ainsi elle «*rendrait à la terre ce qu'elle lui a donné*» ; que, de même, «*la louange et la gloire n'ont rien à faire avec la poésie*» qui est «*une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix*», «*plus semblable au commerce des amoureux*». Elle «*regarde le vaste paysage*» qui va du Snowdon aux Hébrides, se souvient «*des montagnes nues de Turquie*» et de ce que lui avait dit Rustum : «*Qu'est-ce que votre antiquité, votre race et vos richesses quand on les compare à ceci?*» Vient la nuit, qui permet de mieux voir «*dans l'étang de l'esprit*». Orlando distingue alors «*le brick de son mari*» qui fait face au «*porche blanc des mille morts*», et crie son «*beau nom*», ce qui le fait venir. La lumière de la lune «*fait s'élever sur la terre un fantomatique château*» prêt à accueillir «*une Reine morte*». Le présent se manifeste avec «*le grondement d'un avion*». Mais Shelmerdine saute sur le sol tandis qu'une oie monte dans le ciel, et que sonne minuit «*le jeudi onze octobre mil neuf cent vingt-huit.*»

Analyse

Genèse

Après avoir publié en mai 1927 «*La promenade au phare*», Virginia Woolf était épuisée. Mais, en septembre, elle écrivit à son amie, Vita Sackville-West : «*Hier matin, j'étais au désespoir. Je ne pouvais m'extorquer un seul mot. Finalement, j'ai trempé ma plume dans l'encre et écrit presque machinalement sur une feuille blanche : "Orlando, une biographie". À peine l'avais-je fait que tout mon corps fut inondé de joie, et que mon cerveau fourmilla d'idées. Mais supposez qu'Orlando apparaisse sous les traits de Vita, que tout tourne autour de vous, de la démarche de votre esprit - ne parlons pas de votre cœur, vous n'en avez pas - que quelqu'un dise en octobre prochain : "Voici que Virginia Woolf a écrit un livre sur Vita" - y verriez-vous quelque mal?*». Le 20 septembre, dans son «*Journal*», elle indiqua encore que Vita Sackville-West serait «*Orlando, jeune noble*». Et c'est sur le modèle du mari de celle-ci, Harold Nicolson, que furent créés Harriet-Harry et Marmaduke Bonthrop Shelmerdine.

Pour cette oeuvre, qui est donc dans une grande mesure autobiographique, dont elle voulut faire, en manière de plaisanterie, un délicieux intermède, Virginia Woolf précisa, le 5 octobre 1927 : «*Des possibilités passionnantes me viennent à l'esprit : une biographie commençant vers 1550 ; et qui se poursuivra jusqu'à notre époque ; intitulée "Orlando : Vita" ; mais avec un changement de sexe en cours de route.*».

Puis le roman se développa en elle avec aisance et allégresse, comme on peut le déduire des notes de son journal en octobre et novembre : «*J'écris "Orlando" un peu comme un pastiche, très clair et très simple. Mais il faut prendre garde à l'équilibre entre réalité et fantaisie.*» Cependant, peu à peu, le pastiche le céda à la création, et le sujet l'emporta. Elle nota, le 20 décembre 1927 : «*Comme "Orlando" est étrange ! Je ne l'ai pas fabriqué, il a sa propre force, sa propre volonté, comme s'il bousculait tout le reste pour imposer sa propre existence.*» Ainsi le livre, d'abord conçu «*comme une escapade*», devint-il tout à fait autre chose : une fable symbolique d'un état rêvé.

Cependant, à la jubilation qu'elle avait d'abord goûtée succéda chez la romancière une phase d'incertitude sur la valeur de son livre, et de doute sur sa capacité de renouvellement. Le 11 février 1928, dans son «*Journal*», elle indiqua : «*Pour une raison ou pour une autre, je peine sans enthousiasme sur le dernier chapitre qui aurait dû être le meilleur. Toujours, toujours, ce dernier chapitre me glisse entre les doigts. On finit par en avoir assez. On se fouette pour avancer.*» Peut-être était-ce dû à un certain relâchement de son intimité avec Vita. Elle en vint presque à regretter d'avoir écrit un texte «*trop long pour une farce et trop frivole pour un livre sérieux.*» («*Journal*», 22 mars 1928).

Finalement, elle dédia à son amie ce roman, et le fils de celle-ci, Nigel Nicolson, a pu dire qu'il était «la lettre d'amour la plus longue et la plus charmante de toute la littérature».

Intérêt de l'action

À l'âge de quarante-six ans, Virginia Woolf composa, avec "Orlando", un roman surprenant, une oeuvre en marge de l'ensemble de toutes celles qu'elle écrivit, et unique dans la littérature anglaise. Le 18 mars 1928, elle indiqua dans son "Journal" que ce n'était «*de bout en bout qu'une farce [...] une récréation d'écrivain*». Dans cette pochade, elle fit découvrir un autre visage. Il ne s'agissait pas, comme dans "Mrs Dalloway", "Les vagues", ou "La promenade au phare", de décrire à l'extrême les changements continus et éphémères de la conscience, mais de suivre sur trois siècles la biographie d'un héros qui, suivi à partir de l'âge de seize ans, alors qu'il vit à l'époque d'Élisabeth Ière, connaît, vers l'âge de trente ans, une sorte de mort et une sorte de résurrection qui le font changer de sexe, puis continuer à vivre sans grandement vieillir, avant que l'héroïne soit abandonnée en 1928.

Ce qui frappe évidemment surtout, et intéressa surtout Virginia Woolf, c'est l'extraordinaire métamorphose, d'autant plus que ce thème n'apparut guère auparavant que dans la mythologie grecque avec quelques héroïnes qui obtinrent de devenir mâles, ce qui était d'ailleurs considéré alors comme une promotion :

- Leucippos qui fut élevée comme un garçon parce que son père voulait en avoir un, jusqu'à ce que la déesse Léto change son sexe ;
- Cénéé qui, ayant été violée par le dieu Poséidon, se vit accorder par lui, pour prix de son plaisir, de devenir un homme, invulnérable de surcroît.

Mais le chasseur Siproïtès changea de sexe pour avoir vu la déesse Artémis au bain.

Le cas le plus sensationnel est celui de Tirésias dont l'histoire nous vient d'Ovide. Alors qu'il se promenait dans une forêt, il troubla de son bâton l'accouplement de deux serpents, et fut aussitôt transformé en femme. Il resta sous cette apparence pendant sept ans, jusqu'à ce qu'ayant revu les mêmes serpents en train de s'accoupler, il leur dit : «Si, quand on vous blesse, votre pouvoir est assez grand pour changer la nature de votre ennemi, je vais vous frapper une seconde fois.» Et, ainsi, il redevint un homme.

D'autre part, le roman de Virginia Woolf est encore une histoire fantastique, du fait qu'on voit deux personnages échapper au vieillissement :

- Orlando ne vieillit pas au-delà de l'âge de trente-six ans, et traverse trois siècles en conservant toute sa vigueur physique et toute son aisance intellectuelle.
- Nicolas Greene, lui aussi, traverse les siècles mais en perdant «*son ancienne vivacité, son inquiétude jamais en repos*», en prenant «*un air de respectabilité déprimante*» (page 299).

On peut voir aussi dans ce roman un exemple avant la lettre de ce qu'on a appelé le réalisme magique, du fait, en particulier, de :

- l'évocation finale de la maison d'Orlando qui «*appartenait au temps désormais ; à l'histoire : elle était passée hors de la main, hors du pouvoir des vivants. [...] La galerie s'étirait très loin et se perdait presque dans l'ombre. C'était comme un tunnel creusé profond dans le passé.*» (pages 340, 341) ;
- le fait qu'à la fin, entre le premier coup et le douzième coup de minuit, Orlando a le temps d'entendre «*le grondement d'un avion*» et d'en voir descendre Shelmerdine (page 351).

Par ces éléments, Virginia Woolf lançait comme un défi à ses détracteurs et contradicteurs, en particulier Arnold Bennett, qui, critiquant "La chambre de Jacob", lui avait reproché de ne pouvoir créer de personnages qui survivent. Elle reconnut : «*C'est trop fantaisiste, trop inégal [...] Je l'ai commencé comme un jeu, comme une escapade : satirique dans son essence, fantastique dans sa structure ; je me suis abandonné à la pure joie de cette farce puis je l'ai poursuivie sérieusement. [...] Il faut que ce soit mi-plaisant mi-sérieux, avec de grandes éclaboussures d'exagération.*»

Si cette fable née comme dans un rêve, qui se tient entre fantaisie et réalité, est même parfois fantasque à l'excès, nous est proposé un pacte de lecture où nous sommes écartelés entre le

caractère extraordinaire des faits relatés, et la fiabilité que revendique le narrateur, ce qui assure une totale liberté à l'autrice.

La prétention à cette fiabilité est marquée dès le sous-titre : « *a biography* ».

Mais cette biographie (découpée en six chapitres laissant cependant l'impression d'une narration continue), qui s'étend sur trois siècles et demi, donnant l'impression que Virginia Woolf renouait avec le type de romans historico-biographiques pratiqués par William Makepeace Thackeray ("*L'histoire d'Henry Esmond*" et "*Barry Lindon*"), et était en totale contradiction avec l'expérience de concentration spatio-temporelle de "*Mrs Dalloway*", traite le temps avec beaucoup de liberté.

En effet, le personnage n'est pris qu'à son adolescence, lorsqu'il a seize ans : à l'encontre de ce qu'apporte une biographie classique, on n'apprend pas quelle est sa date de naissance ; on ignore presque tout de ses parents, des détails de son ascendance sinon qu'elle est aristocratique, son lignage semblant remonter à l'origine du monde.

Le passage du temps est bien marqué. La présence des horloges sonnantes, le marquage des heures, sont d'ailleurs des motifs obsédants, presque permanents. L'heure de minuit, qu'on prétend fatidique, revient en leitmotiv, et est chaque fois celle des événements importants émaillant le récit, jusqu'à sa conclusion. On peut même établir une chronologie, en étant attentif aux éparses indications données :

- Orlando est à la cour à la fin du règne d'Élisabeth (pages 31-41), donc au début du XVII^e siècle.
- Il « réapparaît à la Cour du roi James » (page 42) ; or c'est en 1603 que le roi d'Écosse, Jacques VI, accéda au trône d'Angleterre, et prit le nom de Jacques I^{er}.
- L'allusion à Georges Villiers (page 52) sert de point de repère chronologique car il devint le favori du roi en 1614.
- Si on prend au sérieux la mention du « *dix-huit, un samedi* » (page 79), on serait alors en 1614.
- Est indiqué que « *le chêne avait ouvert ses feuilles et les avait répandues sur la terre une douzaine de fois* » (page 115).
- Les mentions que « *les jours odieux du Parlement étaient passés, et de nouveau il y avait une Couronne en Angleterre* » (page 123), et que « *Nell Gwynn* » est au bras du roi (page 134) situent l'action au temps de Charles II.
- Sur le bateau, Orlando se souvient de Sacha qu'elle avait vue « *une centaine d'années auparavant* » (page 172).
- À son retour à Londres, Orlando découvre « *l'hôpital de Greenwich* » dont la construction a été entreprise en 1692 par Christopher Wren qui a édifié aussi la cathédrale Saint-Paul « *pendant son absence* » au cours de laquelle ont eu lieu « *la peste et l'incendie* » (page 182).
- Il est indiqué que « *la haute société, sous le règne de la reine Anne, brillait d'un éclat sans pareil* » (page 212) et est donnée la date du « *mardi 16 juin 1712* » (page 213), ce que Virginia Woolf a pu vérifier sur un calendrier universel.
- Comme Orlando reprend le manuscrit du "*Chêne*" sur lequel elle a commencé à travailler en 1586. il y a « *près de trois cents années* », le récit nous situe donc approximativement à l'année de naissance de Virginia Woolf (1882).
- Est mentionnée une date du XX^e siècle, « *aujourd'hui même (le 1^{er} novembre 1927)* », c'est sans doute parce que l'autrice en était ce jour-là à ce stade de l'écriture.

En fait, on passe d'une époque à l'autre par des translations accélérées ; ainsi quand Orlando passe par une longue phase de léthargie, qui débouche non seulement sur une ellipse temporelle, une éclipse narrative, un saut d'époque, mais surtout sur son inexplicable métamorphose en femme.

D'autre part, le personnage vieillit au ralenti : alors qu'Orlando n'avait vécu, au XVII^e siècle, avec le sexe masculin, que jusqu'à l'âge de trente ans (il aurait dû être bien plus âgé déjà, Charles I^{er} ne régnant qu'à compter de 1625, soit près de cinquante ans après le commencement du roman), elle a, en 1928, « *atteint trente-six ans et ne paraît pas plus vieille d'un seul jour* » (page 323).

Enfin, "*Orlando*" devient comme un écho de "*Mrs Dalloway*" quand, revenant à l'unité de temps et d'action, en un ralentissement, un étalement du flux temporel, le récit se consacre à la seule journée présente du 11 octobre 1928, au cours de laquelle, à travers un Londres trépidant, une femme riche fait des emplettes dans un grand magasin. On assiste alors à une fusion du passé et du présent car,

achetant «*des draps pour un lit double*», elle se souvient du patinage avec Sacha, en est divertie par le vendeur, mais voit encore «*une fille avec ses fourrures, ses perles, ses pantalons russes*», tandis que «*toute la boutique paraît trembler, rouler, sous le choc d'eaux jaunâtres*», que lui apparaît «*un bateau russe*» d'où descend «*une femme grasse, merveilleusement conservée, séduisante, diamantée, la maîtresse d'un grand-duc*» ; qu'elle se dit que «*les commis descendent d'un passé aussi vieux que le sien*» mais qu'ils «*laissent choir l'opaque rideau du présent*» (pages 320-324). Plus loin, le choc entre des autobus est rapproché de celui des «*blocs de glace*» lors du dégel de la Tamise. (page 325). Puis Orlando retourne chez elle dans sa voiture, retrouve dans sa demeure les ombres, les illusions des siècles qu'elle a traversés, le moindre objet et ustensile s'étant imprégné des traces des personnages illustres qu'elle connut, laisse affluer ses différents «moi», en successions fugitives de fragments de scènes se télescopant dans sa mémoire, avec cette extraordinaire mise en perspective, en plans de plus en plus distants, éloignés dans le temps, jusqu'à ce mystérieux moine, spectre le plus lointain. Les coups d'une horloge font revenir au présent. Mais la nuit permet de nouveau le retour du passé. Il faut «*le grondement d'un avion*» et, de nouveau, les coups d'une horloge à minuit qui marquent la fin de ce «*jeudi 11 octobre 1928*» (pages 329-351). C'est la date de publication du livre !

Le temps étant élastique, inconstant, on pourrait considérer qu'"Orlando" est l'expression littéraire de la relativité.

Cette biographie, menée avec un entrain assez plaisant, une grande virtuosité narrative, est marquée d'événements, de péripéties qui sont parfois d'un grotesque assumé, de situations cocasses :

- l'amour de la reine Élisabeth pour Orlando ;
- sa première histoire d'amour avec Sacha, épisode qui recèle ces scènes très animées que sont le «Grand Gel», le Carnaval, la représentation d'"Othello", le cataclysme du dégel, la fin habilement dramatique de cette aventure ;
- sa rencontre avec le critique Nick Greene ;
- son séjour à Constantinople, ville qui a été choisie du fait du premier recueil de poèmes de Vita Sackville-West, qui était justement intitulé "*Constantinople : Eight poems*", qui avait été publié en 1915, et où étaient chantées les amours saphiques ; or c'est l'endroit où, pour échapper au mariage, Orlando est transformé en femme ;
- sa vie auprès de bohémiens ;
- les problèmes auxquels elle est fait face à son retour en Angleterre à cause de son changement de sexe ;
- sa rencontre surprenante et fulgurante avec celui qui devient son mari : alors qu'elle aspire à la mort, elle se foule la cheville, «*un homme à cheval apparaît*», et «*quelques minutes après, ils sont fiancés*» (page 269) ; Virginia Woolf se moquait ici d'un des clichés romanesques les plus éculés, faisant un clin d'œil délibéré à Jane Eyre. Cette forte figure de marin au nom des plus grotesques, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, est une sorte d'aventurier des mers et d'explorateur (pages 276-277). Le chapitre 5 s'achève sur la scène extravagante des noces.

La romancière se plut encore à jouer avec les codes de la biographie en inventant à loisir des obscurités, des incertitudes, des lacunes documentaires auxquelles peut se heurter tout biographe, tout en donnant des précisions de dates (jour, mois) mais non de millésime. Elle s'amusa à confronter des sources fictives, des témoignages lacunaires, parodiant ainsi le travail des historiens.

Elle déjoua surtout les codes de la biographie par le procédé facétieux, employé par Lawrence Sterne ou Denis Diderot, qui consiste à feindre que le narrateur, qui est très présent et ne réussit jamais à s'effacer totalement devant la vie de son personnage, se permet constamment des intrusions où il interpelle souvent le lecteur, des commentaires où il le prend à témoin ; il dialogue constamment avec lui-même et avec son lecteur. Il juge le personnage, et, tout en prétendant ne pas le faire («*Nous omettrons la morale.*» [page 41]), commente sa conduite :

- «*Il y avait peut-être de la faute d'Orlando ; pourtant, après tout, devons-nous l'en blâmer? C'était l'époque élisabéthaine ; la morale de ces gens-là n'était pas la nôtre*» (page 37).
- «*Nous pouvons difficilement nous décider à le blâmer.*» (page 38).

- Orlando avait «*quelques dons plus rares qu'avec la permission du lecteur nous désignerons, sans plus, du mot charme.*» (page 141).
- «*Nous prions le lecteur de se souvenir qu'Orlando était comme un enfant.*» (page 173).
- «*Tout ceci semble présager que notre affirmation de naguère - Orlando, disions-nous, n'avait pas changé en devenant femme - cessait d'être absolument vraie.*» (page 205).
- «*Pour nous, ayant lu une page ou deux du poème de Mr Pope, nous savons exactement pourquoi Orlando le trouvait si amusant et si effrayant à la fois, pourquoi elle avait les joues si brûlantes et les yeux si brillants cet après-midi.*» (pages 227-228).
- «*On doit expliquer ici qu'Orlando, lorsqu'elle appelait son compagnon par la première syllabe de son nom, est dans un état rêveur, amoureux, consentant, domestique, un peu langoureux.*» (page 275).

Mais le narrateur manifeste aussi la désinvolture avec laquelle est traité le récit.

D'une part, tout en affirmant : «*Nous nous faisons un devoir de ne jamais interrompre notre récit*» (page 49), il provoque des arrêts, et les souligne :

- «*Cet arrêt est, dans notre histoire, d'une importance capitale.*» (page 91).
- «*Profitons de cet arrêt dans son soliloque pour faire une remarque. [...] Mais revenons à nos moutons.*» (page 117).
- «*Profitons de cet arrêt dans notre récit pour insister sur quelques faits.*» (page 155).
- «*Nous saisissons l'occasion de ce trajet [...] pour attirer l'attention du lecteur (mieux que nous aurions pu le faire alors) sur une ou deux observations glissées çà et là dans le cours de notre récit.*» (pages 204-205).

Inversement, il insiste sur les reprises :

- «*Mais poursuivons notre récit.*» (page 61).
- «*Voilà ce que nous ne pouvons nous empêcher de demander. [...] Ayant attendu plus d'une demi-heure une réponse à ces questions et n'en voyant venir aucune, continuons notre récit.*» (page 81).

D'autre part, le narrateur affecte de se tenir à distance du texte :

- Comme Orlando goûte la nature et qu'en est commencée une description, nous lisons : «*Mais le lecteur, sans doute, est capable d'imaginer le passage qui devrait suivre*». La romancière devrait donc s'abstenir de la description ; mais, par une prétéition ironique, elle la donne quand même, et longuement : «*Le lecteur, sans doute, est capable d'imaginer le passage qui devrait suivre : chaque arbre, chaque végétal du voisinage y serait décrit d'abord vert puis doré ; on y verrait comment les lunes se lèvent et les soleils se couchent ; comment le printemps suit l'hiver, l'automne suit l'été ; comment la nuit succède au jour et le jour à la nuit ; comment, après l'orage, revient un ciel serein ; comment rien ne change en deux ou trois siècles, hormis quelques grains de poussière et quelques toiles d'araignée, qu'une vieille femme, à elle seule, époussette en une demi-heure - toutes choses qu'on peut, à y bien réfléchir, résumer en deux mots : "Du temps passa (l'exacte quantité de temps pourrait être indiquée entre guillemets) et rien n'advint".*» (pages 112-113).
- «*L'effet qu'ont sur nous les listes : nous commençons à bâiller.*» (pages 124-125).
- «*Cette énumération, nous le répétons, est fastidieuse.*» (page 125).
- «*Nous ne pouvons rien dire ; nous témoignerons seulement...*» (page 138).
- «*Nous devons tâcher de composer tant bien que mal un tableau de la vie d'Orlando et de son personnage à cette époque.*» (pages 140-141).
- Orlando dispose de «*quelques dons plus rares qu'avec la permission du lecteur nous désignerons, sans plus, du mot charme.*» (page 141).
- «*La Nature devra répondre de la longueur, un peu lourde peut-être, de cette phrase.*» (page 92).
- «*Plût au ciel, osons-nous souhaiter tout bas, qu'elle [l'obscurité] fût assez profonde pour nous empêcher rien de voir à travers son opacité ! Que nous pussions ici prendre la plume et tracer le mot "Fin" au bas de cette page ! Que nous pussions épargner au lecteur ce qui va suivre, lui confier sans plus : Orlando mourut, on le mit en terre. Hélas ! La Vérité, la Franchise et l'Honnêteté, déesses austères, toujours de quart, toujours de garde devant l'écritoire du biographe, crient : "Non !" Embouchant d'un seul geste leurs trompettes d'argent, elle clament : "La Vérité !" Et, de nouveau, elles entonnent : "La Vérité !" Et, unissant une troisième fois leurs souffles, elles tonitruent : "La Vérité*

et rien que la Vérité !. / *Sur quoi - Dieu soit loué ! ceci nous donne le temps de souffler !*» Apparaissent «*Notre-Dame de Pureté*», «*Notre-Dame de Chasteté*» et «*Notre-Dame de Pudeur*» qui font, chacune, une déclaration, veulent empêcher l'apparition de la Vérité, mais sont chassées. (pages 150, 151, 152, 153).

