

Comptoir littéraire



[www.comptoir litteraire.com](http://www.comptoir litteraire.com)

présente

## Les essais de Virginia WOOLF

(Grande-Bretagne)

(1882-1941)



Pour plus de commodité, ils sont placés dans l'ordre alphabétique.

**Bonne lecture !**

**"Addison"**  
(1925)

Parlant des articles que cet écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle avait publiés dans "The spectator" et dans "The tatler", Virginia Woolf considérait qu'ils étaient parfaits, et ajoutait : «*Nous avons perdu l'art d'écrire des essais*».

---

**"A disillusioned romantic"**  
(1920)  
*"Un romantique désillusionné"*

Virginia Woolf commentait le roman de Conrad, *"The rescue"*. Elle trouvait que ;

- À la fin du livre, Conrad avait perdu sa foi dans l'histoire d'amour qu'il avait au début, et que, bien qu'il ait essayé de la ressusciter, ses efforts semblaient forcés.
  - Il avait conservé son brio et son souci de la beauté du détail, mais ils demeuraient détachés d'une idée centrale, et ainsi était perdu le sentiment de l'unité.
  - Un romantisme languissant pénètre le coeur du roman, et rend la relation entre Lingard et Mrs Travers ultimement non convaincante.
  - Le roman est l'oeuvre d'un romantique désillusionné.
- 

**"American fiction"**  
(août 1925)  
*"Fiction américaine"*

Virginia Woolf considérait qu'existe «*un anglais américain*» ; que, «*quand des mots sont faits, une littérature en sort*» ; qu'il y avait là, pour les Américains, «*une splendide occasion*». Elle regrettait que la littérature américaine puisse encore exciter terriblement le snobisme d'un critique anglais. Mais elle reconnaissait qu'elle pouvait être faible, un excès de culture la conduisant à répondre au désir soit de se conformer aux critères européens (une telle déférence n'atteignant d'ailleurs jamais son but, mais trouvant sa propre punition dans la dérision qu'elle mérite), soit de s'en moquer. Elle voyait en Dreiser un de ces pseudo-Européens dont les productions pouvaient être acceptables de l'autre côté de l'Atlantique, mais qui, de ce côté-ci, paraissent de soigneuses copies des vieux maîtres.

Surtout, elle refusait sereinement d'accorder la moindre importance à un certain nombre de romanciers américains, qui étaient pourtant de premier plan. Elle avait «*éliminé des noms aussi distingués*» parce qu'elle considérait qu'ils n'étaient «*pas américains*», ce par quoi elle semblait vouloir que, bien que ces écrivains étaient nés et avaient été élevés aux États-Unis, et qu'ils écrivaient souvent des livres dont l'action était située là-bas, ils étaient devenus, après avoir vécu des années et des années de l'autre côté de l'océan, des étrangers, et avaient, par osmose et à la façon de caméléons, acquis les traditions artistiques des cultures qui les avaient adoptés. Ces écrivains transplantés écrivaient, selon elle, des oeuvres qui sonnent comme de la classique fiction britannique ; ou, comme elle l'assénait : «*Ils ne nous donnent rien que nous n'ayons déjà*». C'étaient : Henry James, Joseph Hergesheimer (alors très respecté mais aujourd'hui oublié), et Edith Wharton, ce qui est d'autant plus étonnant de la part de Virginia Woolf que son chef-d'oeuvre, «*The age of innocence*», publié juste quatre ans plus tôt, avait remporté le prix Pulitzer, accordé pour la première fois à une femme.

Cependant, elle considérait que la littérature américaine pouvait se montrer vigoureuse, du fait d'une virilité affirmée. Ainsi, de façon surprenante, elle appréciait Ring Lardner «*parce qu'il écrit comme il parle*». Surtout, elle célébrait l'innovation régénératrice d'un Walt Whitman, qui eut l'intelligence de rester dans sa patrie (elle voyait en lui «*le vrai Américain non déguisé*»), affirmant que, comme le touriste anglais visitant la littérature américaine souhaite par-dessus tout trouver quelque chose de différent de ce qu'il a chez lui, il lui faut lire cet écrivain, recommandant encore que, «*si quelqu'un peut*

*être sceptique au sujet de l'avenir de la littérature américaine, il faut qu'il lise la préface de Walt Whitman à la première édition de "Feuilles d'herbes" qui, comme morceau d'écriture, rivalise avec n'importe quoi que nous [les Anglais] avons produit depuis un siècle, et qui établit que l'esprit américain n'a pas trouvé de plus belle bannière déployée pour que, sous elle, marchent les jeunes du pays.»*

---

**"Am I a snob?"**  
(1937)  
*"Suis-je snob?"*

Le mot «snob» est la réduction de l'expression «sine nobilitate» («sans noblesse») qui, dans les registres des grands collèges anglais peuplés avant tout par les fils d'aristocrates, était inscrite à la suite des noms des fils de bourgeois. Il en était venu à désigner ceux qui cherchent par tous les moyens à s'agréger à la classe supérieure.

Pour répondre à la question, Virginia Woolf prit deux contre-exemples parmi les membres du "Memoir club" présents : Desmond (MacCarthy) et John Maynard (Keynes), et demanda pourquoi ils n'étaient pas snobs bien que sortis de Eton et Cambridge. Elle indiqua que c'était parce qu'ils ne se vantaient jamais de leurs très hautes fréquentations, l'un avec le roi George en personne, l'autre avec «ce pauvre vieux Baldwin» alors premier ministre.

Elle reconnut qu'elle posait, au sommet de la pile des lettres qu'elle avait reçues, celle qui portait une couronne ; qu'elle avait, depuis sa toute petite enfance, le goût des couronnes ! *«Mais il faut que ce soit de vieilles couronnes, des couronnes qui portent avec elles des terres et des maisons de campagne !»* Elle déclara encore être *«une snob à salons illuminés, une snob des fêtes de bonne société»*. Elle évoqua une période de sa vie où elle fréquenta régulièrement le salon de Sibyl Colefax. Elle avoua que, si elle devait choisir entre rencontrer Einstein ou le prince de Galles, elle choisirait celui-ci. Elle confessa volontiers que le simple fait d'approcher les aristocrates, et de partager leur intimité l'avait comblée au plus haut point, car elle avait le sentiment de faire partie des «happy few», d'être loin de la foule vulgaire, de vibrer d'une exaltation hautaine de la différence, de goûter le raffinement de l'excellence.

Considérant que l'admiration naît de la verticalité des relations humaines dans une société où *«nous sommes cloisonnés, séparés, coupés les uns des autres»*, elle estima que c'est parce que le moi, étant soumis à d'innombrables variations, étant menacé par la ruine du corps et de l'esprit, ne possède pas d'identité stable, qu'il manque d'une assurance personnelle qui conduit à la chercher chez les autres. Comme nous ne savons jamais vraiment qui nous sommes, nous quémardons souvent la reconnaissance dans le regard de l'autre, car nous éprouvons tous le désir d'être reconnu, accepté et aimé par les autres. La question du statut social ne serait pas si cruciale si elle ne faisait écho à une inquiétude fondamentale qui répond à la difficulté d'être soi. Au snob, la seule fréquentation des aristocrates peut lui communiquer une part de son assurance, car les aristocrates tiennent leur valeur et leur légitimité sociale d'une naissance acquise une fois pour toutes. De ce fait, d'ailleurs, *«l'aristocratie est plus libre, plus naturelle, plus excentrique que nous.»*

Elle donna cette définition : *«L'essence du snobisme est de chercher à faire une forte impression sur les autres. Un snob est une créature au cerveau papillonnant»*. Elle se demanda si ce désir ne révèle pas une faille intérieure qui nous rend faibles et incertains. Elle indiqua qu'une nouvelle robe pouvait la conduire à douter d'elle : *«Puis-je être sûre de la pitié et de l'amour et ne pas être renversée en une seconde lorsque j'entre dans une salle pleine de monde?»* Elle jugea que la pauvreté, qui nous met à l'écart du bon goût, est un sérieux handicap ; qu'il est difficile d'acquiescer cette aisance que possède celui qui maîtrise les codes. Elle vit dans le dandy celui qui sacrifie le mieux au monde des apparences, au détriment souvent de son intelligence, car son mode de vie est le seul *«qui peut le placer dans une lumière éclatante, et lui permettre de se distinguer du troupeau ordinaire des hommes.»*

Elle prétendit aussi qu'il est de la condition même de l'écrivain d'être snob car l'impermanence de l'écriture fait de lui un être flottant, tandis que l'aristocrate *«tient sa valeur et sa légitimité sociale d'une*

*naissance acquise une fois pour toutes*», «*offre l'image d'une position assurée dans le monde*», position qui lui paraissait désirable. Elle se demanda pourquoi l'écrivain devrait être condamné à «*ne pouvoir décrire intelligemment que les personnes de son niveau social*» ; dans son cas, ce furent des professeurs, des intellectuels de tous bords, des esthètes, des artistes, des écrivains, de grands praticiens, des avocats, des parlementaires, des «gentlemen farmers». Elle alla jusqu'à avancer que le snobisme de l'écrivain n'est pas circonstanciel, mais ontologique : l'écriture crée par elle-même du doute face à la sérénité marmoréenne des dynasties de la noblesse.

Elle fit remarquer que nous ne connaissons pas les aristocrates, car ils «*n'ont presque pas écrit et jamais sur eux-mêmes*». Mais, ressentant la faiblesse de ne pas savoir écrire, ils auraient le goût de rechercher la compagnie de ceux qui le font mieux que les autres, et seraient donc eux-mêmes susceptibles d'un snobisme à l'égard des écrivains, comme si, finalement, la postérité littéraire leur paraissait préférable aux arrogances du grand héritage.

Elle conclut : «*Pour moi, n'importe quel groupe de gens, s'ils sont bien habillés et s'ils brillent en société, fera l'affaire.*»

### Commentaire

De cette question apparemment légère, Virginia Woolf, qui exerçait l'acuité de son regard autant sur sa propre vie que sur celles de ses personnages, fit le thème d'une méditation joyeuse et enlevée, car, comme elle avait voulu faire rire ses amis, le texte ne manque ni d'humour (même si, glissa-t-elle, «*l'humour, nous a-t-on enseigné, est inaccessible aux femmes*») ni d'autodérision. Ainsi, les exemples qu'elle donne sont savoureux et merveilleusement surannés, nous font découvrir un monde qui a disparu. On s'amuse de la simple évocation des différentes classes sociales de l'Angleterre du début du XXe siècle, avec ses us et coutumes.

En fait, elle mena une réflexion importante, car elle définit ce désir, qui se trouve au cœur de tout être humain, d'être reconnu, accepté et aimé par les autres. La question du statut social, de la reconnaissance qu'apportent la naissance, le milieu, l'argent, les diplômes, etc., ne serait pas si cruciale si elle ne faisait écho à une inquiétude fondamentale qui répond à la difficulté d'être soi. Et se poser la question : «Suis-je snob?», c'est au fond se poser celle d'une esthétique de l'existence, se rendre compte de la distance entre soi et les autres, entre soi et soi, entre son monde intérieur et celui qu'on représente.

D'autre part, en se fondant sur son affirmation du snobisme inhérent à l'écrivain, on peut se demander ce que serait l'art d'une époque véritablement démocratique. Mais elle aurait dû nuancer son assertion sur les aristocrates qui «*n'ont presque pas écrit et jamais sur eux-mêmes*» puisqu'elle était bien placée pour savoir que la grande aristocrate Vita Sackville-West la fascinait autant par sa production littéraire que par son appartenance à la plus haute noblesse anglaise !

Cet essai a, en plus, le mérite d'être fort bien écrit.

---

### **"An essay in criticism"**

(1927)

*"Un essai sur la critique"*

Virginia Woolf étudiait le genre de la nouvelle. Elle la définissait par le critère de la brièveté. Mais, loin de la considérer comme un roman en miniature, elle faisait de la brièveté un synonyme de pureté et de perfection formelles, élargissait la notion en évoquant un art de la proportion, refusant l'excès et la superfluité.

Elle faisait une distinction entre deux types de nouvelles : la française et la russe. Mais elle se refusait à tout jugement normatif : «*Des deux méthodes, qui peut dire laquelle est la meilleure?*» Les nouvelles de Mérimée et de Maupassant lui paraissaient «*autosuffisantes et compactes*» et conduisant à de claires et habiles conclusions : «*Quand éclate la dernière phrase de la dernière page, comme cela se produit souvent, à sa lumière nous voyons l'entière circonférence, et la signification de*

*l'histoire est révélée*». Au contraire, les nouvelles des Russes «*se déroulent vaguement, demeurent nébuleuses, et ne fournissent pas de conclusion*».

Ensuite, elle entreprenait de lire les nouvelles du recueil de Hemingway, "Men without women" ("Hommes sans femmes"), qui venait de paraître. Elle considérait que ces histoires sont construites avec une grande habileté, à la manière des nouvelles françaises. Mais elles ne la satisfaisaient pas, non seulement à cause de l'étalement par l'auteur de sa virilité, mais aussi à cause d'un défaut formel dans les nouvelles elles-mêmes : les excessifs et superflus dialogues qui conduisent à un manque de proportion : «*Un paragraphe de trop fait se tenir de guingois ces fragiles constructions, et va produire cet effet de flou qui déconcerte le lecteur qui attend de la clarté et de la précision.*» Bien que ces nouvelles sont «*vives, laconiques et fortes*», elles n'ont pas, comme celles de Mérimée ou de Maupassant, une forme parfaite. Le manque de proportion et la trop grande dextérité les rendent «*sèches et stériles*», les empêchent de donner aux lecteurs une émotion réelle et qui se prolongerait (à la différence de celle que procure, dans *'Le soleil se lève aussi'*, la course de taureaux que Virginia Woolf adopta comme une métaphore à travers son essai).