- «*Force nous est d'en faire l'aveu - c'était une femme.*» (page 154).

- «*Que d'autres plumes traitent du sexe et de la sexualité.*» (page 156).

- Orlando avait contracté en Angleterre des «*coutumes ou des maladies (selon le nom qu'il vous plaira de leur donner)*» (page 159).

- «*Ces réflexions morales sont du domaine de l'historien ; laissons-les-lui, de grâce ; elles sont ennuyeuses comme la pluie.*» (page 166).

- Parmi les images que crée Orlando, «*nous choisirons seulement deux ou trois d'entre les plus douces*» (page 119).

- «*Il nous suffira d'entrouvrir ses livres de comptes*» (page 124).

- «*Nous touchons à un épisode lourd de sens*» (page 142).

- «*Si nous devons choisir une image, nous comparerions le paysage à un os desséché ; à un squelette de mouton ; à un crâne gigantesque dont le bec de mille vautours a mis à nu la blancheur.*» (page 167).

- «*Nous allons la [Orlando] suivre à sa propre allure*» (page 171).

- Orlando prononçant un mot osé, le narrateur prétend : «*Il nous faut omettre le mot ; il était par trop malsonnant et faisait un drôle d'effet sur les lèvres d'une dame.*» (page 173).

- «*Mais, enfin, dira le lecteur, que se passa-t-il?*» (page 216).

- Alors que Virginia Woolf parle des «*illusions*», elle indique entre parenthèses : «*cela peut continuer pendant six pages si vous le désirez ; mais c'est un style bien ennuyeux, autant l'abandonner.*» (page 221).

- Le lecteur est invité à «*consulter "The rape of the lock" ou le "Spectator" ou "Gullivers travels" [...] Biographes et critiques pourraient s'épargner toute leur peine si les lecteurs voulaient bien suivre ce conseil.*» (page 227).

- «*Pendant qu'il [Mr Addison] prend un siège, lisons le passage suivant du "Spectator". [...] Nous tenons notre auteur, tricorne et tout, au creux de notre paume. Une fois de plus, examinez-le sous la loupe. Ne voyez-vous pas...*» (page 228).

- Après la citation des «*Voyages de Gulliver*», on lit : «*Arrêtez, arrêtez, de grâce ! Cette grêle de mots va nous écorcher vifs, et vous-même à la suite.*» (page 229).

- «*Nous allons baisser la voix de peur que les femmes nous entendent.*» (page 232).

- «*C'est la vie d'Orlando qui nous occupe pour l'instant.*» (page 236).

- «*Rendre un compte exact et minutieux de la vie d'Orlando à cette époque devient de plus en plus malaisé. En vain, nous fouillons l'ombre, en vain nous tâtonnons [...] Si, parfois, nous croyons voir passer Orlando, c'est pour la perdre aussitôt.*» (page 238).

- Comme Shelmerdine et Orlando parlent du Cap Horn, on lit : «*Et à quoi bon écrire ici ce qu'ils se dirent? [...] Nous allons donc laisser ici un large blanc pour indiquer qu'il y a trop à dire.*» (page 272).

- Lorsqu'elle converse avec lui, «*le lecteur doit imaginer tout cela dans sa voix.*» (page 276).

- Comme Orlando appelait parfois Shelmerdine par son deuxième nom, Bonthrop, «*le lecteur doit comprendre qu'elle désire la solitude*» (page 278).

- «*On doit se souvenir que, lorsque des couleurs brillantes comme le bleu et le jaune se mêlent dans notre regard, un peu de leur poudre reste à nos pensées.*» (page 279).

- Alors qu'en reprenant son poème, Orlando sent «*une puissance mystérieuse*», il est indiqué entre parenthèses : «*Souvenez-vous que nous touchons ici aux plus obscures manifestations de l'esprit humain.*» (page 284).

- «*Lorsque nous écrivons la vie d'une femme, nous pouvons, cela est admis, écarter l'action, ailleurs nécessaire, et la remplacer par l'amour*» qui est «*le seul sujet possible de roman*» (page 288).

- «*Si le héros d'une biographie ne consent ni à aimer ni à tuer et s'obstine à ne vouloir que penser et imaginer, nous devons conclure qu'il, ou plutôt qu'elle, ne vaut pas mieux qu'un cadavre, et l'abandonner.*» (pages 288-289).

- «*La seule ressource qui nous soit laissée maintenant est de regarder par la fenêtre. [...] Comme aucune preuve patente ne nous est offerte dans la cour, souhaitons seulement que tout se passe pour le mieux, et laissons cela. [...] Allons donc explorer ce beau matin d'été. [...] Et -h'm, h'm - cherchant nos mots, demandons à l'étourneau [...] Qu'est-ce que la Vie? demandons-nous [...] avec notre sale habitude de fourrer le nez partout, nos questions à propos de tout et de rien, nos petits aperçus et nos petites fleurs à nous autres écrivains quand nous ne savons plus quoi dire ensuite. [...] Ainsi, du même pas traînard, nous suivons le sentier [...] nous voyons un grillon [...] c'est le sens que nous donnons [...] si nous restons là [...] ils nous diront [...] ayant pris l'opinion de tous et n'étant pas plus sages [...] n'avions-nous pas rêvé, un jour, d'enfermer dans un livre un secret si adamantin et si rare qu'on pût y voir, sans aucun doute, le sens de la vie [...] nous devons maintenant revenir dire franchement au lecteur qui attend sur la pointe des pieds le moment où nous lui révélerons ce qu'est la vie - eh bien, eh bien, hélas, nous n'en savons rien.*» (pages 289-291).
- «*Sur quoi, juste à temps pour empêcher ce livre de s'éteindre, Orlando [...] laissa choir sa plume [...] et s'exclama : Fini !*» (page 291).
- Comme «*aussitôt qu'une idée quelconque faisait violemment irruption dans sa tête*», Orlando «*allait droit au plus proche bureau de poste et la lui télégraphiait*», il est indiqué : «*Que le lecteur, à son gré, en augure bien ou mal*» de ses relations avec lui. (page 302).
- Alors qu'Orlando veut absolument parler à Shelmerdine qui est au Cap Horn, il est indiqué : «*Que ce fût absurde, que notre récit dût en être disloqué, elle s'en souciait comme d'une guigne.*» (page 308).
- Comme «*il y a seulement deux façons de se faire une opinion sur la littérature victorienne, la première est de traiter le sujet en soixante volumes in-octavo, la seconde est de le condenser en six lignes [...] comme nous avons déjà outrepassé de beaucoup nos six lignes, nous l'omettrons.*» (pages 311-312).
- Auparavant, l'arrivée de «*la Pureté, de la Chasteté, de la Pudeur, donnait le temps de souffler et de réfléchir quelque peu aux moyens d'envelopper délicatement, comme il sied à un biographe, une révélation maintenant nécessaire.*» (page 312).
- Comme se fait entendre «*le chant d'un orgue de Barbarie*», on lit : «*Acceptons cette intervention, si humble que nous la jugions, comme si elle était la musique des sphères, et permettons-lui, avec ses hoquets et ses grognements, de remplir du moins cette page jusqu'à l'évènement fatal, indéniable, jusqu'à l'évènement que le valet de pied a vu venir, que la femme de chambre a vu venir et que le lecteur devra voir à son tour. [...] Permettons à l'orgue de Barbarie de résonner : il va nous transporter par la pensée [...] par-dessus les toits et les jardins de derrière où le linge est suspendu, jusqu'à... quel est ce lieu? Reconnaissez-vous la Prairie commune et le clocher au centre, et les grilles avec un lion accroupi de chaque côté? Oh oui ! c'est Kew. Eh bien ! va pour Kew. Nous sommes donc à Kew ici, et je vais donc vous montrer aujourd'hui (le deux mars)...*» (page 313). Puis la révélation est encore retardée par les divagations de la pensée (page 314).
- Après l'annonce de la naissance de l'enfant d'Orlando, on lit : «*Que le lecteur se rassure, rien de semblable ne va lui arriver aujourd'hui qui n'est d'ailleurs nullement le même jour.. Non... car si nous regardons par la fenêtre, comme Orlando à cet instant, nous verrons que l'aspect même de Park Lane a considérablement changé.*» (page 316).
- «*Nous n'avons pas le temps de faire des réflexions.*» (page 319).
- «*Qu'Orlando se fût égarée un peu trop loin du moment présent, c'est ce qui frappera peut-être le lecteur.*» (page 326).
- «*Si c'est un monologue sans queue ni tête, entrecoupé, trivial, terne et quelquefois inintelligible, que le lecteur s'en prenne à lui-même qui veut écouter une dame quand elle parle seule.*» (page 331).

Surtout, la romancière prétend avoir de la difficulté à se plier au genre de la biographie :

- «*Heureux le biographe qui raconte sa vie*», celle d'Orlando (page 25).
- «*Il nous faut admettre mille choses fâcheuses que tout bon biographe s'efforce d'ignorer.*» (page 26).
- «*Ces désordres et ces émeutes des passions et des mouvements que tout bon biographe déteste*» (page 26).
- «*Le biographe doit faire remarquer ici...*» (page 28).

- «*Nous venons de noter ici, avec une rude franchise, comme il est permis à un biographe...*» (page 39).
- «*Le biographe à son tour, sans se permettre aucun repos, doit voler à sa suite [celle d'Orlando]*» (pages 57-58).
- «*Nous nous trouvons ici devant une difficulté*» : alors que «*le premier devoir d'un biographe est de placer ses pieds avec exactitude dans les pas indélébiles de la vérité [...] voici devant nous un épisode qui, proprement, nous barre le chemin [...] Notre devoir strict est de noter ici les faits pour autant qu'ils sont assurés : le lecteur en fera, pour lui, ce qu'il pourra.*» (pages 78, 79).
- «*Bien qu'un biographe ne trouve pas à profit à s'étendre sur de telles matières, je dirai cependant ici que les lecteurs...*» (page 86).
- «*Avec le style ramassé du biographe, qui laisse au romancier le soin de déplier minutieusement la soie des âmes, nous dirons qu'Orlando...*» (page 87).
- «*Le domaine propre du biographe, nous l'avons dit, est singulièrement restreint : aussi nous bornerons-nous à une simple constatation.*» (page 113).
- Comme «*l'amour de la Nature*» est «*une maladie congénitale anglaise*» dont «*la littérature clinique est, hélas ! trop abondante*», le biographe prétend qu'«*une nouvelle description*» n'est pas «*nécessaire*», «*que de brefs rappels suffiront*», et se lance alors dans une ample description ! (pages 159, 160).
- Le biographe, évoquant les sons de la maison d'Orlando, reconnaît : «*Notre style imparfait échoue à les rendre.*» (page 189).
- «*Donner un aperçu véridique de la société londonienne à cette époque ou même à n'importe quelle époque, dépasse les moyens d'un biographe ou d'un historien. Seuls les écrivains, qui n'ont pour la vérité que peu de goût et aucun respect - nous voulons dire les romanciers et les poètes - réussiraient peut-être à traiter ce sujet, car il est un de ceux où la vérité n'existe pas.*» (page 210).
- «*Les romanciers et les poètes, à force de riens, font des livres plus gros qu'eux ; nous leur cédon la place avec la meilleure grâce du monde.*» (page 212).
- «*Suivant l'exemple de nos prédécesseurs, nous dirons seulement...*» (page 212).
- «*Que la faculté du langage ait beaucoup à faire là-dedans, nous nous permettons d'en douter. [...] Mais laissons ceci aux poètes, et poursuivons notre récit.*» (page 214).
- «*Si nous osons nous servir d'un tel mot [«vérité»] pour un pareil sujet [les discussions dans les salons]...*» (page 217).
- «*Nous autres, biographes, partageons avec les historiens le privilège de n'avoir point de sexe.*» (page 238).
- Après qu'ait été «*résumé le calendrier*», on lit : «*Cette façon d'écrire une biographie, non sans mérites cependant, est peut-être un peu sèche, et le lecteur, si nous poursuivions, pourrait se plaindre avec raison : je suis capable, nous dirait-il, de réciter tout seul le calendrier, et j'aurais pu épargner mon argent (quoi que décide la Hogarth Press [la maison d'édition que tenaient Leonard et Virginia Woolf !] pour le prix de ce volume). Mais que peut faire le biographe, je vous le demande, lorsque son héros l'a mis dans la situation où nous met maintenant Orlando? La vie - tous ceux dont l'opinion a quelque poids sont d'accord là-dessus - la vie est le seul sujet qui convienne au romancier ou au biographe ; vivre, ont décidé les mêmes autorités, cela n'a rien de commun avec s'asseoir dans un fauteuil et penser. La pensée et la vie sont aux antipodes l'une de l'autre. Voilà pourquoi, puisque s'asseoir dans un fauteuil et penser est précisément ce que fait Orlando à cet instant, il ne nous reste plus qu'à réciter le calendrier. [...] Ah ! les héros, pourrions-nous dire (car notre patience est à bout), manquent de considération pour leurs biographes ! Quoi de plus irritant que de voir un personnage, pour lequel on a dépensé sans compter son temps et sa peine, vous glisser entre les doigts et s'offrir - mais voyez donc ces soupirs, ces cris de surprise, voyez ces rougeurs, ces pâleurs, ces yeux tantôt brillants, comme des phares, tantôt hagards comme des aubes - oui, quoi de plus vexant pour un biographe que cet étalage muet d'émotions et d'émois dont, nous le savons bien, les causes - la pensée, l'imagination - n'ont aucune importance?» (pages 286-287).*
- Le «*changement complet de la face de l'Europe [...] arrive plus fréquemment que les historiens ne le supposent.*» (page 292).

- « Une biographie est regardée comme complète lorsqu'elle rend compte simplement de cinq ou six moi, tandis qu'un être humain peut en avoir autant que mille. » (page 330).
- « Quelle amertume pour un biographe que de voir ainsi le triomphe où devrait culminer son livre, la péroraison qui devait le clore, jetés au vent dans un éclat de rire, au hasard d'une réflexion ! Mais, en vérité, lorsqu'on écrit sur une femme, plus rien n'est à sa place, ni les points culminants, ni les péroraisons ; l'accent ne tombe jamais où il tomberait avec un homme. » (page 333).

Le ou la biographe n'a donc cessé de mettre son grain de sel au long des pages, discrètement d'abord, puis de plus en plus amplement pour en arriver à prendre presque toute la place à la fin de l'ouvrage. Comme si Orlando avait fusionné avec elle, était devenu la Virginia écrivant qui peine à achever son œuvre. Et comment le pouvait-elle puisque son personnage a atteint l'instant présent, celui même où elle l'écrit, en même temps que la célébrité au seuil de l'âge mûr ? Et que d'elle, dans le même temps, semble s'être détachée Vita pour qui elle écrivait.

Comme on a pu le constater, ces intrusions, si elles se suivent parfois avec quelque lourde insistance, provoquent souvent le rire du lecteur, une réaction relativement nouvelle par rapport à la lecture des autres œuvres de l'écrivaine. On peut même voir dans "Orlando" un roman humoristique si on prend en considération, en plus d'effets déjà signalés, ceux-ci :

- Le caractère grotesque d'Élisabeth lère (pages 33-34) : à Orlando, « elle croasse ses promesses » (page 37) ; elle traite de « gueuse éhontée » la jeune fille à laquelle il a donné un baiser (page 37).
- Les noms à rallonges de certains protagonistes, celui de la princesse moscovite : « Maroussia Stanislovska Dagmar Natacha Iléana Romanovitch » (page 50), celui de l'archiduchesse roumaine : « Harriet Griselda de Finster-Aaarhorn et Scand-op-Boom » (page 130), celui du marin anglais, « Marmaduke Bonthrop Shelmerdine » (page 269).
- L'imagination plaisante de « dentelières aveugles » (page 125), alors qu'un tel métier exige évidemment une vue excellente.
- L'extravagance du personnage de l'archiduchesse roumaine « qui devait bien avoir six pieds deux pouces » ; qui se livre à « un caquetage de rires nerveux, tant de hi ! hi ! et de ho ! ho ! » (page 130) ; qui semble bien devoir être un homme efféminé.
- L'évident commentaire du tableau de Constantinople au XVII^e siècle : « Rien ne pouvait moins ressembler aux comtés de Kent et de Surrey, aux villes de Londres et de Turnbridge Wells. » (page 137).
- La fausse raison donnée avec un sourire en coin : « Il est, en vérité, hautement regrettable que cette période de la vie d'Orlando, où il joua un rôle important dans les affaires publiques de sa patrie, soit précisément la plus pauvre en documents. » Ils seraient passés à travers un incendie (page 135). Le narrateur ajoute : « Ce que nous pourrions en citer sera, par suite, lamentablement incomplet. Combien n'avons-nous pas trouvé de ces documents qui portaient une tache de roussi au beau milieu de la phrase la plus importante ! Juste au moment où nous pensions élucider un mystère qui a fait pendant un siècle le désespoir des historiens, il y avait un trou dans le manuscrit : on y aurait passé le doigt. Bref, nous avons fait l'impossible pour composer un maigre résumé. » (pages 135-136).
- Le recours au texte (lui aussi « plein de trous » et de « roussis ») d'un prétendu « journal de John Fenner Brigge, officier de la marine anglaise » qui est coupé et finalement interrompu d'une façon amusante (pages 143-144), le récit étant continué par le recours à la lettre de la fille d'un général, restituée de façon elliptique et dithyrambique (page 145), enfin par le compte rendu dans une gazette (page 146).
- Le tableau héroï-comique de la conduite, au moment de l'insurrection des Turcs, des « gentilshommes de l'Ambassade britannique » : « comme tout le laissait prévoir, ils choisirent de se faire tuer sur leurs coffres rouges et, dans les cas extrêmes, d'avaloir leurs trousseaux de clefs plutôt que de les laisser choir aux mains des Infidèles. » (pages 149-150).
- La petite pièce de théâtre faussement pathétique où les « trois soeurs », « Notre-Dame de Pureté », « Notre-Dame de Chasteté » et « Notre-Dame de Pudeur », livrent un vain combat contre « la Vérité » (pages 150-154).
- Les élucubrations des savants au sujet du changement de sexe (page 155).

- Les curieuses idées des bohémiens qui jugent qu'Orlando est «*tombée dans les griffes du plus vil et du plus cruel de tous les dieux : la Nature*», car l'aimer est «*une maladie congénitale anglaise*» dont «*la littérature clinique est, hélas ! trop abondante.*» (pages 159, 160).
- La moquerie à l'égard de «*l'étrange préjugé des écrivains qui croient, lorsqu'ils ont écrit une phrase, n'être plus seuls à la penser.*» (page 162).
- Le choix du nom du bateau, l'«*Enamoured Lady*» (page 170), qu'on peut traduire par «la dame amourachée».
- Le juron répété par Orlando devenu femme : «*Le diable soit de toutes ces jupes.*» (page 171).
- La sollicitude dont elle fait preuve quand, se rendant compte que «*la vue de [ses] chevilles peut entraîner la mort d'un honnête garçon chargé sans doute d'une femme et d'une famille*», elle se dit : «*En toute humanité, je dois donc les garder couvertes.*» Mais, plus comique encore, cette victime pourrait être «*un marin qui choierait de sa hune*» ! (page 174).
- Le rêve ridicule qu'elle caresse alors qu'elle approche de l'Angleterre : «*rencontrer sur son chemin un noble prince et régner à ses côtés sur la moitié du Yorkshire*» (page 180).
- L'hésitation grammaticale amusante : il-elle est-il-elle «*en état d'incognito ou incognita*»? (page 186).
- La création du personnage infatué et ridicule de Nicolas Greene. Il n'a qu'«*une taille médiocre, une allure étriquée, un corps maigre*» ; il est «*fort bourgeoisement habillé d'un pourpoint noir et d'un chapeau rabattu, avec un seul petit sac à la main*» (page 99) ; il se révèle hypocondriaque ; surtout, il se déclare contempteur des écrivains de la fin de l'ère Tudor (en particulier Shakespeare [page 103]), admirateur uniquement des Grecs (page 104) ; tour à tour poète et pamphlétaire, il ne parle que de «*la Gloâr, l'éperon des nobles esprits*» (page 105) ; il ressurgit au XXe siècle en influent critique acharné de, cette fois, les poètes et écrivains les plus célèbres du milieu du XIXe siècle : Tennyson, Browning et Carlyle, pour mieux encenser, non sans contradiction, ceux qu'il haïssait deux siècles et demi auparavant !
- La raillerie à l'égard de la satisfaction éprouvée par Orlando, qui est éblouie par sa propre beauté, comme à l'égard de la maladroite galanterie masculine qu'elle aimerait pourtant recevoir : «*Elle avait un charme si capiteux que c'était grand-pitié, vraiment, de ne pas voir un homme, là, qui sût lui dire en bon français : "Le diable m'emporte, Madame, vous êtes l'amour incarné".*» (page 204).
- La désinvolture de cette déclaration : «*Le paysage était un honnête paysage anglais qui ne demande pas de description.*» (page 204).
- La moquerie à l'égard de Shelmerdine qui est «*toujours occupé à construire des modèles du Cap Horn avec des coquilles de limaçons*» (page 276).
- La perfidie de cette constatation : «*Orlando se développait - ce qui n'est pas nécessairement en mieux.*» (page 302).
- Le caractère cavalier de l'indication que, dans le langage codé utilisé par Orlando et Shelmerdine, «*"Rattigan Glumhoboo" décrivait un état spirituel complexe - que le lecteur découvrira de lui-même s'il veut bien mettre à notre service toute sa sagacité.*» (pages 302-303).
- La pointe d'ironie qu'est la mention du moment de délire que connaît Orlando parce qu'«*elle n'avait pas vécu avec son mari d'un bout de l'année à l'autre comme le recommandait la Reine Victoria.*» (page 308).
- La caricature de l'obésité des Londoniens du temps de Victoria, car, Orlando, «*une seule pensée la troublait, une pensée qui vient à tous les hommes lorsqu'ils regardent d'énormes éléphants ou des baleines de dimensions incroyables : ces léviathans qui répugnent évidemment à tout effort, à tout changement, à toute activité, comment font-ils pour se reproduire? Peut-être [...] le moment de leur reproduction est-il passé ; peut-être vois-je ici le fruit : l'ultime accomplissement de l'espèce?*» (page 309).
- La satire de l'abondante littérature victorienne dont on pourrait parler de «*deux façons*» : «*en soixante volumes in-octavo*» ou «*en six lignes*», le manque de temps faisant choisir la seconde (page 311) !
- La parodie du ton déclamatoire dans : «*Salut ! ô désir naturel ! Salut ! Bonheur ! divin bonheur ! et toi, plaisir aux mille visages [...] Salut même à vous [...] Salut, bonheur ! [...] salut à toi, sommeil [...].*» (pages 314, 315).