Elle dénonçait le même étalement de la virilité chez D. H. Lawrence et Joyce. Elle trouvait que «*tout accent mis sur le sexe est dangereux. Dites à un homme que tel livre est celui d'une femme, ou à une femme que tel livre est celui d'un homme, et vous avez mis en jeu des sympathies et des antipathies qui n'ont rien à faire avec l'art. Les plus grands écrivains ne mettent aucune insistance sur le sexe d'un côté ou de l'autre*». En fait, ils sont, comme Shakespeare, androgynes, «*homme féminin*» ou «*femme masculine*»

---

**"A room of one's own"**

(1929)

"Une chambre à soi"

(1951)

Après avoir passé une journée dans un centre universitaire, fait un somptueux «lunch» dans un collège de garçons, puis, dans un collège de jeunes filles, un dîner modeste parce que l'établissement dispose de moyens très limités, Virginia Woolf se demande : «*Pourquoi les femmes sont-elles plus pauvres que les hommes?*» mais aussi : «*Pourquoi les hommes boivent-ils du vin et les femmes de l'eau?*». Elle cherche en vain une réponse dans les livres de la bibliothèque du "British Museum" où elle est étonnée de l'énorme quantité d'ouvrages écrits par des hommes et concernant les femmes : il ne s'agit pas seulement d'œuvres sans profondeur, mais d'écrits scientifiques et de graves sermons moraux et philosophiques dont le ton, cependant, ne révèle pas une sereine impartialité de jugement, mais une irritation voilée d'ironie. Elle s'étonne de l'écart qui existe entre la sphère privée des hommes et celle des femmes. Elle souligne la difficulté de celles-ci de s'appartenir dans une société empreinte de «*valeurs masculines*». Elle dénonce le rôle assigné traditionnellement aux femmes : «*Les femmes ont pendant des siècles servi aux hommes de miroirs, elles possédaient le pouvoir magique et délicieux de réfléchir une image de l'homme deux fois plus grande que nature.*» Elle fait le détail des restrictions matérielles imposées aux jeunes filles et aux femmes de son époque, des préjugés masculins à l'encontre du «*sexe*», des mœurs bien établies qui contraignent les femmes, les découragent et les portent à renoncer à s'éduquer et à écrire. À une époque où seuls les garçons vont à l'école, la jeune fille est élevée dans le but d'être mariée et de devenir un «*ange du foyer*» (elle écrivit que «*tuer l'ange du foyer*» fait partie des tâches de la femme écrivain !), une domestique parfaite au service de son mari. Ce dernier a le droit reconnu de la battre, et détient la fortune du couple. Il est impossible pour la femme de sortir seule, de pénétrer dans certains lieux comme les bibliothèques sans être accompagnée d'un homme, ou être en possession d'une dérogation particulière. Elle remarque que, jusqu'à une époque toute récente, les hommes ont voulu tenir les femmes économiquement et spirituellement sous leur dépendance, surtout pour ne pas perdre le sentiment de leur supériorité.

Elle compare les places occupées par la femme dans la littérature et dans la vie réelle : «*En imagination, elle est de la plus haute importance ; en pratique, elle est complètement insignifiante.*

*Elle envahit la poésie d'un bout à l'autre ; elle est, à peu de choses près, absente de l'Histoire. Dans la fiction, elle domine la vie des rois et des conquérants ; en fait, elle est l'esclave de n'importe quel garçon dont les parents ont exigé qu'elle porte l'anneau à son doigt. Quelques-unes des paroles les plus inspirées, quelques-unes des pensées les plus profondes de la littérature tombent de ses lèvres ; dans la vie pratique elle peut tout juste lire, à peine écrire, et est la propriété de son mari.»*

Elle reconnaît que l'époque du règne d'Élisabeth n'eut aucune écrivaine de la valeur de Shakespeare ; mais, étant donné les conditions dans lesquelles les femmes vivaient alors, une jeune fille comme sa sœur, Judith, si intelligente et si favorisée par le sort fût-elle, qui serait allée comme lui à Londres pour y affirmer son génie théâtral, aurait été rapidement et douloureusement vaincue dans une lutte inégale contre les habitudes et les préjugés. Étudiant en profondeur l'évolution de la littérature féminine, du seizième siècle jusqu'à l'époque contemporaine, elle constate que les premières écrivaines se heurtèrent partout aux barrières qui entravaient leur développement spirituel. Cependant, elle pense que ces barrières favorisèrent leur création : *«Chaque fois qu'il est question de sorcières à qui l'on fait prendre un bain forcé, ou de femmes possédées par les démons ou de rebouteuses qui vendirent des herbes, je me dis que nous sommes sur la trace d'une romancière, d'une poète en puissance, de quelque Jane Austen silencieuse et sans gloire.»* À ses yeux, seule celle-ci sut, en s'abstenant de désirer ce qu'elle n'avait pas, s'adapter avec sérénité au monde étroit dans lequel elle était confinée, et le refléter avec une limpide perfection. Chez d'autres femmes de lettres, plus grandes peut-être, comme Charlotte Brontë, dont l'œuvre eut une portée révolutionnaire et scandaleuse, le sens de la révolte a nui à la sérénité artistique.

Virginia Woolf glisse quelques remarques sur sa conception de la littérature (*«Je crois que l'écriture, mon écriture, est une sorte de voyance. Je deviens la personne.»*), et elle démantèle certains préceptes poussiéreux d'une littérature beaucoup trop masculine à son goût. Elle en profite pour fustiger les écrivains misogynes dont elle raille les livres, prenant à partie un certain Mr A., écrivain célèbre dont les romans ne manquent pas de vigueur mais témoignent d'un prodigieux égotisme et finissent par lasser le lecteur par la répétitions obsessionnelle de scènes d'accouplement [c'était bien Lawrence qui était visé, comme elle en a convenu ultérieurement dans une de ses lettres]. Elle démontre, en détaillant ses recherches, que la femme dans la littérature n'a souvent été perçue qu'au travers du regard hostile et dédaigneux d'auteurs masculins. Mais elle fait part aussi de la difficulté qu'elle éprouva à trouver dans la littérature une tradition d'amitié entre femmes.

Analysant la transformation des mœurs dans le domaine politique et économique, et préconisant une évolution semblable dans celui de l'indépendance matérielle et de l'émancipation intellectuelle, elle regrette cependant qu'encore de son temps une femme de lettres intelligente comme Mary Carmichaël pouvait se laisser influencer par les conseils et par les avertissements de professeurs et de pédagogues. Elle pense que les femmes devraient écrire d'une manière différente de celle des hommes car elles peuvent saisir et donner du relief à des situations qui sortent du champ d'expérience masculin. Elle ajoute : *«S'il nous est permis de prophétiser, les femmes écrivains écriront à l'avenir moins de romans mais des meilleurs [...] Mais c'est là bien sûr une vision de cet âge d'or, de cet âge peut-être fabuleux où la femme aura ce qui lui a été refusé si longtemps : des loisirs, de l'argent, et une chambre à elle. [...] Pour qu'une femme puisse écrire des œuvres de fiction, elle devrait posséder une chambre à elle et cinq cents livres de rente par an.»* Or cette «chambre à soi», nécessaire pour pouvoir travailler sans être dérangée, cette intimité, beaucoup de femmes ont du mal à la conquérir. Elles ont du mal à concilier la vie de famille et la création. Elles ont besoin aussi de cette rente soigneusement calculée pour qu'elle leur assure une certaine aisance et leur indépendance intellectuelle et créative. Pour souligner l'importance primordiale de l'indépendance financière dans le processus de création, elle nomme de nombreux intellectuels aisés qui, de ce fait, ont pu se frayer un chemin vers le succès.

Or, après être partie de la condition aliénée de la femme en général et, plus particulièrement, de l'écrivaine, après avoir souligné les différences qui opposent les deux sexes, devant le spectacle que lui donnent, dans la rue, un jeune homme et une jeune fille montant ensemble dans un taxi et visiblement heureux de se retrouver, elle en vient à penser *«qu'il est naturel que les sexes coopèrent»*, à reconnaître *«un penchant profond bien qu'irrationnel pour la théorie qui soutient que l'union de l'homme et de la femme est favorable à la plus grande satisfaction, au plus total bonheur de*

*l'un et de l'autre*», à affirmer que l'esprit humain est formé d'éléments masculins et féminins, à en venir au concept d'une androgynie spirituelle, à affirmer que tous les grands créateurs ont été des esprits androgynes («*Peut-être un esprit exclusivement masculin est-il aussi incapable de créer qu'un esprit exclusivement féminin*»), à voir en Shakespeare le type de l'esprit à la fois masculin et féminin, chez qui la coopération fut parfaite, tandis que, chez quelques écrivains modernes, par réaction inconsciente peut-être contre le progrès du sexe dit faible, l'élément masculin domine d'une manière absolue, leurs œuvres manquant de ce fait de pouvoir suggestif. La création artistique doit être précédée de la fusion des éléments masculins et féminins opposés : l'écrivain ne doit pas penser à son propre sexe, ni alimenter un antagonisme ou une irritation qui altèreraient la sérénité de l'œuvre. Celle-ci ne doit pas subir l'influence de suggestions extérieures, mais rendre la propre vision de l'écrivain avec une parfaite honnêteté. Et Virginia Woolf invite les étudiantes à travailler pour donner vie au génie féminin, les laissant sur cette idée : «*Laissez-moi imaginer ce qui serait arrivé si Shakespeare avait eu une sœur merveilleusement douée, appelée, mettons, Judith*», quelle destinée aurait pu avoir cette jeune fille aussi intelligente et douée que son frère.

### Commentaire

Pour la rédaction de ce manifeste féministe, de ce plaidoyer pour la liberté des femmes, où Virginia Woolf replit bien des éléments qui se trouvaient déjà dans *"Women and fiction"* (1929), tout se passa comme si, après la fable et le merveilleux d'*"Orlando"*, il ne lui restait plus que la vérité triste et nue, celle de toutes les femmes et la sienne, la nécessité de dénoncer avec force l'injustice faite aux femmes sur le plan économique, social et politique, les barrières entre les sexes, si soigneusement maintenues par l'autorité mâle et l'éducation victorienne, de jeter un regard souvent caustique sur la société. À n'en pas douter, cet essai pamphlétaire, au style ironique et inspiré, truffé de pointes et de sarcasmes, marqué d'humour et d'amertume, fut l'écho douloureux qui répondait aux métamorphoses surnaturelles d'*Orlando*.

C'est un des essais de Virginia Woolf les plus brillants et les plus significatifs. On y voit sa pensée avancer et se briser, sauter et se démultiplier en un foisonnement de questions, ouvrir des fenêtres sur le monde qui l'entoure, où elle puise des images qui se font écho, se croisent, faisant surgir quelques bribes de vérité sur la femme et la création mais aussi et surtout sur les rapports de l'écrivain avec la réalité dans toute sa complexité.

L'essai allait devenir un classique de la littérature anglaise

En 1951, il fut traduit en français par Clara Malraux.

Dans les années 70, il servit de référence pour la réflexion de toute une génération de jeunes femmes créatrices.

En 2009, à Paris, le texte, adapté par Sylviane Bernard-Gresh, fut mis en scène par Anne-Marie Lazarini qui le fit dire à Édith Scob, qui incarna une Virginia Woolf vivante et libre dans ses mouvements.

En 2013, à Montréal, dans son spectacle *"Au lit avec Virginia"*, la comédienne Sophie Cadieux croisa l'essai de Virginia Woolf avec des réponses d'autrices québécoises (dont Suzanne Jacob, Catherine Mavrikakis et Fanny Britt) à qui elle avait posé la question : «*Quelles sont les conditions propices à l'écriture?*»

---

---

***"A sketch of the past"***  
(1939-1940)  
*"Une esquisse du passé"*

Virginia Woolf se remémore sa jeunesse. Elle évoque :

- des *«fleurs rouges et violettes sur un fond noir»*, l'imprimé de la robe de sa mère sur les genoux de laquelle elle était assise ;

- un souvenir où le ressac des vagues se mêle au battement d'un store à la fenêtre, écran de lumière jaune qui lui donna le sentiment d'être lovée dans la poche semi-transparente d'un grain de raisin. Elle révèle que sa jeunesse fut assombrie par une série de chocs émotionnels, en particulier, le viol que lui fit subir Gerald Duckworth.