Les natures de l'homme et de la femme, l'amour, la vie en société, la littérature, tout est dénudé avec un prodigieux humour, une malice, un goût de la mystification, cette veine comique s'expliquant par le goût de l'écrivaine pour certains auteurs anglais du XVIIIe siècle qu'elle a beaucoup pratiqués, Pope et Sterne en particulier.

Autre manifestation de la désinvolture du récit, il est constamment émaillé de digressions qui prennent souvent beaucoup de place :

- La nature des sommes d'Orlando (page 81).
 - La perception du personnage que doit avoir un bon lecteur (pages 86-87).
 - La relativité du temps (pages 113-114).
 - La remarque sur cet homme solide qu'est Orlando pourtant «*énervé par la méditation*» (page 117).
 - «*L'Amour*» (pages 132-133).
 - «*Le désir de «faire partager sa foi.»*» (page 166).
 - La réflexion sur l'idée que chacun se fait de Dieu (page 190).
 - À propos de Pippin, l'épagueul d'Orlando, un développement sur le «*commerce avec les animaux*» (pages 213-214).
 - La réflexion sur le passage d'Orlando «*de l'ivresse au dégoût*» à cause de «*l'esprit volatil et puissant*» du «*monde*» (page 214).
 - L'évocation des réunions de «*grands esprits*» (pages 217, 218).
 - La réflexion sur «*le génie*» (pages 225-226).
 - La présentation du «*cas d'Eusébius Chubbs*» (pages 248-249).
- Ces digressions se terminent par de subreptices retours à la narration (page 208).

Ainsi, avec ce roman, qui est empreint d'une fantaisie et d'un humour constants, Virginia Woolf a pu surprendre ses lecteurs. Mais "Orlando" se situait bien dans la continuité de ses expérimentations littéraires radicales car cette sorte de pastiche de biographie poussait jusque dans ses derniers retranchements la narration linéaire, avant l'expérience éclatée et polyphonique des "Vagues". Ce pari risqué, inédit à l'époque, fut réussi.

Intérêt littéraire

Dans son "Journal", à la date du 22 octobre, Virginia Woolf nota : «*J'écris "Orlando" dans un style parodique, très clair et très simple, pour qu'on en comprenne chaque mot.*» En fait, elle déploya toute une gamme de styles, une immense variété de tons, en usant de toute la richesse de sa langue, n'étant pas d'accord avec Sacha, pour qui «*l'anglais est par trop naïf, par trop candide, par trop douceâtre.*» (page 59)

Dans de fougueuses cadences, elle donna d'étonnantes descriptions lyriques, de beaux tableaux :

- Le couchant sur Londres (pages 65, 67) : «*Tandis que le soleil s'enfonçait, tous les dômes, tous les frontons, les flèches, les tourelles de Londres levaient leur noirceur d'encre sur le rouge sauvage des nuées du couchant.*» (page 65). Puis la nuit venue : «*Des églises, des palais de gentilshommes dont les façades étaient construites en pierres blanches, se réduisirent à des stries, à des taches éparses et comme flottant dans les airs.*» (page 67).
- La représentation d'"Othello" sur une estrade de foire (page 69).
- Les trois allégories qui se présentent à Orlando : «*Notre-Dame de Pureté*», «*Notre-Dame de Chasteté*» et «*Notre-Dame de Pudeur*». (page 151).
- La découverte de Londres que fait Orlando à son retour en Angleterre : elle «*vit s'élever devant elle comme un dôme de marbre lisse et blanc [...] "Saint-Paul", dit le capitaine [...] La Tour de Londres [...] L'hôpital de Greenwich [...] L'Abbaye de Westminster. Le Parlement". À leur nom, un à un, ces édifices fameux se levaient. C'était un beau matin de septembre. Une myriade de barques s'entrecroisaient de rive à rive. Rarement spectacle plus gai ou plus attrayant accueilli un voyageur à son retour.*» (page 181).

- L'éblouissement qu'Orlando connaît alors qu'elle s'est parée en femme : « *Quelle femme n'eût rougi de plaisir au spectacle d'Orlando vit soudain flamboyer dans la neige car tout le miroir était parcouru de sentes neigeuses, et elle-même apparaissait semblable à un feu, à un buisson ardent, tandis que les flammes des candélabres ceignaient sa tête d'un feuillage aux scintillements argentés ; ou bien encore la glace devenait une eau glauque, elle une sirène couverte de perles, une sirène au fond d'une grotte chantant pour que les bateliers se penchent et tombent l'embrasser.* » (pages 203-204).

La romancière s'épancha dans des célébrations de la nature, dont « *l'amour* » est « *une maladie congénitale anglaise* » (page 159) :

- Orlando jeune homme affectionne le « *chêne solitaire* » (page 28), dont la racine lui paraît une « *vertèbre de la terre* », « *le dos d'un grand cheval* », « *le pont d'un bateau penché* » (page 29).

- « *Le parfum de la reine des prés et du myrte écossais lui emplit les narines. Le rauque éclat de rire des freux lui emplit les oreilles. "J'ai trouvé mon âme-soeur, murmura-t-elle, c'est la lande. Je suis l'épouse de la nature", dit-elle dans un souffle, se livrant avec ivresse dans les plis de sa mante aux froids embrassements de l'herbe, au fond du creux, près de l'étang. "C'est ici que je m'étendrai (une plume tomba sur son front). J'ai trouvé pour couronne un feuillage plus vert que le laurier vivace. Mon front sera toujours glacé. Voici des plumes d'oiseaux sauvages. Mes mains n'auront pas d'anneau nuptial, poursuivit-elle en le faisant glisser de son doigt. Les racines s'entrelaceront autour d'elles.* » (page 267).

Elle peignit, avec une puissante imagination, le monde intérieur d'Orlando, qui est parfois en proie à de véritables hallucinations :

« *Il serait bon, sentit-elle [Orlando], de s'étendre et de ne plus jamais, jamais, jamais se relever. Ainsi l'esprit [celui du XIXe siècle] pesait sur elle malgré tout son orgueil passé, et tandis qu'elle se laissait glisser vers un caveau étrange et assez étouffant, les titillations et les trémolos, naguère si insinuants, si accusateurs, se transmuaient en mélodies célestes, prenaient le son des harpes que frôlent les doigts des anges musiciens, et finissaient par remplir tout son être d'une séraphique harmonie.* » (page 264).

Ainsi, si Orlando, quand il cherche à définir Sacha, voit sa passion de poète limitée par l'anglais, Virginia Woolf se joua de ce prétendu obstacle.

On peut relever quelques-uns des effets littéraires dont elle usa avec habileté :

Des accumulations :

- « *Un flot d'apprentis, de tailleurs, de poissonnières, de maquignons, de braconniers, d'étudiants affamés, de servantes en serre-tête, de marchands d'oranges, de valets d'écurie, de graves citoyens, de truands de taverne, et un grouillement de jeunes marouffles [...] toute la racaille des rues de Londres.* » (page 68).

- « *La pensée de l'amour était tout irisée d'hiver et de neige ; de bûchers embrasés ; de femmes russes ; d'épées d'or ; de cerfs bramant ; de la bave du vieux Roi James ; de feux d'artifice et de butin en sacs dans les cales des voiliers corsaires. Chaque objet qu'il voulait extraire de son esprit apparaissait ainsi tout bourgeonnant, tout empêtré d'autres matériaux comme un morceau de verre sur qui, pendant son séjour d'un an au fond de la mer, ont foisonné os et libellules, monnaies et tresses de noyées* » (pages 115-116). Un tel « *morceau de verre* » avait déjà été évoqué par Virginia Woolf dans sa nouvelle de 1920 "Solid objects" ("Objets massifs").

- « *Dans le jardin, les boules-de-neige, les crocus, les hyacinthes, les magnolias, les roses, les lis, les asters, toutes les variétés de dahlias ; les poiriers et les pommiers et les cerisiers et les mûriers, plus une quantité énorme de massifs rares et fleuris, d'arbres toujours verts et de plantes vivaces poussaient si épais sur les racines les uns des autres qu'on ne voyait pas une main de terre sans fleurs ni un lé de pelouse sans ombre.* » (page 126).

- La « *dame inconnue* » qui va se révéler une archiduchesse roumaine est vue comme « *une hase saisie, mais têtue ; une hase peureuse, dominée soudain par une audace absurde et sans limites ;*

une hase toute droite sur son séant, qui considère le chasseur avec d'énormes yeux bombés ; des oreilles raides mais tremblotantes ; un nez pointé mais tout tordu de tiraillements.» (page 129).

- La séduction exercée par l'archiduchesse roumaine entraîne un flot de questions : *«Fut-ce la façon dont elle attachait la boucle de la cheville ; ou son attitude penchée ; ou la longue réclusion d'Orlando ; ou la sympathie naturelle qui existe toujours entre les sexes différents ; ou le bourgogne ; ou le feu?»* et la réflexion se poursuit encore en une longue phrase. (pages 131-132).

- À Constantinople, Orlando voit *«le pont de Galata ; les pèlerins aux turbans verts, le nez coupé ou les yeux aveugles, qui demandaient l'aumône ; puis les chiens errants fouillant les ordures ; les femmes serrées dans leur châle ; l'innombrable troupeau des ânes ; un groupe de cavaliers armés de longs bâtons.»* Elle entend *«les clic ! clac ! des fouets»,* le *«grondement des gongs»,* les *«cris des muezzins»,* le *«cinglement des coups sur l'échine des mules»,* le *«sonore brimbatement des chariots bandés de cuivre».* Elle sent les *«odeurs aigres - mélange de levain, d'épices et d'encens.»* (pages 136, 137).

- À son retour en Angleterre, Orlando déroule la liste des droits dont dispose l'homme, et dont elle est désormais privée : *«Je n'aurai pas le droit de fendre la tête à un homme, de le traiter de menteur, de tirer mon épée et de le pourfendre, de siéger au milieu de mes pairs, de porter une couronne, de marcher en procession, de condamner un homme à mort, de commander à une armée, de caracolier dans Whitehall sur un palefroi ni de porter sur ma poitrine soixante-douze médailles diverses.»* (page 175).

- La condition de femme promet à Orlando *«le joug des conventions, l'esclavage, la fraude, l'amour renié, le corps ligoté, les lèvres cousues, la voix étouffée.»* (pages 180-181).

- Au XIXe siècle, Orlando voit dans Londres *«une pyramide ou une hécatombe ou un trophée peut-être (cela ressemblait vaguement à une table de banquet - en tout cas le conglomerat d'objets les plus hétéroclites, les plus disparates qu'on puisse imaginer, empilés à la va-comme-je-te-pousse en un prodigieux monticule là où s'élève maintenant la statue de la reine Victoria. Aux bras d'une énorme croix d'or surchargée de fleurons sur fond de filigranes étaient drapés de noirs voiles de veuves et de blancs voiles nuptiaux ; à d'autres excroissances diverses, on avait accroché des palais de cristal, des barcelonnettes, des casques guerriers, des couronnes mortuaires, des pantalons, des favoris, des pièces montées pour mariages, des canons, des arbres de Noël, des télescopes, des monstres disparus, des globes terrestres, des cartes, des éléphants et des instruments mathématiques, le tout pesant comme une armure gigantesque, à droite sur un personnage féminin habillé de blancheurs flottantes, à gauche sur un bourgeois bedonnant en redingote et en pantalon à damier.»* (pages 250-251).

- Shelmerdine faisant le récit de ses expéditions, Orlando voit *«sans qu'il eût besoin d'en rien dire, la phosphorescence des vagues, les glaçons qui s'entrechoquent dans les toiles ; elle voit Shelmerdine grimper à la pointe d'un mât dans la tempête ; là, réfléchir sur la destinée de l'homme ; redescendre ; boire un whisky-soda ; faire escale ; succomber aux charmes d'une négresse ; se repentir ; raisonner ; lire Pascal ; se résoudre à écrire de la philosophie ; acheter un singe ; discuter en lui-même le sens véritable de la vie ; décider en faveur du Cap Horn, et ainsi de suite.»* (pages 276-277).

- La littérature victorienne est traitée avec désinvolture dans l'évocation d'*«une masse d'Alexandres, de Smiths, de Dixons, de Blacks, de Milmans, de Buckles, de Taines, de Paynes, de Tupperts, de Jamesons - tous criant, tous hurlant, tous remarquables et tous exigeant autant d'attention que qui ce fût.»* (page 310).

- Convoquant ses différents «moi», *«Orlando aurait pu appeler le jeune garçon qui faisait rouler d'un revers d'épée la tête de nègre ; le jeune garçon qui la rattachait ; le jeune garçon assis au sommet de la colline ; le jeune garçon qui avait tendu à la reine la coupe d'eau de rose ; elle aurait pu évoquer encore le jeune homme amoureux de Sacha ; ou le Courtisan ; ou l'Ambassadeur ; ou le Soldat ; ou le Voyageur ; elle aurait pu encore demander à la femme de venir vers elle ; à la Bohémienne ; à la Grande Dame ; à l'Ermite ; à la jeune femme amoureuse de la vie ; à la Patronne des Lettres ; à la femme qui appelait Mar [...] ou Shelmerdine [...] ou Bonthrop [...] ou tous trois ensemble.»* (page 330).

Des répétitions expressives :

- La reine Élisabeth a «*une main mémorable ; une main étroite avec de longs doigts toujours recourbés comme pour entourer le globe ou le sceptre ; une main nerveuse, acariâtre, malade ; une main autoritaire aussi ; une main qui n'avait qu'à se lever pour faire tomber une tête ; une main [...] attachée à un vieux corps.*» (page 33). Remarquons que, autre figure de style, on a ici de beaux exemples d'hypallages.
- Si la romancière consentait à procéder à une description de la nature que voyait Orlando, elle prétend y renoncer dans cette prétention ironique, en martelant les mêmes termes : «*On y verrait comment les lunes se lèvent et les soleils se couchent ; comment le printemps suit l'hiver, l'automne suit l'été ; comment la nuit succède au jour et le jour à la nuit ; comment, après l'orage, revient un ciel serein ; comment rien ne change en deux ou trois siècles.*» (pages 112-113).
- Orlando, dans ses fonctions d'ambassadeur, rend visite à un autre ambassadeur, et découvre de «*vastes pièces*» : «*Dans la première pièce [...] dans une seconde chambre [...] Dans la pièce suivante [...] Dans la suivante [...] Dans la suivante [...] Dans la suivante [...]*» (page 139).
- «*La Vérité, la Franchise et l'Honnêteté [...] clament : la Vérité ! Et de nouveau elles entonnent : la Vérité ! Et, unissant une troisième fois leurs souffles, elles tonitruent : la Vérité et rien que la Vérité !*» (page 150).
- Au départ de l'archiduc Harry, «*Orlando sentir fuir loin, plus loin d'elle, toujours plus loin, un archiduc (peu lui importait), une fortune (peu lui importait), un titre (peu lui importait), l'établissement et la sécurité du mariage (peu lui importait).*» (page 202).
- Orlando étant parvenue à un accord avec «*l'esprit de son siècle*», «*Elle écrivait. Elle écrivit. Elle écrivit. Elle écrivit.*» (page 285).
- Orlando «*est une femme, et une femme belle, et une femme dans sa fleur.*» (page 288), ce qui est martelé parce que, écrivaine, elle se refuse à ne traiter que des sujets dits féminins.
- Alors qu'elle convoque ses différents «moi», ils sont successivement annoncés dans des formulations entre parenthèses à peu près semblables : «*(Ici un nouveau moi entra) [...] (Ici un nouveau moi entra) [...] (Ici un autre moi entra) [...] (Ici un autre moi entra) [...] (Ici un nouveau moi entra) [...] (Ici un nouveau moi entra) [...] (Ici un autre moi passa rapidement).*» (pages 332, 333).
- Dans le château devenu un musée, «*Jamais plus on ne renverserait de la bière [...] Jamais plus deux cents domestiques ne courraient le long des corridors [...] Jamais plus on ne ferait fermenter de l'ale...* » (page 340).

Des antithèses :

- Orlando «*avait été blessé aussi profondément par la façon dont Greene avait raillé sa tragédie que par celle dont la princesse avait raillé son amour.*» (page 117).
- Swift : «*Il est rude et pourtant si propre ; si brutal et pourtant si bon !*» (page 229).

Des hyperboles :

- Si «*les trois cent soixante-cinq chambres et les cinquante-deux escaliers*» du château d'Orlando sont bien ceux de Knole, le château de son amie, Vita Sackville-West, Virginia Woolf en fait «*une ville bruyante d'hommes et sonnante de métiers*» (page 28).
- Du château, on voit à la fois «*dix-neuf comtés anglais*» (page 28), le regard s'étendant de la Manche à Londres et au Snowdon (page 29), tandis qu'à la fin Orlando «*regarde le vaste paysage*» qui va du Snowdon aux Hébrides (page 348).
- Orlando adolescent écrit en deux ans «*plus de vingt tragédies, une douzaine d'histoires et une grosse de sonnets*» (page 35). Puis il est indiqué qu'«*il avait amassé, avant d'atteindre vingt-cinq ans, environ quarante-sept manuscrits - pièces de théâtre, récits, romans ou poèmes ; en prose, en vers, en français, en italien même ; mais tous romanesques et tous fort longs.*» (pages 90-91).
- Alors qu'il attend en vain Sacha, «*le monde entier semblait carillonner qu'elle l'avait trahi.*» (page 73).
- La Tamise dégelée, «*tout n'y était que tumulte et chaos*» ; elle «*était jonchée d'icebergs [...] Des créatures humaines avaient été prises au piège dans la nuit*» (pages 74, 75). Cela avait donné lieu à des «*cataractes monstrueuses*» «*où l'on avait vu se ruer, tournoyante, la horde des icebergs*

jaunâtres avec, accrochées à leurs flancs, des grappes de malheureux épouvantés», tandis que «flottait une couvée de cygnes immaculés, souples, superbes.» (page 183).