Elle décrit son père, Leslie Stephen. Se rappelant sa relation avec lui, elle se penche sur des faits en partie oubliés, en tire non sans douleur des réalités qu'elle avait tenté d'enfouir dans sa conscience. Elle dénonce sa tyrannie domestique car il était obsédé par la crainte de la pauvreté, plus particulièrement au cours des huit dernières années de sa vie, quand, après la mort de Julia, les responsabilités du ménage échurent à ses deux filles, Vanessa et Virginia. Elle confie : «*C'est seulement à la lecture de Freud que j'ai appris que ce conflit si perturbant, de la haine et de l'amour, est une manière de sentir courante qu'on appelle ambivalence*». Elle commente : «*Je suppose que je fis pour moi-même ce que les psychanalystes font pour leurs malades. J'exprimai une émotion très ancienne et très profondément ressentie. Et en l'exprimant je l'expliquais et ensuite l'ensevelissais. Mais que signifie "Je l'expliquais"?*» Elle indique aussi qu'elle a, de la littérature, une conception diamétralement opposée à celle de son père, jugeant avec sévérité ses essais critiques, n'y trouvant pas la trace «*d'un esprit subtil, imaginatif ou stimulant, mais celle d'un esprit solide, sain, impatient et limité ; d'un esprit conventionnel acceptant sans le moindre doute sa propre opinion de ce qui est honnête et moral...*».

Évoquant la maison où les Stephen passaient une partie de l'été en Cornouailles, elle écrit : «*Si j'étais peintre, je rendrais ces premières impressions en jaune pâle, argent et vert. Il y avait le store jaune pâle ; la mer verte ; le gris-argent des fleurs de la passion. Je représenterais une forme sphérique, semi-translucide. Je représenterais des pétales recourbés, des coquillages, des choses semi-translucides ; je tracerais ces formes arrondies, à travers lesquelles on verrait la lumière, mais qui demeureraient imprécises. Tout serait vaste et indistinct ; et ce qu'on verrait on l'entendrait aussi ; des sons sortiraient de tel pétale ou telle feuille - des sons indissociables de l'image.*»

Elle fait part de la passion qu'elle avait pour la pêche quand elle était enfant. Elle rapporte qu'un jour, son père, qui réprouvait cette activité, lui annonça que désormais il ne l'accompagnerait plus, et elle affirme que, dès lors, elle cessa non seulement d'aller à la pêche mais également d'en avoir envie. Elle indique : «*À partir du souvenir de ma propre passion, je parviens encore à concevoir la passion pour ce genre de sport. C'est une de ces graines sans prix - puisqu'on ne peut tout expérimenter pleinement - grâce auxquelles il est possible de donner naissance à quelque chose qui représente l'expérience des autres. Souvent il faut se contenter de graines, de germes de ce qui aurait pu être si notre vie avait été différente. Je classe donc la pêche avec d'autres courts aperçus, ceux que j'ai par exemple quand je jette un coup d'œil rapide dans les logements en contrebas lors de mes promenades dans les rues de Londres.*»

### Commentaire

Ce fut afin de se délasser de la biographie de Roger Fry qu'elle avait entreprise que, le dimanche 16 avril 1939, Virginia Woolf commença à rédiger ce texte.

Ce texte, le plus long et le plus intéressant du recueil "*Moments of being*", est aussi le plus prégnant, même s'il reprend des faits relatés dans "*Reminiscences*", qui le précéda de trente-trois ans. C'est la retenue qui donne leur prix à ces confidences que Virginia Woolf murmura car il n'y a jamais de cris, jamais de protestations, une lente lamentation plutôt. À cinquante-huit ans, revenant sur les années qui avaient marqué son enfance et son adolescence, elle n'en fit que mieux ressortir l'horreur. Ces quarante pages sont d'une lucidité et d'une objectivité aussi sereines qu'irréremédiables. Par son extraordinaire profondeur, cette confession rejoint les plus troublants de ses romans.

Le souvenir où le ressac des vagues se mêle au battement d'un store à la fenêtre fut fondateur car cette pellicule translucide donne à la vision son grain et fonctionne comme métaphore de la perception, mais aussi de la mémoire et de l'écriture. C'est donc une forme d'opacité qui fait sourdre la transparence, et qui est posée axiomatiquement comme origine, abscisse de la perception et de la création. Retravaillant la poétique classique du voilé/dévoilé au fil de l'œuvre, Woolf ne cesse de

revenir vers cette image première d'un écran semi-transparent, pour en faire un des concepts opératoires de la mutation moderniste.

---

**"A treasury of English prose"**

(1922)

*"Un trésor de prose anglaise"*

Virginia Woolf, qui commentait l'ouvrage de Logan Pearsall Smith ainsi intitulé et publié en 1919, déclarait : *«Comme la poésie anglaise fut un beau vieux potentat, je n'ose souffler un mot contre elle, mais seulement émettre un soupir d'étonnement et d'émerveillement»* devant *«la persévérance de jeunes gens à écrire de la poésie quand est devant nous la prose avec ses possibilités, sa capacité de dire de nouvelles choses, de créer de nouvelles formes, d'exprimer de nouvelles passions. Comment de jeunes gens peuvent-ils encore danser sur un orgue de Barbarie et choisir leurs mots parce qu'ils riment.»*

---

**"Aurora Leigh"**

(1932)

Il s'agit d'un long poème, un *«roman en vers»*, publié en 1856 par Elizabeth Barrett-Browning qui le considérait comme *«la plus accomplie»* de ses oeuvres, alors que Virginia Woolf y vit plutôt *«l'embryon d'un chef-d'oeuvre»*, arguant que la plus grande faiblesse de la poète était son manque d'expérience de la vie, car, pour elle, qui était confinée dans sa chambre, quelquefois par la maladie, quelquefois par choix, les livres étaient le substitut de la vie. Cependant, elle loua les qualités du poème, sa *«vitesse, son énergie, sa franchise et sa complète assurance.»*

---

**"Character in fiction"**

(1924)

*"Le personnage de fiction"*

Pour Virginia Woolf, les écrivains de son temps doivent rejeter les outils utilisés par les écrivains du passé. Attaquant Arnold Bennett, elle disait qu'il est important d'essayer de décrire le caractère particulier de l'individu, par exemple, Mrs. Brown, sans recourir aux habituelles conventions de la narration. Comme dans *"Mr Bennett et Mme Brown"*, elle affirmait que les écrivains victoriens et edwardiens n'ont pas réussi à rendre fidèlement les personnages, et elle se servait de l'exemple de Hilda Lessways, personnage du roman d'Arnold Bennett du même titre. Après avoir produit des citations du roman, elle montrait que, dans toutes les descriptions de la maison de Hilda, de son coût et de ses environs, *«nous ne pouvons entendre la voix de sa mère, ou la voix de Hilda ; nous n'entendons que la voix de Mr. Bennett nous exposant des faits au sujet de rentes et de propriétés foncières et de tenures et d'amendes... Il essaie de nous faire imaginer ; il essaie de nous hypnotiser pour que nous croyions que, parce qu'il a fait une maison, il doit y avoir une personne qui y vive. Avec tous ses talents d'observateur, qui sont merveilleux, avec toute sa sympathie et toute son humanité, qui sont grandes, Mr. Bennett n'a pas une seule fois regardé Mrs. Brown dans son coin.»* [Elle faisait allusion à la situation qu'elle avait imaginée dans son essai *"Mr Bennett et Mme Brown"* - voir plus loin]. Pour Virginia Woolf, Mrs. Brown représente *«la nature humaine»*, et elle considère que les écrivains edwardiens (tels Bennett et Wells et Galsworthy) *«ont regardé... par la fenêtre ; les usines, les Utopies, même la décoration et la tapisserie du wagon [du train dans lequel la narratrice rencontre Mme Brown] ; mais ils n'ont jamais regardé Mme Brown, jamais la vie, jamais la nature humaine... ils ont développé une technique d'écriture du roman qui convient à leur but ; ils ont créé des outils et établi des conventions qui font leur affaire. Mais ces outils ne sont pas nos outils, et cette affaire n'est pas notre affaire. Pour nous, ces conventions sont des ruines, ces outils sont la mort.»*

Plus loin dans l'essai, elle déclare que ces outils d'écriture edwardiens «sont néfastes pour nous. Ils ont imposé une énorme pression sur la fabrication des choses. Il nous ont donné une maison, et nous ont fait espérer que nous pouvions en induire les êtres humains qui y vivent. Pour leur donner ce qui leur revient, ils ont obtenu que cette maison soit plus agréable à habiter. Mais si vous considérez que ces romans donnent la première place aux gens, et seulement la seconde aux maisons dans lesquels ils vivent, vous êtes dans l'erreur. C'est pourquoi, voyez-vous, l'écrivain géorgien dut commencer par rejeter la méthode qu'on utilisait à l'époque.» Elle continuait en soulignant que les écrivains géorgiens de son temps (depuis 1910) ont des difficultés, parce qu'ils ne disposent pas encore des nouveaux outils avec lesquels remplacer les anciens. Elle considérait que E.M. Forster [son ami] et D.-H. Lawrence [qui avait un grand mépris pour elle] avaient gâché leurs premières oeuvres en essayant d'utiliser de vieux outils au lieu de les rejeter. Mais, au moins, ils avaient essayé de sauver la pauvre Mme Brown. Et, en cherchant à trouver des façons de rendre la réalité de Mme Brown, les écrivains provoqueront «fracas» et «écrasement» dans leur destruction des conventions littéraires. «La grammaire est violée ; la syntaxe est désintégrée...» Elle mentionne «l'indécence» de Joyce dans "Ulysse" et l'obscurité d'Eliot dans "The love song of J. Alfred Prufrock" et "The wasteland". De «l'indécence» de Joyce, elle écrit : «Il me semble que c'est l'indécence consciente et calculée d'un homme désespéré qui sent que, pour respirer, il doit casser les fenêtres.» Elle dit que ces «échecs» et «fragments» (les oeuvres d'écrivains essayant de se libérer, et de libérer la littérature, et de libérer le personnage humain - Mme Brown - des oppressantes conventions) sont «le bruit que font leurs haches» alors qu'ils essaient de sauver Mme Brown.

Ensuite, elle s'adressa directement aux lecteurs. Selon elle, ils ont des devoirs car ils sont les partenaires des écrivains. Elle leur dit : «Mme Brown n'est pas plus visible pour vous qui restez silencieux que pour nous qui racontons des histoires à son sujet. Au cours de votre vie quotidienne de la dernière semaine, vous avez fait des expériences bien plus étranges et bien plus intéressantes que celle que j'ai essayé de décrire. Vous avez entendu par hasard des bribes de paroles qui vous ont rempli d'étonnement. Vous vous êtes couché le soir abasourdi par la complexité de vos sentiments. En une seule journée, des milliers d'idées sont passées dans votre cerveau ; des milliers d'émotions se sont rencontrées, se sont heurtées et ont disparu dans un étonnant désordre. Néanmoins, vous permettez aux écrivains de vous refiler une version de tout cela, une image de Mme Brown, qui ne ressemble en rien à cette surprenante apparition quelle qu'elle soit.» Elle demanda aux lecteurs de cesser d'être aussi modestes et humbles, et d'«insister pour que les écrivains descendent de leurs socles et de leurs piédestaux, et décrivent, parfaitement si possible, avec vérité en tout cas, notre Mme Brown.» Elle leur ordonna : «Vous devez indiquer avec insistance qu'elle est une vieille dame d'une capacité sans limite et d'une variété de facettes infinie ; capable d'apparaître en n'importe quel endroit ; de porter n'importe quel vêtement ; de dire n'importe quoi, et faire Dieu sait quoi. Mais les choses qu'elle dit et les choses qu'elle fait et ses yeux et son nez et ses paroles et son silence exercent une fascination irrésistible, car elle est, évidemment, l'esprit qui nous fait vivre, la vie elle-même.» Elle demanda alors au lecteur d'être conscient de la difficulté que rencontrent les écrivains en essayant de saisir cet esprit. «Ne vous attendez pas, à présent, à trouver une présentation d'elle complète et satisfaisante. Acceptez que cela soit spasmodique, obscur, fragmentaire, avorté. Votre aide est requise pour une bonne cause. Car je vais faire une prédiction finale et incroyablement imprudente : nous tremblons alors que nous sommes à l'orée d'une des grandes époques de la littérature anglaise. Mais elle pourra seulement avoir lieu si nous sommes déterminés à ne jamais, jamais, abandonner Mme Brown.»

### Commentaire

Virginia Woolf nous invite à considérer la création du personnage comme quelque chose que les écrivains et les lecteurs font ensemble ; que le texte est un événement produit quand on le lit.

Dans d'autres essais, elle qualifia des écrivains tels que Bennett, Wells, et Galsworthy de «matérialistes», et leur contemporains Dorothy Richardson et James Joyce, de «spiritualistes». Cependant, il ne faut pas en inférer qu'elle ait choisi entre deux sortes de fiction : la «matérialiste» et la «spiritualiste», la traditionnelle et la moderne, la conventionnelle et l'expérimentale. La meilleure

façon de considérer ces essais consiste à évaluer l'intérêt de l'essayiste pour les différents effets produits sur les lecteurs par les différents types de narrations. Elle se méfiait de la fiction qui met les lecteurs à l'aise avec leur vision du monde, qui confirme leur conception de la fiction, comme leurs inclinations et leurs hypothèses. À propos de la coopération du lecteur et de l'écrivain, elle était consciente de l'importance du conflit, et, spécialement, du conflit avec soi-même. Et c'est un tel conflit et une telle division intérieure que «*la bonne littérature, qu'elle soit canonique ou populaire, produit.*»

---

---

**"Congreve's comedies"**  
(1948)  
*"Les comédies de Congreve"*

Comme les pièces de William Congreve (1670-1729) qui, aux yeux de beaucoup de commentateurs, représentent le sommet du théâtre de la Restauration, étaient de nouveau jouées, Virginia Woolf, soucieuse de fournir aux «common readers» une introduction complète, pratique et engagée, déclarait apprécier le naturel du dramaturge ; lui trouvait de prémodernes énergie du geste et attention au moment, une grande habileté à saisir de larges mouvements dans de minuscules éclats d'action et de paroles ; s'opposait aux jugements hostiles, comme ceux de Samuel Johnson et de L. C. Knights, fondés sur de stricts principes moraux.