- Le biographe, faisant face à un épisode mystérieux dans la vie d'Orlando, indique : *«Sur son interprétation, on pourrait écrire des volumes ; sur sa signification on pourrait fonder des systèmes religieux entiers.» (page 78-79).*
- Quand Orlando se réveille transformé en femme, il est affirmé que *«jamais, depuis le commencement du monde, on ne vit mortel aussi ravissant.» (page 154).*
- Face au capitaine du bateau, elle se rend compte que, pour la femme, *«il n'y a pas de bonheur plus céleste : résister puis céder, céder puis résister.» (page 172).*
- Depuis peu de temps métamorphosé en femme, Orlando se dit : *«La vue de mes chevilles peut entraîner la mort d'un honnête garçon chargé sans doute d'une femme et d'une famille.» (page 174).*
- Quand le bateau arrive en Angleterre, elle subit une *«furieuse tempête d'émotions contradictoires» (page 179).*
- Au sujet du passage des "Voyages de Gulliver" qui est cité, le biographe déclare : *«Cette grêle de mots va nous écorcher vifs, et vous-même à la suite.» (page 229).*
- Faisant une promenade dans le parc, Orlando a alors l'envie *«de suivre les oiseaux jusqu'au bout du monde» (page 267).*
- Quand elle se rend compte que Shelmerdine est en fait *«une femme»,* et que lui se rend compte qu'elle est en fait *«un homme»,* il est affirmé que *«jamais depuis le commencement du monde on ne vit pareilles protestations ni démonstrations pareilles.» (page 271).*
- Devant l'obésité des Londoniens au temps de Victoria, Virginia Woolf les compare à d'*«énormes éléphants ou des baleines de dimensions incroyables, des léviathans»,* et voit dans *«leur reproduction» «l'ultime accomplissement de l'espèce», «le triomphe du siècle» (page 309).*
- Il est affirmé qu'*«un être humain»* peut *«avoir plusieurs milliers»* de *«moi» (page 330).*
- À Orlando, *«à chaque fois que le gouffre du temps s'ouvrait, livrait passage à une seconde, un danger inconnu, lui semblait-il, pouvait surgir du même coup.» (page 343).*

Des comparaisons, qui sont nombreuses car, pour Orlando comme pour Virginia Woolf, *«Tout, en fait, est autre chose» (page 160) :*

- Le *«vieux corps»* de la reine Élisabeth *«avait l'odeur d'un placard où l'on conserve les fourrures dans l'odeur du camphre.» (page 33).*
- À l'époque élisabéthaine, *«la flamme amoureuse du jour était séparée de la nuit aussi nettement que la terre de l'eau.» (page 38).*
- Le poète qu'est Orlando, séduit par Sacha, conçoit aussitôt *«les images, les métaphores les plus extrêmes, les plus extravagantes».* En fait, ce ne sont que des comparaisons, car, *«en moins de trois secondes, il la nomma melon, pomme de pin, olivier, émeraude et renard dans la neige.» (pages 48-49).* Et, plus loin, reprenant son hymne, *«elle était semblable au renard ou à l'olivier ; semblable aux vagues de la mer vues du sommet d'une falaise ; semblable à une émeraude ; semblable au soleil sur une colline verdoyante mais embrumée - semblable, somme toute, à rien de ce qu'il avait vu ou rencontré en Angleterre.» (pages 58-59).*
- Le doute à l'égard du rang de Sacha, *«était, sous sa passion, d'une violence extrême, comme un lit de sable mouvant sous la base d'un édifice : soudain le sable glisse, cède, et fait trembler toute la construction.» (page 60).*
- La perspective de la rupture du mariage avec Lady Margaret, pour Orlando *«ne pesait pas plus qu'un duvet dans la balance à côté de Sacha.» (page 62).*
- Le *«soleil»* est *«pendu comme une orange sur la croix de Saint-Paul.» (page 62).*
- Sacha assise sur les genoux du matelot russe fait songer *«à un roitelet venant se poser sur un percheron» (page 64).*
- À Orlando, qui est pris dans son amour pour Sacha, *«il lui sembla qu'un grand poisson l'ayant croché par le nez l'entraînait dans l'eau à toute vitesse sans qu'i le voulût, et pourtant avec son consentement.» (page 65).*
- De la Tamise dégelée, *«on eût dit qu'une source de soufre bouillant [...] avait jailli des régions volcaniques.» (page 74).*

- «*Nos mouvements les plus quotidiens sont comme la fuite d'un navire sur une mer inconnue, et, quand les marins de la grande hune, pointant leur lunette vers l'horizon, demandent : "Y a-t-il une terre?", si nous sommes prophètes, nous répondons : "Oui", mais "Non" si nous sommes sincères.*» (page 92).
- La mémoire nous arrête devant des images, et «*ce sont ces arrêts qui font notre perte. La sédition pénètre dans le fort, la révolte gagne nos troupes.*» (page 94).
- Du fait de la puissance de la mémoire, «*le mouvement le plus commun - s'asseoir à une table, par exemple, et attirer vers soi un encrier - peut mettre en branle mille guenilles, sans lien, sans rapport entre elles, qui, soudain, vives ou sombres, flottent, ballent, plongent et volent comme sur sa corde le linge d'une famille de quatorze dans une tempête de vent.*» (page 91).
- Virginia Woolf considère que «*nos mouvements les plus quotidiens sont comme la fuite d'un navire sur une mer inconnue, et, quand les marins de la grande hune, pointant leur lunette vers l'horizon, demandent : "Y a-t-il une terre?", si nous sommes prophètes, nous répondons : "Oui", mais "Non" si nous sommes sincères.*» (page 92)
- Pour Nicolas Greene, «*la Gloâr est l'éperon des nobles esprits.*» (page 105), «*la Renommée est semblable à une camisole de force.*» (page 119).
- Orlando, s'il lutte contre les métaphores, ne peut toutefois s'empêcher de voir «*le ciel semblable aux voiles que mille madones ont laissé tomber de leur chevelure*», de voir que «*l'herbe frissonne, fuit et se fronce comme un envol de nymphes qu'apeure l'étreinte des sylvains velus, dans l'ombre des bois enchantés.*» (page 116-117).
- Comme Orlando constate que les grands esprits ont travaillé dans «*l'obscurité*», pour lui, «*l'ambition chut comme un plumet.*» (page 120).
- Il a subi «*tous les coups d'aiguilles des orties de l'existence*» (page 120).
- Ne voulant pas se distinguer de «*ses ancêtres*», il renonce à «*brûler comme un météore qui s'évanouit sans poussière.*» (page 122).
- Pour lui, la dame roumaine est «*une hase*» (page 129), «*une hase monstrueuse*» (page 196), «*une harpie*» (page 133), un «*vautour obscène*», un «*oiseau fatal*» (page 195).
- L'Amour est un oiseau puisque battent ses «*ailles*», cet «*oiseau de beauté*» pouvant toutefois être «*l'Oiseau de Paradis*» ou «*le Vautour*» (page 132), «*un oiseau fienteux*» (page 133).
- Du fait de la métamorphose d'Orlando, c'est «*comme si, dans le clair étang de la mémoire, quelques gouttes sombres se fussent diffusées.*» (page 155). L'image d'«*un étang*», où «*toute chose se reflète*» mais où «*les formes baignaient dans une nuit si profonde qu'on pouvait à peine les reconnaître*», sert encore pour désigner le «*fond du cerveau*» (page 345). Enfin, on lit que «*la nuit, les reflets dans l'étang sombre de l'esprit scintillent plus clairement que le jour*» (page 349).
- Orlando «*compare les collines à des remparts, à la gorge des ramiers et aux flancs des génisses*», «*compare les fleurs aux émaux, le gazon à un tapis turc aminci par l'usure. Les arbres étaient des mégères rabougries, les troupeaux un moutonnement de roches grises.*» (page 160).
- Rustum El Sadi «*a un nez comme un cimenterre, des joues qu'une grêle de fer semble avoir longuement ravinées.*» (page 161).
- Virginia Woolf se moque de la conception selon laquelle «*la pureté est pour les femmes le diamant, la clef de voûte.*» (page 171).
- La pensée de l'impuissance à laquelle la réduisent ses jupes est pour Orlando «*le premier noeud dans le mol écheveau de sa discussion*». (page 172).
- Quand elle est émue par l'attention qu'on porte à la femme qu'elle est devenue, «*un chant d'oiseau s'éleva ; les torrents grondèrent.*» (page 172).
- Découvrant sa féminité, «*Orlando était comme un enfant qui entre en possession d'un jardin ou d'une armoire à jouets.*» (page 173).
- Devant «*les falaises d'Angleterre*», elle subit «*la furieuse tempête d'émotions contradictoires*» (page 179).
- Elle est alors «*enveloppée comme un lis dans les plis de sa brocatelle*» (page 179).
- Dans son souvenir, Sacha est «*comme un fantôme narquois qui va bientôt ramasser les plis de sa robe et s'évanouir dans les airs.*» (page 180).

- La songerie d'Orlando s'arrête sur *«un dôme de marbre» «comme on voit un essaim vibrant de libellules se poser, avec une joie visible, sur la cloche de verre couvrant un tendre végétal.»* (page 181).
- *«Les grands vers de Marlowe, de Shakespeare, de Milton et de Ben Jonson bondirent, et, graves, grondèrent comme une cloche d'or que heurte un battant d'or, dans cette tour de cathédrale qu'était maintenant son esprit.»* (pages 181-182).
- Elle *«rentrait de l'un de ces raouts à trois ou quatre heures du matin avec des joues comme un arbre de Noël et des yeux comme des étoiles.»* (page 210).
- Pour elle, le *«monde»* [la haute société] est *«un de ces breuvages que les maîtresses de maison habiles servent chauds aux environs de Noël et dont la saveur dépend du mélange et de l'agitation convenables d'une douzaine d'ingrédients.»* (page 211).
- Les trois noms, *«Addison, Dryden, Pope, comme une incantation carillonnaient dans la tête d'Orlando»* (page 215).
- Il constate que les *«petits cercles»* de *«grands esprits»* *«vivent sous un enchantement. L'hôtesse est notre sibylle moderne. C'est une sorcière qui jette un charme sur ses invités.»* (page 217).
- *«Le mot d'esprit, en quittant ses lèvres [celles de Mme du Deffand], fauchait toute la conversation courante comme un boulet de canon fauche les fleurs des prés.»* (page 218).
- À ses yeux, Pope *«avait l'air d'un reptile prêt à la détente avec le feu d'une topaze au front.»* (page 220).
- Elle considère qu'*«un poète combine en lui l'Atlantique et le lion. L'un nous noie et l'autre nous mord. Si nous échappons aux dents, nous succombons aux vagues. Un homme qui détruit les illusions est à la fois bête sauvage et flot.»* (page 221).
- Il est affirmé que *«le génie ne brille pas toujours d'un éclat égal»* mais *«fonctionne plutôt à la façon d'un phare.»* (pages 225-226).
- Orlando, écrivant sous une *«cascade d'inspiration involontaire»*, a *«l'impression d'être un instrument fait de mille cordes métalliques sur lequel la brise ou des doigts errants eussent multiplié les gammes.»* (page 258).
- L'amour, c'est quitter prestement son jupon.»* (page 288).
- La *«Vie»* pourrait être *«le tablier de serge du valet de pied en second ou l'ombre de l'étourneau sur l'herbe.»* (page 289).
- Pour Orlando, *«le manuscrit [...] se met [...] à palpiter comme une chose vivante.»* (page 292).
- Des voitures qui passent dans Hyde Park, *«on eût dit d'une rivière d'or congelée, prise en blocs d'or.»* (page 309).
- *«Lorsque nous nous sommes fait une opinion, il nous semble avoir jeté la balle par-dessus le filet : nous attendons qu'un invisible partenaire la renvoie.»* (page 312).
- *«La pensée est de tous les moyens de transport le plus divaguant, le plus fou.»* (page 313).
- *«La vie»* est une *«épaisse marée [...] avec des glou-glous et des bruits de gouttes.»* (page 316).
- Alors qu'Orlando réfléchit sur le XXe siècle, *«le tunnel immensément long où elle semblait marcher depuis plusieurs siècles s'élargit ; des flots de lumière entrèrent ; ses pensées furent mystérieusement tendues, montées, comme si un accordeur de piano lui avait mis sa clef dans le dos, lui avait tiré les nerfs à les rompre.»* (pages 318-19).
- C'est alors que *«le tic-tac de la pendule sur la cheminée se mit à battre comme un marteau.»* (page 319).
- Pour elle, *«la planche du présent est étroite et le torrent au-dessous fait rage. [...] Les gens sont des abeilles.»* (page 320).
- Elle *«secoue le présent comme des gouttes d'eau bouillante.»* (page 320).
- Elle a, *«à trente-six ans», «un teint aussi frais (comme un arbre de Noël avec un million de chandelles, avait dit Sacha).»* (page 323).
- Rouler en voiture fait qu'*«au bout de vingt minutes le corps et l'esprit n'étaient plus que de petits morceaux de papier déchirés.»* (page 328).
- Virginia Woolf pense que *«ces "moi" dont nous sommes bâtis sont empilés l'un sur l'autre comme des assiettes aux mains d'un garçon.»* (page 329).

- Derrière une «*oie sauvage*» qui est poursuivie mais qui «*vole trop vite*», Orlando envoie des mots qui sont «*comme des filets*», ceux avec lesquels on veut prendre des poissons mais qui «*ne contiennent rien que des algues [...] jamais le grand poisson qui vit dans la forêt des coraux abyssaux.*» (page 335).
- L'esprit d'Orlando «*semblait être un fluide qui enveloppait les choses et les enfermait complètement.*» (page 336).
- La galerie du château est vue «*comme un tunnel creusé profond dans le passé.*» (page 341).
- Pour Orlando, «*le gouffre du temps s'ouvre.*» (page 343).
- Comme «*le quart sonne, il la traverse douloureusement comme un météore.*» (page 343).
- Elle pense que «*quelque chose [...] manque toujours au présent [...] quelque chose qu'on tremble de nommer, comme on pique une épingle dans le corps d'un insecte.*» (page 344).
- La nuit, elle peut observer «*l'étang sombre de l'esprit*» (page 349).
- Pour elle, le «*beau nom miroitant*» de Shelmerdine «*tomba du ciel comme une plume bleu d'acier.*» (page 350).
- Les perles d'Orlando «*brillaient comme les oeufs d'une énorme araignée lunaire.*» (page 351).

Des métaphores, contre lesquelles pourtant Orlando prétend vouloir lutter (page 116) :

- Pour la Reine, Orlando devrait être «*le chêne à qui elle appuierait sa ruine.*» (page 37).
- Voulant conquérir Sacha, il «*jurait de galoper pour avoir cette flamme, de plonger pour avoir cette gemme.*» (page 59).
- «*L'amour*» est qualifié par «*ses hautbois, ses cymbales, ses têtes aux boucles sanglantes qu'on vient d'arracher des épaules.*» (page 95).
- La durée de la vie est «*la déesse aux pieds d'éléphant*», la brièveté de la vie est «*la déesse aux ailes d'éphémères*» (page 114).
- Le salon de lady R. «*avait la réputation d'être une antichambre du saint des saints où vivait le génie*» qu'est Dryden, plus loin qualifié de «*Dieu*» (page 216).

Des personnifications et des allégories :

- «*Faut-il que le doigt de la mort, de temps à autre, se pose sur le tumulte de la vie pour l'empêcher de nous foudroyer?*» (page 81).
- «*La Nature s'est jouée de nous, humains, avec tant de bizarrerie, mêlant à la diable argile, diamant, granit, arc-en-ciel. [...] Elle «devra répondre de tant de choses». Elle nous a «bâtis d'un parfait bric-à-brac de lambeaux et de loques». Elle ne joint «toutes ces pièces que d'une seule et très légère faufilure.*» (pages 91, 92).
- «*La mémoire est la couturière, et certes elle ne manque pas de fantaisie. La mémoire pique son aiguille à droite, à gauche, en haut, en bas, d'ici, de là.*» (page 92). Elle est une «*coquine*» qui nous impose «*son bric-à-brac abracadabrant.*» (page 94).
- «*Au lieu d'être le bel ouvrage bien droit, bien massif, bien d'équerre, dont aucun homme ne pourrait rougir, la plus ordinaire de nos actions s'enfuit dans un envol d'ailes palpitantes, et un papillonnement de blancheurs.*» (page 93).
- «*L'Ambition, cette rosse, la Poésie, cette sorcière, le Désir de la gloire, cette putain. Elles joignirent leurs mains, et firent de son coeur [celui d'Orlando] le terrain de leurs sarabandes.*» (page 95).
- «*La Littérature [est] Épouse et Compagne de lit de la Vérité.*» (page 116).
- «*La Renommée entrave et comprime.*» (page 119).
- «*L'Amour*» est un oiseau puisque battent ses «*ailes*» ; il est, d'une part, «*un oiseau de beauté*», «*l'Oiseau de Paradis*» ; d'autre part, «*un vautour*», «*un oiseau fienteux*», symbole de la «*Lubricité*» (pages 132-133). Il «*possède deux visages, l'un blanc et l'autre noir ; deux corps, l'un lisse, l'autre velu. Il a deux mains, deux pieds, deux queues ; il a de chaque membre, en vérité, un double exactement contraire, mais si étroitement lié à lui qu'on ne peut l'en disjoindre*» ; il montre tantôt un «*visage blanc*», un «*corps lisse et doux*», tantôt «*l'autre face*» où il est «*noir, velu, immonde ; et ce fut Lubricité le Vautour au lieu d'Amour l'Oiseau de Paradis qui vint s'affaler, flasque, dégoûtant, sur les épaules de notre héros* » (page 133). Plus loin, «*L'Amour prend forme humaine*», revêt «*chair et sang, mantille et jupons, pourpoint et haut-de-chausse*» (page 178).

- «*La nature humaine se fait toujours tirer l'oreille avant de s'adapter aux conventions nouvelles*» (page 178).

- Alors qu'Orlando étant plongé dans sa léthargie, on croit à sa mort, «*la Vérité, la Franchise et l'Honnêteté, déesses austères, toujours de quart, toujours de garde devant l'écritoire du biographe, crient : Non ! Embouchant d'un seul geste leurs trompettes d'argent, elles clament : la Vérité !*» Mais «*trois personnages font leur entrée. Voici d'abord Notre-Dame de Pureté : son front est ceint de bandelettes tissées [...] ; sa chevelure est une avalanche de neige légère ; et, dans sa main repose, confiante, la blanche plume d'une oie vierge. Derrière elle, mais d'un pas plus ferme et plus noble, s'avance Notre-Dame de Chasteté : son front porte, tour d'immobiles flammes, un diadème de glaçons ; ses yeux ont la pureté des étoiles ; le contact de ses doigts vous gèle jusqu'aux os. Sur ses talons, timide et cherchant un refuge dans l'ombre de ses soeurs plus fortes, s'avance Notre-Dame de Pudeur, la plus fragile et la plus belle ; on devine de son visage ce qu'on devine de la lune [...]. Toutes trois marchent [...] et, avec des gestes qui implorant et ordonnent à la fois, Notre-Dame de Pureté parle la première : "Sur le sommeil du faon je veille ; la neige m'est chère [...] Du pan de ma robe, je couvre les oeufs [...] les conques [...] je recouvre vice et misère. Sur toute vie [...] mon voile apitoyé descend [...]. Notre-Dame de Chasteté parle : "Je suis celle dont le doigt glace et dont le regard pétrifie. J'ai figé l'astre dans sa danse, et la vague n'est pas retombée. Sur les plus hautes Alpes je demeure. Si je marche, les éclairs jaillissent autour de ma tête ; si mon oeil se fixe, la mort survient. Plutôt que de laisser Orlando s'éveiller, je le glacerai jusqu'aux moelles [...]. Puis Notre-Dame de Pudeur parle d'une voix si faible qu'on peut à peine l'entendre ; "Vierge et pure toute ma vie [...]. Loin de moi les vergers féconds et les vignes fertiles. Toute croissance m'est odieuse ; quand les pommiers bourgeonnent ou les brebis agnèlent, je fuis ; mon manteau glisse de mes épaules. Mes cheveux répandus m'empêchent de rien voir. [...] Avec des gestes douloureux de pleureuses, les trois soeurs, joignant leurs mains, dansent avec lenteur en balançant leurs voiles et en chantant. [...] Elles font le geste de couvrir Orlando de leurs draperies [...]. Les trois soeurs essaient de jeter leurs voiles sur la bouche des trompettes pour les étouffer. [...] Les soeurs, éperdues, se lamentent à l'unisson dans l'envol de leurs voiles tourbillonnants. "Jadis, on avait plus d'égards ! Mais les hommes ne veulent plus de nous, et les femmes nous détestent. C'est bien, nous partons. Moi, dit la Pureté, pour le perchoir du poulailler. Moi, dit la Chasteté, pour les hauteurs inviolées du Surrey. Moi, dit la Pudeur, pour n'importe quel gentil petit coin où je trouverai du houx et des rideaux en abondance [...]. Elles se sont prises par la main, parlent toutes à la fois en faisant des gestes d'adieu et de désespoir vers le lit où repose Orlando [...]. Elles sortent précipitamment en secouant leurs draperies autour de leurs têtes comme pour masquer un spectacle qu'elles n'osent pas regarder ; elles sortent en refermant la porte derrière elles.» (pages 150-154).*

- «*La nature humaine se fait toujours tirer l'oreille avant de s'adapter.*» (page 178).

- «*L'esprit fait des sauts, des bons si stupides quand il déborde et divague.*» (page 314).

- «*La lumière, mollement, se balançait, voile léger que gonfle une brise estivale.*» (page 320).

- «*Lorsque les gens parlent seuls, leurs moi distincts (dont il peut y avoir plus de deux mille) souffrent d'isolement et cherchent à se remettre en contact avec les autres, mais lorsque le contact est établi, ils se taisent.*» (pages 335-336).

- «*La peau ridée du quotidien, quand elle est bourrée de sens, devient étonnamment voluptueuse.*» (page 336).

- À la fin, à Orlando, «*la froide brise du présent lui souffla au visage sa petite haleine apeurée.*» (pages 350-351).

D'autre part, en véritable essayiste, Virginia Woolf émailla son texte d'aphorismes, et développa, en de nombreuses et quelques fois malencontreuses digressions, des réflexions, l'examen des uns et des autres devant nourrir le point consacré plus loin à l'intérêt philosophique du livre.

"Orlando" présente donc plusieurs facettes de l'art de Virginia Woolf, mais le texte est surtout un immense poème symphonique, transtemporel, baroque, proliférant, sciemment excessif, d'un excès assumé, presque superlatif et surréaliste, relevant du plus pur esprit canularique, par son mélange d'érudition et de mystification, par l'accumulation labyrinthique de détails égarant les lecteurs s'ils sont

peu accoutumés à ce style. L'intrication perpétuelle entre les monologues intérieurs d'Orlando, exposés par fragments, par impressions successives ou fugitives, les descriptions, les conversations et les actions, engendrent une sorte de tapisserie inextricable, une sorte de kaléidoscope.