---

---

**"Crabbe"**  
(1950)

Virginia Woolf décrivait George Crabbe (1754-1832), chirurgien, clergyman, poète, comme un homme bien éduqué, plein d'urbanité et d'esprit. Elle notait le fait qu'il cherchait souvent ses racines rurales dans un village du bord de la mer où il allait observer fossiles et coquillages. Pour elle, «*la nature de Crabbe incluait plus qu'un être humain complètement grandi.*»

---

---

**"Craftsmanship"**  
(1942)

Virginia Woolf indiqua d'abord que le titre (qui signifie «habileté professionnelle») induit en erreur, et suggéra que sa causerie soit plutôt intitulée "*Une promenade autour des mots*". Si elle contestait la valeur de ces blocs de construction du langage, car les mots, qui sont parfois des instruments de salut, sont aussi des matériaux impurs, corrupteurs, incapables de nous faire pénétrer au cœur des choses, elle rappelait la difficulté de la tâche de l'écrivain : «*Comment pouvons-nous combiner les vieux mots dans de nouvelles structures afin qu'ils survivent, et que soit ainsi créé de la beauté, qu'ils nous disent la vérité?*», et elle disait être une architecte plutôt qu'un maçon, Elle affirmait que nous devons faire confiance aux mots eux-mêmes, «*aux plus sauvages, aux plus libres, aux plus irresponsables*». Ces «*incorrigibles vagabonds*» veulent seulement «*tomber amoureux et s'accoupler [...]* Si vous lancez une "*Société pour un pur anglais*", ils vont montrer leur ressentiment en en lançant une autre pour un anglais impur [...]. Ils sont hautement démocratiques, aussi ; ils croient qu'un mot est aussi bon qu'un autre ; que les mots non éduqués sont aussi bons que les mots éduqués [...]. Il n'y a pas de rangs ni de titres dans leur société.» Mais, en parlant des mots en général, elle fut inévitablement amenée à parler de ses propres mots. Elle souhaitait qu'ils demeurent, afin de pouvoir dire la vérité. Inutiles en eux-mêmes, ils peuvent durer seulement si les structures qu'ils créent sont belles. Elle souhaitait créer des structures qui durent pour les générations futures. Elle considérait que les mots ne doivent jamais être «*estampés avec une seule signification*» ; que, derrière ces mots, résident les forces qu'elle s'efforçait de capturer, de concrétiser et de perpétuer. Elle recommandait qu'en tournant autour de ces structures, on soit attentif à définir ces blocs de construction avec précision, afin que l'édifice ne s'effondre pas. Pour elle, c'est l'évanescence onirique de ces structures

qui enchante ; un son soudainement discordant peut les dissoudre, bien que, paradoxalement, elles ont été créées pour durer. L'ensemble doit nécessairement partager quelques-uns des attributs des parties. Les blocs de construction ne doivent pas véhiculer une signification spéciale. L'esthétique complexité de ces structures nous oblige à nous concentrer sur leurs blocs de construction qui sont remarquablement dysfonctionnels, à chercher, au-delà du mot lui-même, ce qu'il ne peut définir : la beauté.

---

---

**"David Copperfield"**  
(1925)

Virginia Woolf n'avait pas beaucoup d'admiration pour Dickens : *«Il manque de charme et d'idiosyncrasie ; il est l'écrivain de chacun et de personne en particulier ; c'est une institution, un monument, une voie publique poussiéreuse, parcourue par des millions de pieds [...] Il ne plaît plus à un homme ou une femme qui a plus de deux mille par an, qui est allé à l'université, ou peut compter ses ancêtres en remontant jusqu'à la troisième génération»*. Mais elle admettait que *"David Copperfield"* est un roman mémorable, dont l'influence est grande, l'histoire et les personnages étant devenus partie de la conscience de beaucoup de gens, même dès avant les jours où ils purent lire. Elle concluait que : *«Les personnages fourmillent, la vie coule dans chaque ruisseau et chaque fissure, quelques sentiments communs - jeunesse, gaieté, espoir - enveloppent le tumulte, réunissent les morceaux épars, et imprègne le plus parfait de tous les romans de Dickens d'une atmosphère de beauté.»*

In David Copperfield, though characters swarm and life flows into every creek and cranny, some common feelings—youth, gaiety, hope—envelops the tumult, brings the scattered parts together, and invests the most perfect of all the Dickens novels with an atmosphere of beauty.”

---

---

**"Defoe"**  
(1925)

Virginia Woolf déclarait qu'il avait été *«le dernier des écrivains à être coupable de sèche prêcherie»*, voulant enseigner et imposer ses dogmes à ses lecteurs. Mais elle admirait la solidité de ses personnages féminins (en particulier, Moll Flanders), et le fait que ses idées sur les femmes étaient très en avance sur son temps.

---

---

**"De Quincey's autobiography"**  
(1932)  
*"L'autobiographie de De Quincey"*

Virginia Woolf montra comment, chez lui, les images répétées deviennent symboliques quand elles sont employées pour suggérer et expliquer ce qu'il y a d'ineffable dans les émotions et les pensées humaines. Elle remarqua sa préférence pour les plans d'ensemble, qui s'apparentent à des peintures de grand format conçues pour être vues d'une certaine distance.

---

---

**"Donne after three centuries"**  
(1932)  
*"Donne trois siècles après"*

Virginia appréciait, en John Donne, l'«outsider» qu'il avait été en remplissant ses écrits d'images d'expériences faites par les femmes, en leur parlant aussi de leur exclusion.

---

---

**"Dorothy Osborne's Letters"**  
(1932)  
*"Les lettres de Dorothy Osborne"*

En s'intéressant aux lettres écrites par Dorothy Osborne (1627-1695) à son futur époux, Virginia Woolf avança que : «*C'était un art qu'une femme pouvait pratiquer sans s'asexuer.*»

---

**"Dr. Burney's evening party"**  
(1932)  
*"La réception donnée par le Dr. Burney"*

Virginia Woolf raconta la réception donnée en 1780 par le compositeur Charles Burney, à laquelle assista le Dr. Johnson. Elle se fondait sur le journal de sa fille, Fanny Burley, qui avait «*une passion pour l'écriture à demi étouffée, malaisée*», qui lui fit commencer ce qu'elle appelait ses «gribouillages» à l'âge de dix ans ; elle «*se peignait elle-même quand elle peignait les autres*» qu'elle regardait «*de ses yeux de moucheron plutôt proéminents*» et «*avec sa manière timide, embarrassée*» qui n'empêchaient pas «*l'observation la plus rapide, la mémoire la plus fidèle*» ; elle «*se retirait dans une cabane au fond du jardin de sa belle-mère à "King's Lynn", où elle avait l'habitude de s'asseoir et d'écrire l'après-midi jusqu'à ce que les jurons des marins montant et descendant le fleuve la ramènent à la maison*». Comme Virginia Woolf voyait en elle «*la mère de la fiction anglaise*», elle fit part aussi de ses réflexions sur l'écriture des femmes.