Cependant, la qualité littéraire du livre risque bien d'être en partie perdue à la traduction, des effets disparaissant alors. Ainsi :

- Au moment où il est question du salon de Lady R., ce qui devint : «*La vérité paraît être - si nous osons nous servir d'un tel mot pour un pareil sujet - que tous ces petits cercles vivent sous un enchantement*» (page 217) est dans le texte original : «*The truth would seem to be - if we dare use such a word in such a connection - that all these groups of people lie under an enchantement*», Virginia Woolf s'étant donc amusé à jouer sur vérité et mensonge grâce aux deux sens de «*lie*».
- Si, en évoquant le «*Cap Horn*» où il veut se rendre, Shelmerdine rougit (page 271), c'est qu'il y a là un sous-entendu licencieux car «*to have the horn*» signifie «être en érection», «*bander*».
- Quand Nick Greene interroge Orlando sur «*les droits d'auteur*» qu'elle attend, on lit que «*sa pensée vola vers Buckingham Palace et vers les potentats invisibles qui y séjournent*» (pages 300-301), ce qui, en français, ne trouve pas de justification alors qu'en anglais «*droits d'auteur*» se dit «*royalties*» !

Intérêt documentaire

Le personnage d'"*Orlando*" traversant trois siècles, de 1586 à 1928, de l'Angleterre des Tudor à celle des «*Années folles*», le livre peut être considéré comme un roman historique. Tous ses épisodes, quoique romanesques, servent moins à retracer la longue vie d'une personnalité extraordinaire qu'à permettre au narrateur de décrire toute une série de tableaux de différentes époques, et de commenter le climat, les classes sociales, les mœurs, la condition des femmes, et la littérature qu'elles connurent. On pourrait d'ailleurs considérer qu'à côté d'Orlando, l'autre grand personnage est la ville de Londres. Le temps se manifeste moins par le sentiment de la durée que par les changements que constate Orlando. Et Virginia Woolf se présenta bien, non seulement en biographe, mais en historienne. On pourrait croire qu'à cet égard, elle aurait pu vouloir faire concurrence au roman de son compatriote John Galsworthy "*The Forsyte saga*", qui avait paru en 1922 et où la vie d'un héros central permettait de dépeindre l'évolution d'une société et de ses mœurs, l'intrigue se déroulant de 1886 à 1926. Et le regard de la romancière fut perçant, car elle donna beaucoup d'importance aux détails et au fragmentaire comme points de départ d'une vision, à la présence statique des objets, en particulier à l'indifférence solide du château, qui fait apparaître par contraste combien le sentiment du passage du temps humain est angoissant.

Examinons ces différentes époques :

Le temps d'Élisabeth Ière :

Virginia Woolf choisit de faire apparaître son héros, âgé de seize ans, à la fin du règne d'Élisabeth Ière afin de pouvoir s'amuser de l'engouement de la souveraine, «*vieille et usée et courbée avant l'âge*» (page 34), pour un beau jeune lord voué à remplacer ses favoris, Robert Dudley et Robert Devereux. Pour le portrait de la reine (pages 32-34), la romancière s'inspira des miniatures de l'époque, notamment celles d'Isaac Olivier. Pour mettre en relief son autoritarisme, elle insista sur sa main, «*une main mémorable ; une main étroite avec de longs doigts toujours recourbés comme pour entourer le globe ou le sceptre ; une main nerveuse, acariâtre, maladive ; une main autoritaire aussi ; une main qui n'avait qu'à se lever pour faire tomber une tête ; une main [...] attachée à un vieux corps.*» (page 33). «*son caractère acariâtre, son courage, sa fragilité et sa terreur*» (page 33),

L'époque élisabéthaine étant comparée au XXe siècle (page 38), si Londres était alors un «*entassement confus et irrégulier*» (page 242), est appréciée cette Angleterre qui jouissait de saisons nettement différentes (il faisait froid en hiver et chaud en été), ce qui influait sur l'humeur («*La flamme amoureuse du jour était séparée de la nuit*» [page 38]), entraînait «*la violence*». «*Le danger et l'incertitude, la luxure et la violence, la poésie et l'ordure grouillaient, bourdonnaient et pouaient sur les*

grands chemins tortueux» (page 243). Mais l'époque connaissait aussi la truculence et la paillardise, le «*carpem diem*» des poètes qui poussa Orlando à «*cueillir sa fleur*» (page 38).

Continuant sa comparaison avec le XXe siècle, Virginia Woolf indiqua encore que : «*La morale de ces gens-là n'était pas la nôtre*» (page 37), que «*les Élisabéthains ne voyaient nullement dans le crime et la pauvreté les attraits que nous leur prêtons. Le savoir livresque n'était nullement pour eux, comme il l'est pour nous, une source de honte ; être illettré ne leur paraissait nullement une vertu.*» (page 42).

Quand la reine survient, elle est accompagnée d'un poète dans lequel on pourrait reconnaître William Shakespeare. Il décoit Orlando parce que c'est «*un homme plutôt gras, plutôt minable, avec une fraise un rien crasseuse et des habits de grosse bure*» (page 32). Il serait aussi «*le poète qui a le visage d'un boucher*» (pages 91-92) car il aurait été, en effet, le fils d'un boucher, et un portrait de lui par Janssen est d'ailleurs appelé «le portrait du boucher». Dans le spectacle décrit page 69, qui exerce une si forte influence sur Orlando, et dont sont cités deux vers significatifs (pages 69-70), on reconnaît, représentée sur une estrade de foire, sa pièce "Othello" (page 69). Et, tandis qu'il est question plus loin d'«*un Maure de Venise*» (page 125), sont faites ailleurs d'autres citations du dramaturge, certaines nettement identifiables comme celle du "Marchand de Venise" (page 70) tandis que d'autres émaillent subrepticement le texte, comme il se doit chez une écrivaine anglaise. La vénération pour l'écrivain est bien appuyée quand est évoqué, au XXe siècle, un certain «*Sh-p-re*», avec ce commentaire : «*Lorsque nous prononçons pour nous seuls les noms que nous révérons profondément, nous ne les prononçons jamais en entier.*» (page 334).

On entrevoit aussi la figure pittoresque de cet autre dramaturge, Christopher Marlowe, exact contemporain de Shakespeare, qui «*s'enivrait pour un rien et s'obstinait à tenir des propos stupides*» (page 104) ; qui, avant d'être tué dans une rixe d'ivrognes, composa une oeuvre pathétique et puissante ("Tamerlan le grand", "La fameuse tragédie du riche juif de Malte", "La tragique histoire du docteur Faust"), où il affirma très tôt une pensée rebelle aux croyances religieuses et favorable aux seules spéculations d'ordre scientifique, où il développa une apologie de la révolte individuelle, où il visa le dépassement des limites au détriment d'une méditation psychologique, oeuvre qui fait de lui un des génies les plus puissants du théâtre anglais.

Shakespeare et Marlowe ne sont que des bourgeois, comme l'est aussi le personnage fictif, infatué et ridicule de Nicolas Greene, qui n'a qu'«*une taille médiocre, une allure étriquée, un corps maigre*», qui est «*fort bourgeoisement habillé d'un pourpoint noir et d'un chapeau rabattu, avec un seul petit sac à la main*» (page 99), qui est un «*bouffon à deux sols la ligne*» (page 296), qui, surtout, se déclare contempteur de ses contemporains, de celui qu'il appelle «*Kit Marlowe*», de celui qu'il appelle «*Bill*», c'est-à-dire Shakespeare (page 103), mais encore de Ben Jonson (dramaturge inventeur de la «comédie des humeurs», notamment connu pour ses pièces "Volpone" et "L'alchimiste", son amitié et sa rivalité avec Shakespeare), Thomas Browne (auteur d'oeuvres couvrant un large ensemble de domaines incluant la médecine, la religion, la science, la sociologie et l'ésotérisme), John Donne (poète et prédicateur sous le règne de Jacques Ier) [page 102], se proclame admirateur des Grecs (page 103) et respectueux des écrivains «*qui prennent l'Antiquité pour modèle*» (page 104). D'ailleurs, il ne voit comme «*éperon des nobles esprits*» que la «*Gloân*» qui guidait les écrivains gréco-latins.

Parmi ces écrivains, il y aurait eu aussi, s'il faut en croire Virginia Woolf, nul autre qu'Orlando qui «*avait amassé, avant d'atteindre vingt-cinq ans, environ quarante-sept manuscrits - pièces de théâtre, récits, romans ou poèmes ; en prose, en vers, en français, en italien même ; mais tous romanesques et tous fort longs*» (pages 91-92). Si, tout jeune, il avait composé la tragédie en cinq actes intitulée "Aethelbert", dont «*le Vice, le Crime, la Misère étaient des personnages*», où «*rois et reines gouvernaient d'impossibles États, tandis que d'horribles intrigues les accablaient, que de nobles sentiments les soulevaient*» (pages 26-27), qui était donc un de ces typiques drames élisabéthains dont les auteurs étaient presque toujours anonymes, il semble ensuite s'être plus coulé dans le moule classique puisque les titres qui sont cités de plusieurs de ses tragédies : "La mort d'Ajax", "La naissance de Pyrame", "Iphigénie en Aulide", "La mort d'Hippolyte", "Méléagre", "Le retour d'Ulysse", "Xénophile" (page 91), se réfèrent au monde grec. Mais ces pièces aussi étaient destinées à rester inconnues (ce qui était bien commode pour la romancière !) puisqu'Orlando savait bien qu'«*écrire, et plus encore publier, était pour un gentilhomme une faute inexpiable.*» (pages 90-91).

Il reste qu'ainsi elle rendit hommage à la créativité robuste et sincère des Élisabéthains.

Le XVIIe siècle :

On apprend qu'Orlando «réapparaît à la Cour du roi James» (page 42). Or c'est en 1603 que le roi d'Écosse, Jacques VI, accéda au trône d'Angleterre, et prit le nom de Jacques Ier.

Virginia Woolf, toujours soucieuse de bien indiquer l'influence des saisons, donna beaucoup d'importance au «Grand Gel» («Great Frost»), un événement réel, dont la date, censée connue par les lecteurs éclairés du roman, n'est pas précisée. Mais on sait qu'un «grand hiver» sévit de la mi-décembre 1607 jusqu'à la mi-mars 1608, que les rigueurs d'un froid intense se firent sentir sur toute l'Europe septentrionale et occidentale. Et, en 1608, se tint sur la Tamise gelée la première «frost fair». Ce fut l'occasion pour Orlando de rencontrer une princesse «moscovite» dont le nom à rallonges, «*Maroussia Stanilovska Dagmar Natacha Iléana Romanovitch*» suggère son appartenance à la dynastie des Romanov qui allait justement accéder au trône en 1613.

L'allusion à Georges Villiers (page 52), futur duc de Buckingham, est un autre point de repère chronologique puisqu'il devint le favori du roi en 1614.

Si on prend au sérieux la mention, page 79, du «*dix-huit, un samedi*», on serait alors en 1614.

On peut aussi noter l'indication que «*le chêne avait ouvert ses feuilles et les avait répandues sur la terre une douzaine de fois*» (page 115).

Il est mentionné que «*les jours odieux du Parlement étaient passés, et de nouveau il y avait une Couronne en Angleterre*» (page 123). Le Parlement avait été le «Rump Parliament» («Parlement croupion»), qui, sous l'impulsion du militaire et homme politique Oliver Cromwell, à la tête du "Commonwealth d'Angleterre" (en fait, une république), avait, après l'exécution du roi Charles Ier au paroxysme de la Première Révolution anglaise, siégé de 1649 à 1653. Mais la mort de Cromwell, en 1658, avait donné lieu à une crise politique qui permit la restauration de la monarchie. Invité à rentrer en Grande-Bretagne, Charles II fut acclamé lors de son entrée dans Londres, en 1668. Et il avait bien pour maîtresse cette «*Nell Gwynn*», qui, si elle est «suspendue» au bras du roi (page 134), n'en remarque pas moins le bel Orlando !

Si Virginia Woolf l'envoya Orlando en Turquie, c'est que, y ayant séjourné en 1906 et en 1911, elle pouvait décrire le pays (puisque rien n'y avait changé !) broser un tableau pittoresque de Constantinople : «*les dômes de Sainte-Sophie et des autres églises*», «*le pont de Galata ; les pèlerins aux turbans verts, le nez coupé ou les yeux aveugles, qui demandaient l'aumône ; puis les chiens errants fouillant les ordures ; les femmes serrées dans leur châle ; l'innombrable troupeau des ânes ; un groupe de cavaliers armés de longs bâtons [...] «les clic ! clac ! des fouets», le «grondement des gongs», les «cris des muezzins», le «cinglement des coups sur l'échine des mules», le «sonore brimbalement des chariots bandés de cuivre», les «odeurs aigres - mélange de levain, d'épices et d'encens [...] l'haleine même de cette populace barbare, stridente et bariolée», les «janissaires en livrée pourpre qui couraient en agitant des éventails de plumes d'autruche» (page 138) ; «on fumait une houka et l'on buvait une tasse de café» (page 139). Plus loin, un gazon est comparé à «*un tapis turc aminci par l'usure*» (page 160). La découverte se porte au-delà de la ville, vers «*un sentier où des chameaux marchaient en une longue file à travers des déserts rocheux, parmi des nuages de poussière rouge*», «*les déserts chauves et pierreux des montagnes inhospitalières d'Asie*», les «*montagnes nues de Turquie*», «*des montagnes très hautes, pleines de précipices et de rocs aigus*», une «*pente rôtie de flammes*» où «*des chèvres broutaient*», où «*un aigle planait*» (page 348).*

Cependant, si la Grèce faisait alors partie de la Turquie, il faut noter qu'il n'était guère possible pour Orlando (même si «*elle avait des yeux admirables*» [page 160]) de voir l'Acropole d'Athènes (page 160) depuis Brousse, ou que, se trouvant en Anatolie, elle ait pu garder des chèvres «*sur les pentes du mont Athos*» (page 167) !

Il est significatif que ce soit l'Orient qui permette la métamorphose : il est bien connu que c'est une terre de sortilèges», mais, plus pratiquement, un endroit où les vêtements sont asexués et ambivalents, «*la veste et les pantalons turcs convenant indifféremment aux deux sexes.*» (page 156).

Orlando se retrouve alors à vivre au milieu de bohémiens dont elle découvre la liberté des mœurs, les conceptions sociales non entravées, moins conformistes que celles de l'Angleterre.

La littérature anglaise de ce siècle n'apparaît guère qu'à travers la simple mention de John Milton (1608-1674), poète célèbre pour être, en particulier, l'auteur de plusieurs poèmes épiques, "*Le paradis perdu*", "*Le paradis retrouvé*" et "*Samson Agonistes*", et aussi de sonnets.

Le XVIIIe siècle :

Virginia Woolf indiqua qu'il bénéficia de «*ciels clairs et uniformes*» (page 250).

On comprend qu'on y est arrivé puisque que, sur le bateau qui la ramène en Angleterre, enfin vêtue en femme, Orlando se souvient de Sacha qu'elle avait vue «*une centaine d'années auparavant*» (page 172).

À son retour à Londres, Orlando découvre, en remontant la Tamise, le «*dôme de marbre*», «*le dôme d'une vaste cathédrale*», «*Saint-Paul*» puis «*l'hôpital de Greenwich*» (page 182) qui avaient été construits par Christopher Wren. Elle apprend aussi qu'ont sévi à Londres, «*pendant son absence*», «*la peste et l'incendie*» (page 182), la «*grande peste*» de 1665 qui avait fait environ 75 000 morts, soit environ 20% de sa population, la maladie ayant été toutefois définitivement éradiquée par cette autre catastrophe que fut le grand incendie qui ravagea le centre de la ville, du dimanche 2 septembre au mercredi 5 septembre 1666. Virginia Woolf indiqua : «*L'éclairage était loin encore de la perfection moderne.*» (page 222), et mentionna qu'une «*ornière*» fit faire au carrosse d'Orlando «*une embardée terrible*» (page 223).

Surtout, celle-ci découvre son nouveau rôle de femme, la condition inférieure de son sexe et les pesanteurs sociales. Mais si, d'une part, elle «*devenait, comme les femmes, un peu moins vaine de son cerveau ; comme les femmes, un peu plus vaine de sa personne.*» (page 205), d'autre part, se parant, elle est éblouie par sa propre beauté, use donc des armes de la séduction et des artifices féminins.

Alors qu'est donnée la date du «*mardi 16 juin 1712*» (page 213), ce que Virginia Woolf a pu vérifier sur un calendrier universel, il est indiqué que «*la haute société, sous le règne de la reine Anne [de 1702 à 1714], brillait d'un éclat sans pareil*» (page 212). Aussi Orlando fréquenta-t-elle des salons où se réunissaient de «*grands esprits*». Mais elle constata que c'étaient des lieux d'«*illusions*» car «*ils n'y disaient rien, une caractéristique curieuse qu'ont toujours partagée les plus brillantes sociétés du monde*», comme le salon de Mme du Deffand (page 217).

Cependant, Virginia Woolf pensait qu'en matière de littérature, le XVIIIe siècle fut un âge d'or, sous le parrainage d'une aristocratie intellectuelle représentée en particulier par trois écrivains dont les noms «*comme une incantation carillonnaient dans la tête d'Orlando*» (page 215), et qu'elle recevait chez elle :

- Addison (1672-1719), homme d'État et écrivain dont sont cités son journal, le "*Spectator*", et sa tragédie, "*Caton*", qui fut représentée pour la première fois en 1713 et connut un grand succès, partiellement dû aux allusions à la politique anglaise de l'époque.
- Dryden (1631-1700), poète, dramaturge, critique, traducteur, qui domina l'époque au point qu'on put l'appeler «*l'âge de Dryden*».
- Pope (1688-1744), poète dont les mots éclataient «*d'esprit vrai*», dont sont cités des vers de "*The rape of the lock*" (page 227).
- Swift dont est cité un passage des "*Voyages de Gulliver*", une «*grêle de mots*» pouvant «*écorcher vif*» (page 229).

Orlando apprend d'eux comment «*mieux écrire*», ce qu'est «*l'essentiel du style, qui est d'avoir toujours un ton de voix naturel*» (page 230). Mais elle constate «*le mépris de Mr Pope [ne sont pas cités, comme l'indiqua Virginia Woolf en une note, des «propos trop connus pour qu'il soit nécessaire de les rapporter» ; ce sont en effet deux vers de ses "Portraits de femmes" exprimant bien sa misogynie : «Men, some business, some to pleasure take / But every woman is at heart a rake.» («Les hommes, les uns s'appliquent aux affaires, les autres aux plaisirs / Mais toute femme a le coeur libertin.»)], la condescendance de Mr Addison [il écrit : «Je tiens la femme pour un bel animal romanesque» (page 228)] et le secret de Lord Chesterfield [il murmura à son fils : «Les femmes ne sont que de grands enfants»] lui gâteraient toujours un peu la société des beaux esprits sans qu'elle cessât pour cela d'admirer profondément leurs oeuvres.*» (page 237). Mais, avec une certaine raillerie, Virginia Woolf démythifia ces personnages, souvent momifiés et confits dans leur gloire.

Le XIXe siècle :

La détestation de Virginia Woolf pour cette période est manifeste.

Dès le début du chapitre V, montrant surtout à cette occasion l'attention qu'elle portait au climat, elle évoqua *«le lourd nuage gonflé qui, le premier jour, couvrait non seulement Londres mais la totalité des Îles Britanniques, s'arrêta ou, plutôt, ne s'arrêta pas d'obéir aux fluctuations des tempêtes assez longtemps dans ce coin du ciel pour avoir des effets extraordinaires sur tous les êtres vivant dans son ombre. Le climat anglais parut bouleversé. Il pleuvait souvent, mais seulement par averses fantasques qui reprenaient sitôt finies. Le soleil brillait, comme de juste, mais emmitoufflé par tant de nuages et dans un air si saturé d'eau, que ses rayons perdaient leurs couleurs ; et les violacés, les orangés, les rouges ternes avaient remplacé dans le paysage les teintes plus solides du XVIIIe siècle. Sous le dais de ce ciel meurtri et chagrin, le vert des choux paraissait moins intense, et la neige était d'un blanc sale. Mais ceci n'était rien : bientôt s'insinua dans chaque maison l'humidité, le plus insidieux des ennemis.»* (page 245). Et *«le lierre s'était mis à croître avec une profusion inouïe»* (page 247).

De ce fait, *«le tempérament de l'Angleterre changea»* (page 246), car les êtres *«sentirent le froid dans leur cœur, le brouillard humide dans leur esprit»* (page 247). Se répandirent une *«hypocrisie pateline»* (page 248), la pudeur et la honte, qui atteignaient aussi les hommes qui *«devaient rougir comme les femmes, mais pas tout à fait pour les mêmes raisons.»* (page 271). Le combat de *«Notre-Dame de Pureté»*, *«Notre-Dame de Chasteté»* et *«Notre-Dame de Pudeur»* contre *«la Vérité»* (pages 150-154) représente la vigoureuse protestation de Virginia Woolf contre les tabous de l'époque victorienne, car elle put, par biographe interposée, donner libre cours à ses jugements virulents sur tous ses aspects sociaux, moraux, littéraires, artistiques, et même météorologiques. Orlando constate que *«les deux sexes s'éloignaient de plus en plus l'un de l'autre»* (page 247), mais Orlando s'interroge sur ces *«alliances qui pullulent»*, sur ces *«mœurs nouvelles»* (page 260) qui imposent à chacun le mariage (car chacun aurait *«dans le monde une âme soeur prédestinée»*) ; elle se demande si *«on avait fait une nouvelle découverte physiologique»* qui voudrait que les gens soient *«soudés l'un à l'autre»* alors qu'il n'y a pas *«encore d'alliance indissoluble chez un animal»* (page 261) ; elle trouve qu'*«il y avait dans cette union indissoluble de deux corps quelque chose qui répugnait à la décence»* (page 261). Les femmes, dont la condition était dégradée comme jamais, étaient vouées au mariage et aux nombreuses naissances : *«Une femme modeste passait le plus clair de sa vie à cacher un scandale qui, au moins une fois par an, finissait par éclater.»* (page 253), d'où la vogue de la crinoline, qui est, pour Orlando, *«le plus lourd, le plus morne des vêtements qu'elle eût jamais porté»* (page 263). Cette fécondité accrue paraissait à la romancière un fondement de l'expansion politique et économique du Royaume Uni, de la prospérité de l'Empire britannique. Mais elle cite *«le cas d'Eusébius Chubbs»* (page 248), un être tout à fait fictif mais qui, découragé par la fécondité des plantes de son jardin comme par celle de sa femme, en vient à se suicider.

Orlando, à qui *«l'esprit du XIXe siècle était violemment antipathique»* (page 263), se sent déphasée, et cherche un refuge dans l'écriture et la réflexion philosophique, son romantisme s'éveillant après les charmes exotiques du voyage.

Son sens esthétique étant aigu, elle s'offusque de voir, dans Londres, *«là où s'élève maintenant la statue de la reine Victoria»*, un *«conglomérat d'objets les plus hétéroclites»* (page 250), qui la plonge *«dans l'affliction la plus profonde. Elle n'avait jamais vu dans sa vie rien d'aussi indécent, d'aussi hideux et d'aussi monumental.»* (page 251). Au-delà de la monotonie de l'architecture, des *«statues d'hommes gras, noirs, luisants, strictement boutonnés»*, de la surcharge décorative qu'on privilégia alors dans les appartements, elle est étonnée par :

- Le train car elle *«ne s'était pas aperçue qu'on eût inventé la machine à vapeur, machine stupéfiante qui (d'après les historiens) venait de changer complètement la face de l'Europe dans les vingt dernières années»* (page 292) ; si elle peut se réjouir d'avoir été emportée à Londres *«en moins d'une heure»*, Virginia Woolf ne manque pas de noter : *«Il y avait du charbon partout, le bruit était horrible, les fenêtres poissaient»* (page 293).

- D'*«étranges petites boîtes montées sur roues encombrant le pavé, traînées par des chevaux»*.

- *«L'énorme rumeur de la rue»*, la foule omniprésente. qui lui faisaient horreur.

- Les fumées d'usines (la pollution industrielle débutait alors) qui envahissaient le ciel, déjà assombri par le climat.

Virginia Woolf prit plaisir à utiliser l'ironie et la parodie pour faire la satire de l'époque victorienne qu'elle avait en aversion, la jugeant ténébreuse et corsetée.

Le plus souvent, Orlando, par une sorte de refus, se réfugie dans l'espace privé de sa vieille demeure de Blackfriars, où elle se replonge dans l'écriture de son poème, "*Le chêne*" (sur lequel elle avait commencé à travailler en 1586, il y avait «*près de trois cents années*», le récit nous situant donc alors approximativement à l'année de naissance de Virginia Woolf, 1882). Ce travail lui permet d'opposer à l'étouffement oppressif de Londres le lyrisme de la nature, revivifiée et inchangée en apparence, quasi immuable, quel que soit le siècle.

Ce travail lui permet surtout de s'isoler de la littérature du temps dont elle avait commandé l'ensemble à un libraire. Or, «*habituée aux discrètes littératures des XVI, XVIIe et XVIIIe siècles*», elle est épouvantée par l'abondance de cette production, par ce fatras dont la médiocrité est rendue par une désinvolte et même méprisante accumulation de noms (page 310) :

- «*Alexandres*», «*Smiths*» : en fait, Alexander Smith, écrivain écossais connu pour sa description de l'île de Skye dans "*A summer in Skye*" ;

- «*Dixons*» : Richard Dixon, essayiste et poète, membre du mouvement pré-raphaélisme ;

- «*Blacks*» : William Black, romancier écossais membre du groupe régionaliste "Kailyard" ;

- «*Milmans*» : Henry Milman, poète et auteur de plusieurs ouvrages d'histoire religieuse ;

- «*Buckles*» : Henry Buckle, historien dont les théories sur les rapports entre le climat et l'Histoire auraient pu inspirer à Virginia Woolf certaines considérations dans "*Orlando*" ;

- «*Taines*» : Hippolyte Adolphe Taine, philosophe et historien français, curieusement égaré parmi tous ces Britanniques.

- «*Paynes*» : James Payn, homme de lettres et journaliste, collaborateur occasionnel de Leslie Stephen, le père de Virginia Woolf.

- «*Tuppers*» : Martin Tupper, poète très populaire en Angleterre et aux États-Unis.

- «*Jamesons*» : Anna Jameson, essayiste, autrice d'une étude demeurée classique sur les héroïnes shakespeariennes.

Et ces écrivains sont «*tous criant, tous hurlant, tous remarquables et tous exigeant autant d'attention que qui ce fût*» (page 310). Toute cette littérature tend à l'exagération et à l'emphase. Y échapperaient «*quatre grands noms séparés et distincts*» qui, cependant, par une habile omission, ne sont pas cités !

Cependant, l'esprit qui règne à l'époque victorienne est si puissant qu'Orlando y succombe, et en vient à épouser Shelmerdine Bonthrop Marmaduke.

Via une brève évocation du règne d'Édouard VII (Orlando voit le roi qui «*descendait de son sobre "brougham"*» [page 317]), on passe en quelques lignes de Victoria au début du XXe siècle.

Le XXe siècle :

Le climat de l'époque est encore évoqué : au début du livre, il est question de «*demi-jours crépusculaires [...] de faux jours traînants*» ; à la fin, on lit : «*Il y avait dans cette époque une netteté définie qui rappelait le XVIIIe siècle mais aussi certaine démenche, certain désespoir*» (page 318), et sont regrettées «*ses complications flétries et ses ambiguïtés*» (page 38). Il est vrai qu'«*il y avait eu une autre guerre, contre les Allemands, cette fois*».

Orlando, si elle habite désormais, à Londres, le quartier de Mayfair, «*au coeur même du monde élégant*» (page 293), fait face à une nouvelle société, prend conscience qu'elle en est effrayée, en particulier par la course après le temps qui la caractérise. Pourtant, elle apprécie l'invention de l'électricité, du télégraphe, de l'automobile, et certainement de l'avion de la fin (puisqu'il lui ramène Shelmerdine [page 351]), se disant, en 1928 : «*La texture même de la vie [...] est aujourd'hui magique*» car elle ne comprend pas «*comment tout est fait*», «*ne peut même pas songer à l'imaginer*» (page 321). Il reste que, femme émancipée, elle conduit une voiture (tout en constatant l'effet que cela

a sur elle : un «*déchiquetage de la personnalité qui précède l'inconscience et peut-être la mort*» [page 328]), fume, se vêt parfois de pantalons. Elle se réjouit de voir «*les femmes devenues minces*», «*les visages des hommes aussi nus que la paume*», «*les familles beaucoup plus petites*» (page 318). Voilà que resurgit Nicolas Greene, réincarné en influent critique acharné de, cette fois, les poètes et écrivains les plus célèbres du milieu du XIXe siècle : Tennyson, Browning et Carlyle, pour mieux encenser, non sans contradiction, ceux qu'il haïssait deux siècles et demi auparavant ! Mais, considérant que le poème d'Orlando, "*Le chêne*", «*soutient à son avantage la comparaison avec "Les saisons" de Thompson*» (long poème en quatre parties publiées successivement de 1726 à 1730, et qui est une oeuvre annonciatrice du romantisme [page 300]), il lui fait obtenir un prix de «*deux cents guinées*» [monnaie valant 21 shillings]. Il reste que l'écrivaine n'entend pas traiter le «*seul sujet possible de roman*» (page 288) à l'époque, celui où une femme rêve à un «*garde-chasse*», lui écrit un petit billet et attend ensuite qu'il vienne siffler sous sa fenêtre, une attaque de Virginia Woolf contre la conception réductrice de la femme qui, à ses yeux, se dégage de "*L'amant de Lady Chatterley*" de D.H. Lawrence, roman qu'en fait elle n'avait pas lu ! Elle fit aussi une allusion au "*Dictionnaire biographique*" dont avait été le maître d'oeuvre son propre père (page 326), ce qui pourrait expliquer aussi qu'elle se soit à ce point appesantie sur la fonction du biographe.

Après que, page 92, Virginia Woolf ait indiqué «*aujourd'hui même (le 1er novembre 1927)*», parce que ce fut sans doute ce jour-là qu'elle l'écrivit, à la fin du livre, «*une explosion terrifiante*» éclatant à l'oreille d'Orlando, elle se trouve propulsée dans le «*moment présent*», la date précisément indiquée du jeudi 11 octobre 1928 étant celle où la romancière termina son oeuvre.

On constate que, dans ce roman historique qu'est "*Orlando*", l'histoire littéraire tient une grande place, que ce fut peut-être le principal souci de Virginia Woolf qui, en déployant toute une érudition, non seulement dressa un tableau de la littérature anglaise, de l'ère élisabéthaine (n'aurait-elle pas choisi d'y faire naître son héros parce qu'elle y voyait le début de la littérature anglaise?) aux années vingt, mais se livra à un spirituel vagabondage littéraire, à travers allusions, pastiches et critiques. Il est significatif qu'elle évoqua de préférence des auteurs morts âgés, comblés d'honneurs et momifiés dans une gloire officielle. Elle ne manqua pas de décocher des flèches, en particulier sur le personnage ridicule de Nicolas Greene. Elle considéra que «*le génie (il est vrai que ce mal a disparu des Îles Britanniques, feu Lord Tennyson, dit-on, ayant été le dernier à en souffrir) ne brille pas toujours d'un éclat égal ; s'il en était ainsi tout serait clair pour nous, et nous courrions le risque d'être brûlés vifs. Le génie fonctionne plutôt à la façon d'un phare. [...] Les hommes de génie ne sont pas si différents de nous qu'on pourrait le croire.*» (pages 225-226).

Elle se pencha aussi sur le «labeur fiévreux» de l'écrivain, sur la difficulté de créer, sur «*le duel entrepris contre la langue anglaise avec, pour enjeu, l'immortalité*» (page 96). Ne serait-ce pas pour faire part des difficultés personnelles qu'elle éprouvait dans son art qu'Orlando met plusieurs siècles à parachever son poème "*Le chêne*", obtenant enfin le succès... en 1928?

Elle indiqua que «*le destin d'un homme riche qui possède des maisons, du bétail, des servantes, des ânes et du linge, et qui pourtant écrit des livres, est vraiment à faire pitié.*» (page 89), remarque «*comme il est difficile, pour un gentilhomme, d'être un écrivain.*» (page 94).

Elle nous fit suivre l'évolution de celui qui, étant «*touché du mal de la littérature*», substitue «*un fantôme au réel*» (page 88), et que «*la peste de la lecture*» conduit à «*la rage d'écrire*» (page 89). Cette rage est telle qu'il produit en deux ans «*plus de vingt tragédies, une douzaine d'histoires et une grosse de sonnets*» (page 35), qu'«*il avait amassé, avant d'atteindre vingt-cinq ans, environ quarante-sept manuscrits - pièces de théâtre, récits, romans ou poèmes ; en prose, en vers, en français, en italien même ; mais tous romanesques et tous fort longs.*» (pages 90-91). Mais il les détruit toutes, sauf un très court poème, "*Le chêne*", s'exclamant : «*Que je sois damné si jamais j'écris encore un seul mot pour plaire à la Muse ; bien ou mal j'écrirais, à partir de ce jour, pour ne complaire que moi-même.*» Cependant, Virginia Woolf prétendant que la passion de poète d'Orlando était limitée par l'anglais, il a du mal à décrire la nature, ce qui fait écho aux mentions continuelles de son incertitude au sujet de la valeur de ses écrits que la romancière fit dans son "*Journal*". Il lutte contre les

métaphores, se demande : *«Pourquoi ne pas dire simplement ce qu'on veut dire, pas plus? Alors il essaie de dire que l'herbe est verte, le ciel bleu, et d'adoucir par de telles offrandes l'esprit austère de la poésie...»* Mais, *«levant les yeux, il voit au contraire que le ciel est semblable aux voiles que mille madones ont laissé tomber de leur chevelure ; que l'herbe frissonne, fuit et se fronce comme un envol de nymphes qu'apeure l'étreinte des sylvains velus, dans l'ombre des bois enchantés. "Ma parole, s'exclame-t-il, je ne vois pas qu'une façon de dire soit plus vraie que l'autre. Toutes deux sont horriblement fausses." Alors, désespérant de jamais résoudre ces problèmes, de jamais savoir ce qu'est la poésie et ce qu'est la vérité, Orlando tombait dans un profond abattement.»* (pages 116-117). Examinant son poème, il pense qu'*«il y a trop de reptiles maudits dans les premières strophes»* et *«trop de terminaisons "ant"»*. Ne faut-il pas se méfier d'une *«cascade d'inspiration involontaire»* (page 258), car elle lui fit écrire *«les vers, les plus insipides qu'elle eût jamais lus de sa vie»* (page 257)?

Plus loin, *«étant de son siècle sans cesser d'être à soi [...] elle pouvait écrire. et elle écrivait. Elle écrivit. Elle écrivit. Elle écrivit.»* (page 285). Elle expérimente donc les styles des différentes époques qu'elle traverse, jusqu'à ce qu'elle trouve celui qui lui correspond le mieux, quelques siècles plus tard. Ainsi, l'écriture, constamment désignée par l'évolution du roman lui-même, est de surcroît thématisée par cette recherche qui unifie elle aussi la vie d'Orlando.

Virginia Woolf fit aussi des confidences plus directes sur son propre art :

- *«Au moment où nous venons de perdre toute foi dans les relations humaines, une composition purement fortuite d'arbres et de granges, une meule, une charrette soudain nous offrent un symbole si parfait de l'idéal inaccessible, que nous nous remettons à chercher.»* (page 234).

Si elle s'amusa à ironiser sur le métier de biographe, elle laissa bel et bien apparaître l'impossibilité pour tout biographe de faire revivre un être qui expérimente de nombreuses vies possibles et éventuellement contradictoires ; elle constata qu'il ne peut livrer qu'une vérité amoindrie, travestie ; elle statua que, finalement, son travail n'est que dérision car : *«Une biographie est considérée comme complète lorsqu'elle rend compte simplement de cinq ou six moi, alors qu'un être humain peut en avoir plusieurs milliers.»* (page 330).

Elle nous offrit aussi des réflexions plus générales sur les écrivains. Si elle se montra parfois satirique (*«Les poètes ont une haute opinion d'eux-mêmes et une basse opinion des autres.»* [page 231]), parfois moralisatrice (*«La louange et la gloire n'ont rien à faire avec la poésie»* qui est *«une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix»* [page 347] - *«La poésie peut corrompre et détruire plus sûrement que la luxure ou la poudre à canon.»* [page 191]), si elle prétendit qu'écrire la biographie d'une femme oblige à renoncer à *«la péroration qui doit la clore»*, car *«plus rien n'est à sa place, ni les points culminants, ni les pérorations ; l'accent ne tombe jamais où il tomberait avec un homme»* (page 333), elle donna aussi des conseils pratiques (*«On ne saurait dépenser trop de temps ni un zèle trop pieux pour rendre plus fidèles les mots porteurs de notre message.»* [page 191] - *«L'essentiel du style est d'avoir toujours un ton de voix naturel.»* [page 230]). Surtout, elle affirma :

- *«Tous les secrets d'une âme d'écrivain, toutes les expériences de sa vie, toutes les qualités de son esprit, éclatent dans ses oeuvres.»* (page 227).

- *«Nous écrivons non seulement avec nos doigts, mais avec toute notre personne.»* (page 262).

- *«Seuls les grands maîtres du style peuvent dire la vérité.»* (page 277).

- *«L'office du poète est le plus haut de tous.»* (page 191).

Enfin, Virginia Woolf voudrait, pour les écrivains, des lecteurs qui sachent, *«sur de simples indications jetées çà et là, induire le domaine et la circonstance d'une vie»*, *«entendre, dans ce que nous leur murmurons à peine, la voix même d'un personnage»*, *«voir, souvent quand nous n'en disons rien, son exacte apparence»*, lire, *«comme à livre ouvert dans sa pensée sans qu'un seul mot de nous les guide»* (pages 86-87).

Intérêt psychologique

Dans "Orlando", Virginia Woolf déclara laisser «*au romancier le soin de déplier minutieusement la soie des âmes*» (page 87). Et c'est bien cette attention qu'elle montra en suivant son personnage, même si elle avoua plusieurs fois son incapacité à expliquer ses états d'âme car ils sont souvent particulièrement complexes, voulant prouver par là son souci de respecter la vérité, de ne pas se laisser tenter par le romanesque et la fiction.

Elle créa une sorte d'éphèbe androgyne, ingénu, raffiné et chamarré, évidemment doué de tout un «*répertoire de tendres beautés*» (page 25). En effet, il a des «*jambes élégantes*» (pages 25, 131, 134, 142, 145), «*la taille bien prise, les épaules fermes*» (page 25), un «*port*» remarquable, une «*grâce princière*» (page 145). Le biographe avoue : «*Au premier coup d'oeil sur ses yeux, sur son front, nous nous mettons à poétiser.*» (page 26). Plus loin, on lit : «*Il possédait alors, dans la fleur de son âge, ce pouvoir d'éveiller l'imagination, cet attrait fascinant qui maintiennent le souvenir d'un homme encore vivace dans la mémoire populaire quand l'oeuvre de qualités plus solides en apparence a depuis longtemps sombré dans l'oubli. [...] Cette puissance, mystérieusement, naît lorsque se combinent la beauté, un grand nom et quelques dons plus rares qu'avec la permission du lecteur nous désignerons, sans plus, du mot charme.*» (page 141). Comme il se doit, il séduit les femmes : la vieille reine Élisabeth mais aussi la maîtresse du roi Charles II, Nell Gwynn, qui toutefois «*ne put rien faire qu'envoyer par-dessus son épaule un baiser à Orlando sur son bateau.*» (page 134). Beau parti fort convoité, il collectionne les prétendantes mais sans conclure avec aucune d'elles. Il est, en Turquie, l'objet de légendes et d'un culte, de la part des pauvres comme des riches.

Quand il se réveille transformé en femme, elle a évidemment conservé toute sa beauté : «*Jamais, depuis le commencement du monde, on ne vit mortel aussi ravissant.*» (page 154).

Il a «*un naturel candide, ennemi de toute équivoque, et les mensonges l'ennuyaient.*» (page 173). «*La franchise était sa qualité dominante.*» (pages 206-207). Cet aristocrate, qui est un «*pur Anglais jusqu'au bout des ongles*» (page 137), n'est pas attiré par le métier des armes, qui est pourtant propre à sa caste. C'est que, «*coeur sensible et passionné*» (page 73), il est, avant tout, un romantique qui accumule les sensations.

Du fait de cette bipolarité, dont était atteinte la romancière, et qu'elle attribua à nombre de ses personnages, il peut afficher «*un visage à la fois le plus candide et le plus sombre*» (page 25), se montrer à la fois «*romanesque*» et «*singulièrement méthodique*» (page 85). Sa «*complexion étant curieusement mêlée d'humeurs très diverses [...] il combinait en lui la mélancolie, l'indolence, la passion, l'amour de la solitude*» ainsi que la fougue guerrière, le désir de gloire et de conquête du monde.

Surtout, il pouvait être, au milieu de la joie, saisi d'«*une humeur noire*» (page 173), tomber dans des accès de mélancolie, se montrer «*taciturne*», «*épris de la mort, comme tous les jeunes garçons*» (page 255), et, plus tard, malgré le fait qu'il ou elle n'ait pas d'âge, demeurait en proie à la hantise de sa mort inévitable :

- Il disait : «*Tout se perd dans la mort.*» (page 57).

- Il pensait : «*La ruine et la mort recouvrent tout. La vie de l'homme aboutit à la tombe.*» (page 69).

- Il «*trouvait un charme étrange aux pensées de mort et de corruption*», «*voulait témoigner que toute pompe est bâtie sur de la corruption*» (page 84).

- Il se plaisait à méditer dans une crypte (page 84).

Plus tard, si elle est unie à Shelmerdine, comme il est «*toujours occupé à construire des modèles du Cap Horn avec des coquilles de limaçons*», elle fuit au coeur des bois, ayant toujours le goût de la solitude et de la mort (page 276).

C'est qu'au fil des époques, Orlando, même s'il s'est métamorphosé, avait conservé son amour de la solitude. Elle restait la plupart du temps retirée dans sa propriété, «*toujours méditative et repliée sur soi*» (page 256). Elle est «*atteinte de cette maladie congénitale anglaise*» «*l'amour de la Nature*» (page 159), goûte «*les douceurs de la nature*» (page 112), est «*toujours attendrie par les animaux et la nature, toujours passionnée pour la campagne et les saisons*» (page 256), trouvant même un intense soulagement à l'idée, non d'un mariage humain, mais de noces avec la nature, se disant que

son «*âme-soeur, c'est la lande*», qu'elle est «*l'épouse de la nature*» (page 267), «*demandant, dans une prière, de partager la majesté des collines, de connaître la sérénité des plaines, etc., comme le font tous les adorateurs de la nature*» (page 160). Si elle connaît cette dernière exaltation en Turquie, la plupart du temps, il-elle se perd dans la contemplation rêveuse de la campagne anglaise, s'y livre à de longues promenades qui aboutissent souvent à ce résultat : il-elle se jette au pied de «*son chêne bien-aimé*» (page 112).

En ce qui concerne la sexualité, on est étonné de lire qu'Orlando, jeune mâle, «*eut toujours un goût pour la basse compagnie*» (page 39), ne détestant pas s'encailler sur le port et dans les tavernes, avec des femmes de mauvaise vie, en cette Angleterre élisabéthaine truculente et paillardes, non encore corsetée. Au moment du «*Grand Gel*», il est séduit par «*une silhouette qui, masculine ou féminine [...] l'emplit en tout cas de la plus vive curiosité*» (page 48) ; cependant, il est déçu quand l'inconnu lui paraît être «*un garçon*» (page 49) et soulagé quand elle se révèle être une femme. Il reste que, s'il éprouve pour cette princesse «*moscovite*» son premier véritable amour sérieux, son nom, Sacha, présente une significative ambivalence sexuelle. Et elle le laisse dans l'incertitude sur son rang véritable et sur son réel attachement pour lui. Aussi, assistant à une représentation d'"*Othello*", «*la frénésie du Maure lui parut être sa propre frénésie, et lorsqu'il étrangla la femme dans son lit, ce fut Sacha qu'Orlando tua de ses propres mains.*» (page 69). D'ailleurs, elle le trahit effectivement.

L'ambiguïté sexuelle est encore illustrée par la rencontre avec l'archiduchesse roumaine Harriet Griselda, qui «*devait bien avoir six pieds deux pouces [1m 88]*» [page 130]), taille vraiment étonnante pour une femme pour laquelle, inversement, «*le portrait d'Orlando*» est «*l'image exacte d'une de ses soeurs*» (page 130).

Enfin, Shelmerdine est homme et femme.

Si, en il-elle luttent «*l'Amour*», «*l'Ambition*», «*l'Amitié ou la Littérature*» (page 115), il-elle est toujours passionné-e par celle-ci, ayant le «*goût des livres*», étant «*touché du mal de la littérature*» (page 87), ce qui a pour conséquence son désir d'écrire. Admirant, depuis son plus jeune âge, les écrivains, et rêvant d'en devenir un, il est, toute sa vie, accompagné-e d'un même poème consacré justement à son chêne. En conséquence, il fut «*taxé de pédantisme, méprisé pour son goût de la solitude et des livres [...] son manque d'adaptation à la vie mondaine*» (page 97), son manque d'intérêt pour le réel. Mais, même cette littérature vénérée n'était pas une source de plaisir pour ce perpétuel insatisfait.

Cependant, l'intérêt essentiel de cette histoire réside évidemment dans le changement de sexe.

Orlando, un homme déjà doté d'une grande complexité, devient une femme. Or, sur le bateau qui la ramène en Angleterre, elle «*prend tout à coup conscience des peines et des privilèges de sa position*» (page 170), cette découverte de la féminité étant «*un de ces mouvements complexes qu'on n'épuise pas en un tournemain.*» (page 171). Enfin vêtue en femme après avoir porté des vêtements asexués et ambivalents au cours de sa vie chez les bohémiens, elle découvre la différence des conditions entre hommes et femmes, celle de son sexe étant inférieure, mais aussi les clefs de la séduction et des artifices de la femme (par exemple, les mouches). Face au capitaine du bateau, elle se rend compte que, pour la femme, «*il n'y a pas de bonheur plus céleste : résister puis céder, céder puis résister*» (page 172), même si elle se souvient du mépris des hommes pour les femmes qui baisent, ce qui lui semble «*une dérobade*» devenue cependant «*légitime*» (page 173). Au début, au cours de l'époque de la fin du règne d'Anne, le personnage se plaît à jouer sur les multiples travestissements, alternant les toilettes masculines et féminines, brouillant les pistes et les distinctions de sexe, finissant par mener une existence mythique, laissant se colporter des légendes à son sujet. Mais elle constate qu'elle est victime du peu de considération dont son sexe fait l'objet : elle est une femme en procès, spoliée, dépossédée de ses droits et de ses titres. De plus, dans ses errances en habit d'homme, elle fait face aux femmes de condition modeste, aux prostituées.

La métamorphose met en relief chez Orlando une double nature, une ambivalence entre la femme et l'homme : «*Refuser, puis céder, quel délice ! Poursuivre et conquérir, quelle noblesse ! Comprendre et raisonner, quelle grandeur !*» (page 180). Elle peut alors «*distribuer impartialement ses blâmes aux deux sexes parce qu'elle n'appartenait à aucun*», qu'«*elle paraissait vivre dans une oscillation*

perpétuelle : elle était homme ; elle était femme ; elle connaissait les secrets, partageait les faiblesses des deux camps.» (page 176). Morcelée par une objectivité que sa mémoire renforce, elle se demande : *«Dois-je maintenant respecter l'opinion de l'autre sexe, si monstrueuse que je la trouve?»*. *«Elle n'avait pas le formalisme d'un homme, l'ambition d'un homme.»* (page 207). *«Avec l'audace et l'énergie d'un homme, elle tremblait comme une faible femme à la vue du danger couru par un autre, elle éclatait en sanglots pour un rien, ignorait la géographie, jugeait les mathématiques insupportables et soutenait à l'occasion une de ces absurdités plus communes chez les femmes que chez les hommes.»* (page 208).

Orlando découvre surtout, l'archiduchesse roumaine réapparaissant sous sa vraie identité d'homme, son nouveau rôle de femme, *«cesse d'être absolument vraie, devenant, comme les femmes un peu moins vaine de son cerveau ; comme les femmes, un peu plus vaine de sa personne. Sa sensibilité augmentait ici, diminuait là.»* (page 205). Se parant, elle est éblouie par sa propre beauté.

Si Orlando avait, presque sans le savoir, accédé naturellement à la tournure d'esprit qui régna lors de la Restauration des Stuart, il constate que *«l'esprit du XIXe siècle lui est violemment antipathique»* (page 263) car, désormais, elle voit, en tant que femme, sa liberté restreinte. Aussi trouve-t-elle un ultime refuge dans la communion avec la nature. Si elle s'était pliée à l'esprit du temps, elle aurait dû ne penser qu'à l'amour. Mais elle *«n'en a rien fait. Faut-il donc admettre qu'Orlando est un de ces monstres d'iniquité qui n'aiment point? Elle se montrait bonne pour les chiens, fidèle pour ses amis, la générosité même pour douze poètes affamés, et elle était passionnée de poésie. Mais l'amour [...] n'a rien à faire avec la bonté, la fidélité, la générosité ou la poésie.»* (page 288). Pourtant, comme elle souffre de se sentir seule à n'avoir pas d'autre «âme soeur» que la nature ; qu'elle passe par une période de grave dépression, se disant : *«J'ai poursuivi le bonheur pendant bien des siècles et je ne l'ai pas trouvé ; la gloire, et elle s'est évanouie entre mes doigts ; l'amour, et je ne l'ai pas connu ; la vie - et, vois, la mort est meilleure. J'ai connu bien des hommes et bien des femmes, et je n'en ai compris aucun.»* (pages 267-268), voilà que la romancière lui fait, alors qu'elle se promène dans un parc, se fouler la cheville, voir *«un homme à cheval apparaître»* : *«Quelques minutes après, ils sont fiancés»* (page 269). En effet, elle en est venue à accepter de se soumettre à l'esprit du temps en prenant un mari.

Mais si Orlando et Shelmerdine ont ensemble la *«révélation qu'une femme peut se montrer l'égale d'un homme par la tolérance et la liberté du langage, et un homme l'égal d'une femme par l'étrangeté et la subtilité»* (page 277), il reste que, nouvelle illustration de l'ambivalence sexuelle, il n'est pas sûr qu'il soit un homme : *«Vous êtes une femme, Shel ! cria-t-elle. - Vous êtes un homme, Orlando ! cria-t-il.»* (page 271). Et n'est-ce pas parce qu'il n'est pas capable de vraiment assumer sa virilité qu'il s'en donne une artificielle en se voulant un hardi marin dont l'existence se passe à tenter de franchir le Cap Horn? Il lui donne pourtant un fils, mais qui est, étrangement, tout à fait escamoté !

Du fait de cette objectivité, Orlando garde aussi le souvenir de ce qu'il fut, d'où une coexistence du passé et du présent, qui à son tour engendre des tourments, des regrets, des espoirs.

Surtout, vers la fin du livre, si elle se dit *«qu'elle a peu changé en tant d'années ! Elle avait été un garçon taciturne, épris de la mort, comme tous les jeunes garçons ; puis elle avait été amoureux et volubile ; quelquefois elle avait tâté de la prose et quelquefois du drame. Pourtant, à travers ces métamorphoses, elle était demeurée, réfléchi-elle, la même dans le fond. Toujours méditative et repliée sur soi, toujours attendrie par les animaux et la nature, toujours passionnée pour la campagne et les saisons.»* (pages 255-256). Puis elle insiste encore sur les différents états par lesquels elle est passée : elle *«aurait pu appeler le jeune garçon qui faisait rouler d'un revers d'épée la tête de nègre ; le jeune garçon qui la rattachait ; le jeune garçon assis au sommet de la colline ; le jeune garçon qui avait tendu à la reine la coupe d'eau de rose ; elle aurait pu évoquer encore le jeune homme amoureux de Sacha ; ou le Courtisan ; ou l'Ambassadeur ; ou le Soldat ; ou le Voyageur ; elle aurait pu encore demander à la femme de venir vers elle ; à la Bohémienne ; à la Grande Dame ; à l'Ermite ; à la jeune femme amoureuse de la vie ; à la Patronne des Lettres ; à la femme qui appelait Mar [...] ou*

Shelmerdine [...] ou Bonthrop [...] ou tous trois ensemble.» (page 330). Enfin, elle convoque ses différents «moi» (pages 332, 333).

Mais, en cumulant les personnalités et les sexes, en traversant le cours des siècles, à force de vivre ainsi dans une oscillation perpétuelle, de subir les désillusions du monde, Orlando aboutit à une désintégration totale de son être. Se demandant : qui suis-je? elle répond : «*Des pièces, des morceaux, des fragments*» qu'il est impossible de réunir. Cependant, elle poursuit toujours, mais en vain, la révélation de l'instant présent dont la vibration perpétuelle s'anime de mille souvenirs bruissant autour d'images toujours nouvelles. Ou elle s'échappe loin du réel qui blesse par une plongée dans un «*étang*», qui avait été précédemment «*le clair étang de la mémoire*» (page 155), qui est ensuite, au «*fond du cerveau*», «*un étang*» où «*toute chose se reflète*» mais où «*les formes baignaient dans une nuit si profonde qu'on pouvait à peine les reconnaître*» (page 345), qui est enfin «*l'étang sombre de l'esprit*» dont «*la nuit*», «*les reflets [...] scintillent plus clairement que le jour*» (page 349), un étang dans lequel on peut donc voir l'inconscient.

Si, au long du déroulement des siècles, Orlando revient constamment à la maison natale, aux demeures qui sont les lieux de l'enfance, de la jeunesse, dans une quête des racines, elle est, à la fin, plus que jamais hantée par la nostalgie, le sentiment de la fuite du temps, les évocations fugaces du passé, l'enivrement lyrique que l'observation du spectacle tout simple de la nature, des détails banals, ténus, suffit à inspirer.

Le roman se conclut donc sur un ton totalement mélancolique. On est alors en 1928, et le monde a beaucoup changé. Orlando vit toujours dans le même château où rien n'a été modifié. Mais les objets semblent lui échapper, elle se sent repoussée par les pièces du château. Tout se rattache au passé, les souvenirs affleurent sans cesse, Orlando ne vit plus dans le temps présent.

Et, dans ce roman en quelque sorte autobiographique, le personnage, quand il vieillit, révèle bien des aspects de la maturité de Virginia Woolf, donne un éclairage sur sa personnalité complexe, sur ses hantises. Comme son héros, elle était assoiffée de vie et de poésie, accumulait les sensations aussi éphémères étaient-elles, déployait les multiples facettes qui composent notre être. Comme lui, elle était à la recherche de son identité profonde, du succès et du bonheur. Mais, loin d'assumer harmonieusement les deux sexes (comme Vita), elle était déchirée par leur affrontement.

On peut remarquer que, si le protagoniste est d'abord homme, puis femme, l'ordre de cette transformation n'est pas gratuit : qu'il commence par être homme permet de lui donner son amour pour Sacha (qui ne manque d'ailleurs pas d'ambiguïté) ; mais, une fois devenu femme, il n'en continue pas moins à aimer des femmes, ce qui est justifié ainsi : «*Comme Orlando n'avait jamais aimé que des femmes et que la nature humaine se fait toujours tirer l'oreille avant de s'adapter aux conventions nouvelles, quoique femme à son tour, ce fut une femme encore qu'elle aima.*» (page 178). Et c'est ainsi que se trouvent justifiées les amours saphiques !

Virginia Woolf voulut donc qu'Orlando soit, comme elle, un être complexe et déchiré, en qui les sexes et les temps se confondent et s'affrontent, toutes ces possibilités multipliant les conflits. Le roman lui permet d'expérimenter la multiplication des identités, des réalités et des possibilités. Mais il est animé par une tension qui lui donne, sous des dehors aimables, une note pathétique, presque désespérée.

Intérêt philosophique

La métamorphose sexuelle n'étant qu'un prétexte, cette apparente fantaisie qu'est "Orlando" est en fait une manière d'essai dans lequel, si Virginia Woolf se défendit de vouloir être prise au sérieux, elle voulut exposer des idées, donner libre cours à des jugements, à travers de nombreux aphorismes et de nombreuses digressions, présentant ainsi toute une série de réflexions :

On pourrait distinguer des réflexions sociologiques.

Le fait qu'Orlando passe d'une culture à l'autre, de l'Occident à l'Orient, qu'elle vit un temps parmi des bohémiens, permit à Virginia Woolf d'exprimer un certain relativisme.

Si elle est «*trop heureuse de sa nouvelle vie*» (page 157), de l'absence de tout formalisme, de la liberté de mœurs moins conformistes que celles de l'Angleterre, si elle se conforme aux usages des bohémiens, eux, par contre, s'étonnent de «*quelques-unes des coutumes ou des maladies*» qu'elle «*a contractées en Angleterre*» (page 159). Ainsi, comme elle se perd «*dans une contemplation des lointains*», ils jugent qu'elle est «*tombée dans les griffes du plus vil et du plus cruel de tous les dieux : la Nature*» (page 159), car l'aimer, s'amuse à dire la romancière qui se fustige elle-même, est «*une maladie congénitale anglaise*» dont «*la littérature clinique est, hélas ! trop abondante.*» (pages 159, 160).

Comme l'aristocrate anglaise «*décrit avec orgueil sa maison natale*», et se vante d'une «*lignée de quatre ou cinq siècles*» (page 164), les bohémiens considèrent que «*rien n'est plus vulgaire que l'ambition de posséder des chambres par centaines*» (page 165), et indiquent que «*leur propre famille remonte au moins à deux ou trois mille ans*» (page 164).

Virginia Woolf dégagea l'existence d'un autre relativisme. Comme elle affirma que :

- «*L'esprit du siècle est inflexible : s'il ne fait que courber ceux qui lui cèdent, il écrase celui qui voudrait le braver.*» (page 263) ;
 - «*La transaction entre un écrivain et l'esprit de son siècle est une des plus délicates, et c'est d'un bon accord entre eux que dépend toute la fortune des oeuvres.*» (page 285) ;
 - «*Il est probable qu'un esprit humain a sa place assignée dans le temps ; les uns naissent de telle époque, les autres de telle autre.*» (page 263) ;
- elle entreprit de définir l'esprit de chaque siècle, puisque la longévité d'Orlando lui fit traverser l'Histoire de l'Angleterre, et porta en particulier ces jugements sur notre époque :
- «*Grâce à la sage économie de la nature, notre esprit moderne peut presque se dispenser de langage ; les expressions les plus communes conviennent, puisqu'aucune expression ne convient ; ainsi la conversation la plus ordinaire est souvent la plus poétique, et la plus poétique est précisément celle qu'on ne peut écrire.*» (page 272).
 - «*L'art de la conversation*» est perdu «*dans une époque où les mots sont si pauvres en comparaison des idées.*» (page 277).

La plus grande partie des réflexions de Virginia Woolf est d'ordre psychologique.

Ce sont souvent des considérations générales et assez banales, comme celles que dispense, au fil du texte, un romancier moraliste :

- «*Il y a peut-être un lien naturel entre les qualités d'un homme ; l'une entraîne l'autre à sa suite.*» (page 28).
- «*La gaucherie s'accompagne souvent d'un amour pour la solitude.*» (page 28).
- «*Ce philosophe a raison qui dit que le fil d'une lame sépare à grand-peine la mélancolie de la joie*» (page 57).
- «*Est-on jamais sûr que la rage ne nous ait pas représenté ce qu'on craignait le plus de découvrir?*» (page 63).
- «*Toute pompe est bâtie sur de la corruption*» (page 84).
- «*Nos mouvements les plus quotidiens sont comme la fuite d'un navire sur une mer inconnue, et, quand les marins de la grande hune, pointant leur lunette vers l'horizon, demandent : "Y a-t-il une*

terre?", si nous sommes prophètes, nous répondons : "Oui", mais "Non" si nous sommes sincères.» (page 92).

- «La mémoire est inexplicable.» (page 93). «Nous pouvons, par un effort de volonté, expulser du logis cette coquine de Mémoire et son bric-à-brac abracadabrant.» Elle nous arrête devant des images. «Ce sont ces arrêts qui font notre perte. La sédition pénètre dans le fort, la révolte gagne nos troupes.» (page 94).

- «La Renommée entrave et comprime. L'obscurité permet à l'esprit de poursuivre son chemin sans entrave.» (page 119).

- «Bien souvent, une vertu que nous recherchons se trouve précisément derrière le mur à quoi nous tournons le dos.» (page 122).

- «L'amour», qui possède «deux visages» (page 133), ne serait pas «comme les romanciers mâles le définissent», et Virginia Woolf se permet cette hardiesse : il «n'a rien à faire avec la bonté, la fidélité, la générosité ou la poésie. L'amour, c'est quitter prestement son jupon.» (page 288).

- «C'est un fait curieux que les êtres humains, même lorsqu'ils n'ont à leur service que des moyens d'expression rudimentaires qui les forcent à dire "bon à manger" pour "beau" et réciproquement, préfèrent endurer le ridicule et l'incompréhension plutôt que de garder une impression pour eux.» (page 161).

- «Nulle passion n'est plus forte dans le coeur de l'être humain que le désir de faire partager sa foi. [...] Ce n'est pas l'amour de la vérité, mais la fureur d'avoir raison qui dresse province contre province, paroisse contre paroisse, et fait applaudir l'une à la ruine de l'autre. Tous aspirent à une paix routinière et à l'asservissement d'autrui plutôt qu'au triomphe de la vérité et à l'exaltation de la vertu.» (page 166).

- «L'orgueil de son propre sexe» est une «extrême folie», «rien n'est plus affligeant chez une femme ou chez un homme» (page 178).

- «La nature humaine se fait toujours tirer l'oreille avant de s'adapter aux conventions nouvelles» (page 178).

- «Les créatures muettes sont, comme chacun sait, de bien meilleurs juges que nous en matière de reconnaissance.» (page 188).

- «Que le silence, après le bruit, soit plus profond, les savants en doutent encore. Mais que la solitude soit plus sensible après l'amour, bien des femmes en mettraient la main au feu.» (page 202).

- «Le rôle des habits, disent quelques philosophes, ne se borne pas à nous tenir chaud. Ils changent le monde à nos yeux et nous changent aux yeux du monde. [...] Ce sont peut-être les habits qui nous portent et non pas nous qui les portons. [...] Mais, tout compte fait, nous penchons pour l'avis contraire. La différence entre les sexes est, par bonheur, des plus profondes. Les habits ne sont qu'un symbole de la réalité enfouie au-dessous.» (pages 205, 206).

- «Quand nous sommes l'objet d'attentions délicates, nous sommes aussi tenus à quelque retour.» (page 205).

- «Les illusions sont les choses les plus précieuses et les plus nécessaires de la vie. [...] Les illusions sont réduites en poudre lorsqu'elles se heurtent à la réalité.» (page 217) - «Les illusions sont à l'âme ce que l'atmosphère est à la terre.» (page 221).

- «Qui nous vole nos rêves nous vole notre vie.» (page 221).

- «La lumière de la vérité tombe sur nous avec une crudité impitoyable.» (page 225).

- «Lorsque quelqu'un dit : "Comme les siècles futurs m'envieront !" on peut être sûr qu'il se sent tout à fait mal à l'aise dans le présent.» (page 231).

- «Là où l'Esprit est le plus développé, le Coeur, les Sens, la Grandeur d'âme, la Charité, la Tolérance, la Bienveillance, etc., n'ont pas la place de respirer.» (page 231).

- «Vivre n'a rien de commun avec s'asseoir dans un fauteuil et penser. La pensée et la vie sont aux antipodes l'une de l'autre.» (page 286).

- «Lorsque nous nous sommes fait une opinion, il nous semble avoir jeté la balle par-dessus le filet : nous attendons qu'un invisible partenaire la renvoie.» (page 312).

- «La pensée est de tous les moyens de transport le plus divaguant, le plus fou.» (page 313).

- *«Le ciel, dans sa merci, ayant voulu que le secret des coeurs nous demeure caché, nous en sommes réduits, sans doute, à toujours soupçonner, derrière le leurre des apparences, ce qui, peut-être, n'existe pas.»* (page 314).
- *«L'esprit fait des sauts, des bons si stupides quand il déborde et divague.»* (page 314).
- *«Si nous survivons au choc du moment présent, c'est seulement parce que le passé nous protège d'un côté et le futur de l'autre.»* (page 319).
- *«Lorsque les gens parlent seuls, leurs moi distincts (dont il peut y avoir plus de deux mille) souffrent d'isolement et cherchent à se remettre en contact avec les autres, mais lorsque le contact est établi, ils se taisent.»* (pages 335-336).

S'il est encore banal de noter que *«le coeur des femmes est un labyrinthe»* (page 34), la pensée de la romancière devient plus intéressante quand elle se penche sur la découverte de la condition de la femme, de la psychologie de la femme, que fait celui qui était un homme, de la question de la catégorisation du masculin et du féminin.

La peinture des relations entre hommes et femmes, et la critique des premiers commencent très tôt dans le livre puisque, si Orlando adolescent était doué de tout un *«répertoire de tendres beautés»*, la romancière commentait perfidement : *«Hélas ! pourquoi naît-il si rarement des hommes qui en soient pourvus?»* (page 25). Plus tard, s'il donne un baiser à une jeune fille, c'est qu'il était *«un jeune mâle»* qui *«ne fit qu'obéir aux ordres de la nature»* (page 39). Trahi par Sacha, *«il hurla vers la femme infidèle toutes les insultes qu'on a toujours prodiguées à ce sexe. Infidèle, inconstante, volage, cria-t-il ; démon, femme adultère, félonne.»* (page 77).

Orlando devenu femme découvre l'impuissance à laquelle elle est désormais réduite. Alors qu'elle fait face au capitaine du bateau, elle constate que, pour lui, elle devrait s'*«abandonner aux bras d'un matelot»* (page 172). Elle se souvient du mot grossier que les jeunes matelots appliquaient aux *«filles qui se jettent par dessus bord pour le plaisir d'être sauvées»* par l'un d'eux (page 173). Elle se souvient aussi que, homme, il voulait que les femmes soient *«obéissantes, chastes, parfumées, et revêtues d'atours délicieux»*, et constate pour lors qu'elles *«ne sont naturellement ni obéissantes ni chastes ni parfumées ni revêtues d'atours délicieux. Elles n'atteignent à ces grâces, qui sont pour elles l'unique moyen de goûter aux joies de l'existence, que par la plus fastidieuse discipline.»* (page 174). Et Virginia Woolf feint de s'étonner, à travers elle, de la pudeur et de la bienséance imposée aux femmes.

Orlando déroule la liste des droits dont dispose l'homme, et dont elle est désormais privée : *«Je n'aurai pas le droit de fendre la tête à un homme, de le traiter de menteur, de tirer mon épée et de le pourfendre, de siéger au milieu de mes pairs, de porter une couronne [pourtant, n'a-t-elle pas vu les reines Marie et Elizabeth? ne verra-t-elle pas les reines Anne et Victoria?], de marcher en procession, de condamner un homme à mort, de commander à une armée, de caracolier dans Whitehall sur un palefroi ni de porter sur ma poitrine soixante-douze médailles diverses.»* Elle n'aura, pense-t-elle, que le droit *«de servir le thé en demandant à ces messieurs comment ils l'aiment.»* (page 175). Et elle se dit que la condition de femme lui promet *«le joug des conventions, l'esclavage, la fraude, l'amour renié, le corps ligoté, les lèvres cousues, la voix étouffée.»* (pages 180-181).

Elle dénonce la sournoise domination des hommes (*«le sexe fort»* [page 175]) : *«Ils refusent aux femmes la moindre instruction de peur d'être un jour leur risée [...] puis ils s'en vont par le monde avec l'air d'être les rois de la création.»* (page 175).

Cette domination entraîne, chez les soumises, la méfiance, la duplicité et le *«mépris»* (page 175) :

- *«Une femme sait fort bien que, même si un bel esprit lui envoie ses poèmes, loue son jugement, sollicite ses critiques, et boit son thé, ceci ne signifie pas le moins du monde qu'il respecte ses opinions, qu'il admire son intelligence, et se refusera le plaisir, puisque la rapière n'est pas admise, de la transpercer avec sa plume.»* (page 232). Remarquons que le même genre de relation peut exister entre un créateur masculin et une rivale féminine, entre deux hommes ou entre deux femmes !
- *«Lorsque les femmes se réunissent, elles prennent toujours garde que les portes soient bien fermées et que pas un mot de leur conversation ne soit imprimé.»* (page 237).

La prétendue force morale mâle est mise en doute : *«Les hommes pleurent aussi fréquemment hors de propos que les femmes. Les femmes se doivent d'être choquées quand les hommes leur laissent voir trop d'émotion.»* (page 198).

Cependant, si elle se rend compte que sa *«pureté est en péril»*, alors que *«tout l'édifice de l'économie féminine est fondé sur une pierre : la pureté [qui] est pour les femmes le diamant, la clef de voûte ; elles la défendent avec rage et meurent si on la leur ravit»* (page 171), elle découvre sa beauté en femme, et commente : *«Un sourire involontaire naît sur les lèvres des femmes quand leur propre beauté [...] tremble comme une goutte, hésite comme une eau naissante, se forme et soudain leur fait face dans le cadre d'un miroir.»* (page 204). Elle apprécie les attentions qu'on a pour elle, se demandant : *«Quelle est l'extase la plus grande? Celle de l'homme ou celle de la femme?»* car, pour elle, *«le bonheur»* est désormais *«résister, puis céder, céder puis résister»* (page 172). Elle pense que, si l'homme méprise la femme qui biaise, il est *«légitime»* pour elle de le faire (page 173), car lui sont imposées la discipline et la pudeur (page 174), *«responsabilités sacrées de la femme»* (page 175).

À l'époque victorienne, Orlando est amenée à finalement se plier à *«l'inflexible esprit du siècle»* en prenant un mari.

Au XXe siècle, l'écrivaine qu'est elle se rebelle contre la prétendue obligation qui lui serait faite de renoncer à ses *«prétentions au style et à la pensée»* pour ne se consacrer qu'à l'amour qui, *«a dit le poète, est toute l'existence de la femme»*, pour ne penser qu'*«à quelque garde-chasse»* auquel elle *«écrivra des billets»*, lui *«donnant rendez-vous»*, auquel il viendra en *«sifflant sous sa fenêtre»* (page 288), satire de *"L'amant de lady Chatterley"*, roman écrit par le très mâle David-Herbert Lawrence !

Devenue décidément féminine, Orlando marque bien sa frigide répugnance devant la virilité quand elle évoque Joe Stubbs, le charron (dont l'ancêtre avait été son jardinier au temps de son adolescence), et que son regard se fixe sur un détail de la physiologie de ce travailleur manuel qui a été blessé : *«Elle vit avec un relief dégoûtant que le pouce de Joe, à sa main droite, n'avait pas d'ongle : à la place il y avait un bourrelet rose de chair.»* (page 343). Et elle est sur le point de s'évanouir (page 344) !

Remarquons toutefois que cet homme devenu femme ne jouit du plaisir d'être femme que parce qu'elle a profité des avantages masculins (l'instruction, le pouvoir) dont les femmes de son temps étaient privées. Orlando représente donc, en fait, la femme d'aujourd'hui.

"Orlando" est donc un livre où Virginia Woolf manifesta son féminisme, même si son mode fut moins celui du combat et de la revendication que celui de l'ironie.

Et, en imaginant un héros homme puis femme, mais surtout homme et femme, en donnant forme à son idéal d'un être spirituellement androgyne, elle dépassa le simple féminisme, se livra à une exploration dérangement de l'identité sexuelle, voulut montrer que tout être est, à la fois, homme et femme, doté d'une dualité qui est la caractéristique essentielle des êtres humains : *«Si différents que soient les sexes, pourtant ils se combinent. Tout être humain oscille ainsi d'un pôle à l'autre, et bien souvent, tandis que les habits conservent seuls une apparence mâle ou femelle, au-dessous le sexe caché est le contraire du sexe apparent.»* (page 207). Est-ce que Virginia Woolf ne défendait-elle pas déjà la théorie du genre?

La dualité de l'être humain fut encore dépassée par Virginia Woolf car elle fit l'importante constatation de la complexité de l'être humain, toute réalité lui paraissant insaisissable, et peut-être surtout celle qu'elle aurait voulu, plus que toute autre, pouvoir capter, la réalité féminine.

À la fin du livre, elle montra, de façon magistrale, les multiples facettes qui composent notre être, la multiplicité des «moi» que nous avons en nous, indéterminés, fluctuants et pourtant présents : *«On ne peut pas nier que les hommes [notons bien qu'il s'agit ici des êtres humains !] les plus adroits dans l'art de vivre (souvent des inconnus, soit dit en passant) réussissent à synchroniser les soixante ou soixante-dix temps différents qui battent simultanément dans chaque système humain normal.»* (page 326). Mais, *«s'il y a soixante-dix temps différents qui tous tic-taquent à la fois dans l'esprit, combien de personnes n'y a-t-il pas - Dieu nous assiste ! - qui, à un moment ou un autre, logent dans un esprit*

humain?» Ainsi, «ces "moi" dont nous sommes bâtis et qui sont empilés l'un sur l'autre comme des assiettes aux mains d'un garçon, ces "moi" ont tous des attachements ailleurs, des sympathies, de petites constitutions et des droits [...] si bien que l'un viendra seulement s'il pleut, un autre si la pièce où vous vous trouvez a des rideaux verts, un autre si Mrs Jones n'est pas là, un autre si vous pouvez lui promettre un verre de vin, et ainsi de suite ; chacun peut multiplier d'après sa propre expérience les différents contrats qui le lient ses différents "moi" - et dont certains d'ailleurs sont trop follement ridicules pour qu'on puisse les mentionner par écrit.» (pages 329-330). Comme on l'a signalé, elle alla jusqu'à la folle hyperbole en affirmant qu'«un être humain» peut «avoir plusieurs milliers» de «moi» (page 330), prétention quelque peu réduite cependant plus loin quand il est mentionné que, de ces «moi distincts», «il peut y avoir plus de deux mille» (page 335) ! La traversée de plusieurs siècles est d'ailleurs peut-être une métaphore de la richesse et des potentialités de l'âme humaine.

Alors qu'elle conduit sa voiture, et qu'elle constate que «la sortie de Londres en automobile à une allure rapide ressemble fort à un déchiquetage de la personnalité» (page 328), Orlando évoque la «grande variété de "moi"» (page 330) qui la constituent, dont elle change «aussi vite qu'elle conduit», «le moi conscient» qui est «le plus haut», celui «qui a le pouvoir de désirer», «souhaitant n'être qu'un seul moi». (page 331).

Si Virginia Woolf voulut retrouver, derrière la diversité des modes d'existence de son personnage, l'être continu, le moi présent, total, si Orlando constate que «se refusait à venir le moi dont elle avait le plus besoin [...] le moi conscient qui est le plus haut et qui a le pouvoir de désirer, souhaite n'être qu'un seul moi, ce que certains nomment le vrai moi» (page 331), elle aboutit en fait à une désintégration totale de son être. Se demandant : qui suis-je? elle répond : «Des pièces, des morceaux, des fragments» qu'il est impossible de réunir.

Virginia Woolf émit encore des réflexions sur :

- La mémoire :

Si Orlando convoque ses différents «moi» (pages 329-336), ailleurs ce sont «les vagabondages si fantasques» de la mémoire qui font que deux visages s'imposent à elle au moment d'écrire (pages 93-94), que, dans le magasin où, «à chaque arrêt de l'ascenseur [...] une autre tranche du monde se déploie» (page 321), où un moment du passé vient s'interposer dans le présent (pages 323, 325), où des moments de temps différents sont juxtaposés (page 325).

- Le désordre de l'être humain : «La Nature s'est jouée de nous, humains, avec tant de bizarrerie, mêlant à la diable argile, diamant, granit, arc-en-ciel.» (page 91). Elle nous a «bâtis d'un parfait bric-à-brac de lambeaux et de loques», et ne joint «toutes ces pièces que d'une seule et très légère faufilure.» (page 92). Et le «bric-à-brac» est aussi celui de l'«esprit», «lieu de choses disparates !» (page 194).

- L'inconscient :

On peut considérer qu'il est évoqué à plusieurs reprises. Ainsi, quand on lit :

- «Certains affirment que nos passions les plus violentes, et l'art, et la religion sont les reflets que nous voyons dans ce creux sombre au fond de nos cerveaux quand le monde visible, un instant s'obscurcit.» (page 345).

- «La nuit, les reflets dans l'étang sombre de l'esprit, scintillent plus clairement que le jour.» (page 349).

- Le temps :

Virginia Woolf put rendre le lent écoulement du temps dans la vie d'un être qui semble immortel. Mais, si le roman est marqué par le passage des époques, en fait, «le présent n'amène jamais de rupture violente ni ne glisse complètement inaperçu dans le passé.» (page 326). Mais, Orlando étant hanté par la fuite du temps, le roman est marqué aussi par le passage des heures («dix heures du matin» [page 319]), des secondes même, par la présence des horloges sonnantes (pages 341), motifs obsédants, presque permanents, Orlando étant la proie d'une peur étrange : «À chaque fois que le

gouffre du temps s'ouvrait, livrait passage à une seconde, un danger inconnu, lui semblait-il, pouvait surgir du même coup.» (page 343). L'heure de minuit, qu'on prétend fatidique, revient en leitmotiv, étant chaque fois celle des événements importants émaillant l'histoire :

- À la fin du chapitre IV, on lit : *«Tandis que frappaient les neuvième, dixième et onzième coups, une ombre énorme croula et couvrit Londres. Et quand le douzième coup de minuit sonna, la nuit était complète. Un noir déluge tumultueux avait noyé la ville. Tout n'était que ténèbres, que doute, que chaos. Le XVIIIe siècle avait vécu, le XIXe venait de naître.»* (page 244). C'est une des scènes les plus remarquables de la littérature pour la représentation symbolique de la fuite du temps, car sont mis en parallèle la tombée de la nuit, le changement de journée marqué par les douze coups de minuit, et le passage d'un siècle à l'autre.

- À la fin du livre, Orlando entend *«le premier coup de minuit sonner. La froide brise du présent lui souffla au visage sa petite haleine apeurée. Anxieusement, elle fouilla le ciel des yeux. Il était maintenant tout assombri de nuages. Le vent grondait à ses oreilles. Mais, dans le grondement du vent, elle entendit le grondement d'un avion qui approchait.»* Et, dans une accélération fantastique, alors que sonne le douzième coup de minuit, Shelmardine en descend (page 351).

Surtout, est notée la relativité du temps, *«ce désaccord bizarre entre le temps de l'horloge et le temps de l'esprit»*, car *«c'est l'esprit des humains qui exerce sa fantaisie sur le Temps devenu à son tour créature.»* (page 113).

- La vie :

Le fait qu'Orlando ait vécu plus de trois siècles, en accumulant un inépuisable trésor de pensées et de sensations, permit à Virginia Woolf de donner une vivante représentation de la fluidité perpétuelle de la vie, les formes du «moi» se modifiant et se dissolvant continuellement, la notion du temps se révélant fort variable et relative, mais aussi une vivante représentation de sa fragilité, qui s'est révélée en particulier lors des léthargies que connut Orlando qui furent comme si *«le doigt de la mort, de temps à autre, se posait sur le tumulte de la vie pour l'empêcher de nous foudroyer»* (page 81).

La romancière montre encore que la vie est soumise à ces deux forces que sont *«la brièveté et la durée»* (page 114).

Cependant, il ne s'agit là que de la vie reçue et subie. S'il fallait se demander d'où elle vient et où elle va, ce qu'elle est, la romancière s'y refuse : *«Vie [...] qu'es-tu donc? Es-tu la lumière ou l'obscurité, le tablier de serge du valet de pied en second ou l'ombre de l'étourneau sur l'herbe? [...] Qu'est-ce que la Vie? demandons-nous [...] N'avions-nous pas rêvé, un jour, d'enfermer dans un livre un secret si adamantin et si rare qu'on pût y voir, sans aucun doute, le sens de la vie [...] Nous devons maintenant revenir dire franchement au lecteur qui attend sur la pointe des pieds le moment où nous lui révélerons ce qu'est la vie - eh bien, eh bien, hélas, nous n'en savons rien.»* (pages 289-290).

C'est que Virginia Woolf refuse toute métaphysique. Même si, n'échappant pas à des lieux communs quelque peu automatiques, elle a pu évoquer la *«merci»* du *«ciel»* (page 314), s'écrier : *«Dieu nous assiste !»* (page 329), elle ne croyait en l'existence ni de l'un ni de l'autre. Elle manifesta sa méfiance : *«Moins clair nous voyons et plus nous croyons.»* (page 222). Et elle a bien spécifié qu'*«Orlando ne croyait pas aux divinités ordinaires»* (page 215), *«ne croyait en aucune immortalité»* (page 339). Cependant, elle fait une concession : *«De toutes les communions, celle de l'âme avec son Dieu est la plus inscutable»* (page 190), propose une sorte de substitut : *«Peut-être devons-nous croire à quelque chose, et puisque Orlando ne croyait pas aux divinités ordinaires, peut-être avait-elle transféré aux grands hommes sa part de crédulité. Distinguons pourtant. Les animaux, les soldats, les hommes d'État ne l'émouvaient en rien. Mais la seule pensée d'un grand écrivain suscitait dans son âme un tel élan de foi qu'elle en faisait presque un dieu invisible. En quoi son instinct, d'ailleurs, montrait du bon sens. Pour que l'âme puisse croire, sans doute faut-il que les yeux ne puissent pas voir.»* (page 215), et envisage une postérité éventuelle : *«Certains des humains sont morts, nous le savons, quoiqu'ils marchent à nos côtés ; d'autres sont vieux de plusieurs siècles [...] La longueur véritable d'une vie, quoi que puisse en dire le "Dictionnaire biographique", est toujours matière à discussion.»* (page 326).

La seule puissance supérieure que reconnaît Virginia Woolf est la Nature. Orlando, qui la célèbre avec lyrisme, constate son éternité, qui s'oppose à la fragilité et à la brièveté de la vie humaine, le fait qu'elle est revivifiée et inchangée en apparence, quasi immuable, quel que soit le siècle, car «*le Temps fait s'épanouir et s'évanouir les animaux et les végétaux avec une ponctualité ahurissante.*» (page 113).

Plus qu'en aucun autre roman, dans "Orlando", où le changement de sexe n'est pas une simple fantaisie, Virginia Woolf exprima des idées essentielles.

Destinée de l'œuvre

Le 7 mars 1928, Virginia Woolf acheva "Orlando". Aussitôt, elle éprouva vis-à-vis du roman une sorte de recul, comme toujours lorsqu'elle avait terminé une œuvre qui lui importait. Elle traversa même une véritable crise de dépression, étant en proie à ce démon de la comparaison dont son héros avait lui-même tellement souffert. Elle confia : «*J'ai pris un volume de Proust après dîner et puis je l'ai remis en place. Ce fut un moment terrible et cela m'a donné des idées de suicide. Il semble qu'il n'y ait plus rien à entreprendre.*» En septembre, elle pronostiqua un désastre.

Elle dédia son roman à Vita Sackville-West, et le fit éditer avec son portrait.

Le roman fut publié le 11 octobre 1928, cette date ayant été indiquée comme celle à laquelle l'histoire se termine.

Le mois suivant, elle put constater que ses doutes sur "Orlando" n'étaient plus de mise. Le livre se vendit mieux qu'aucune de ses oeuvres précédentes : près de sept mille exemplaires avant la fin de l'année, et fut très rapidement réédité. Elle se montra alors plus indulgente. Elle nota, le 7 novembre, qu'elle avait, grâce à "Orlando", «*appris à écrire des phrases directes, la continuité, l'art du récit et celui de tenir en bride les réalités.*»

En 1929, le roman fut publié en français sous le titre "Orlando", dans une traduction de Charles Mauron, Delamain et Boutelleau.

En 1989, il fut adapté pour la scène par Robert Wilson et Darryl Pinckney, le spectacle, tenu par une seule comédienne, dans un décor minimal, avec une bande-son enveloppante, un éclairage et des mouvements très étudiés, étant créé par Miranda Richardson, à Berlin, puis joué à Lausanne en mai 1993 avant d'être monté en octobre au Théâtre national de l'Odéon-Europe, à Paris, avec Isabelle Huppert ; en 2009, il fut repris à Taïwan, avec Hai-Ming Way.

En 1992, le roman fut adapté très librement dans un film réalisé par Sally Potter, avec Tilda Swinton dans le rôle-titre. Quentin Crisp en Élisabeth y joua du travestissement. La réalisatrice se détacha du texte, en composant plutôt une variation sur le thème, en simplifiant çà et là. Surtout, alors que Virginia Woolf faisait s'interrompre le roman en 1928, année de la fin de la rédaction, Sally Potter choisit la même perspective en prolongeant l'histoire d'Orlando jusqu'à l'époque de la réalisation du film.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions,
à cette adresse : andur@videotron.ca