---

**"Edmund Gosse"**  
(1948)

Edmund William Gosse (1849-1928) fut un écrivain et critique anglais au sujet duquel Virginia Woolf, faisant sa biographie, se montra brillamment grincheuse, son vif portrait étant continuellement animé par l'antipathie. Elle manipula les faits sans leur faire perdre leur intégrité. Elle lui reprochait d'«*insinuer, de suggérer, mais de ne jamais s'exprimer nettement*», d'avoir été un homme «*coincé par son respect scrupuleux des rites de la société, du décorum, par sa décence et sa timidité, s'inclinant et esquivant, tripotant et vacillant sur la surface [...] quelqu'un qui était toujours un peu effrayé d'être découvert.*» Elle indiquait qu'il avait un «*souci inné de la prudence*», mais que des commentaires hostiles pouvaient le mettre dans des paroxysmes de rage. Évoquant «*la chaleur de sa juvénile affection pour Hamo Thornycroft*», mentionnant le scandale Robbie Ross-Oscar Wilde ainsi qu'André Gide et E. M. Forster, elle laissait entendre, sans le dire, qu'il avait été un homosexuel refoulé, aussi chatouilleux qu'une femme de chambre, aussi suspicieux qu'une gouvernante.

---

**"Ellen Terry"**  
(1941)

C'était une actrice de théâtre anglaise (1848-1928), qui fut célébrée comme la plus grande comédienne shakespearienne de son temps, car elle fit sensation, devant des auditoires victoriens, dans des rôles comme ceux de Portia et de Lady Macbeth.

Virginia Woolf s'appuyait sur son autobiographie, *"The story of my life"* (1908), mais aussi sur ses propres souvenirs, car elle l'avait vue jouer dans un spectacle qu'elle décrivit ainsi : «*Quand elle vint sur la scène comme Lady Cicely dans "Captain Brassbound's conversion"* [pièce de Bernard Shaw], *la scène s'écroula comme un château de cartes, et tous les feux de la rampe furent éteints. Quand elle parla, ce fut comme si quelqu'un avait tiré un archet sur un violoncelle mûr, richement assaisonné ; cela grattait, grinçait, et grondait. Elle cessa alors de parler. Elle mit ses lunettes. Elle regarda*

*intensément à l'arrière du canapé. Elle avait oublié son texte. Mais quelle importance? Qu'elle parle ou qu'elle reste silencieuse, elle était Lady Cicely - ou était-elle Ellen Terry? En tout cas, elle remplissait la scène, et tous les autres comédiens étaient évincés, comme des lumières électriques sont estompées par le soleil*». Elle considérait que le talent et la grâce de cette phénoménale comédienne lui permirent, quelle qu'était la situation, d'illuminer la scène de sa présence et de triompher. Elle affirmait que, si on se souvient d'autres comédiens parce qu'ils ont été Hamlet, Phèdre ou Cléopâtre, d'Ellen Terry on se souviendrait parce qu'elle était Ellen Terry. «*Ni Shakespeare, ni Ibsen, ni Shaw, ne pouvaient la dominer*». Elle avait été une studieuse comédienne, qui, cependant, alors que Shaw disait aux comédiens : «*Vous, gens intelligents*», lui avait répondu qu'elle était «*heureuse de ne pas être intelligente*», tout en étant, en même temps, capable de défendre son avis quand il en venait à analyser des pièces. Pour Virginia Woolf, «*cette femme mobile, toute instinct, sympathie et sensation, fut une étudiante appliquée et aussi soucieuse de la dignité de son art que Flaubert lui-même*». Ellen Terry donna d'ailleurs des conférences où elle méritait d'être écoutée autant qu'elle méritait d'être vue sur la scène. Dans l'une, elle avait déclaré : «*Lady Macbeth est une délicate petite créature, aux nerfs hyper-sensibles*», et Virginia Woolf considérait qu'elle avait ainsi fait du personnage «*le victorien Ange du foyer*», idéal qui était critiqué par les féministes. Dans une autre, elle avait applaudi à l'héroïsme moral d'Émilie dans "Othello". Si Virginia Woolf regrettait que «*le sort des comédiens est de ne laisser derrière eux que des images de cartes postales. Chaque soir, quand descend le rideau, le beau tableau coloré est effacé*», elle pensait qu'Ellen Terry avait laissé plus de cartes postales que la plupart, d'autant plus que, en son temps, elle fut définie plus ou moins par des termes relevant de la peinture. Or son souci de l'effet esthétique n'était pas accidentel puisqu'elle avait été mariée, à l'âge de seize ans, au peintre G.-F. Watts ; que le père de ses enfants était l'architecte-décorateur Edward Godwin ; qu'elle avait un brillant sens de la couleur et du costume.

---

**"Evening over Sussex : Reflections in a motor car"**

(1942)

*"Soir dans le Sussex : réflexions dans une voiture"*

Regardant la campagne du Sussex depuis sa voiture, Virginia Woolf, troublée par son incapacité à saisir, maîtriser et exprimer la beauté de la nature qu'elle voit, sent un de ses moi «*insatisfait*», un autre «*philosophe*», tandis qu'elle-même les observe, avant que survienne un quatrième moi qui fait remarquer une étoile qui fait penser au Sussex de l'avenir. Mais, comme la nuit est tombée, tous ses moi doivent se rassembler car il faut surveiller la route. Et se fait entendre le corps qui a faim !

---

**"Four figures :**

**Cowper and Lady Austen ; Beau Brummell ; Mary Wollstonecraft ; Dorothy Wordsworth"**

(1932)

*"Quatre figures :*

*Cowper et Lady Austen ; Beau Brummell ; Mary Wollstonecraft ; Dorothy Worsworth"*

Virginia Woolf se concentra sur ce que la vie de Cowper, poète du XVIII<sup>e</sup> siècle, a d'émouvant, et sur sa conception de l'amour (celui qu'il eut en particulier pour Lady Austen). Elle vit en lui un écrivain androgyne.

Elle se montra impressionnée par George Bryan Brummell, le célèbre dandy qui, durant la Régence, régna sur la mode et la haute société anglaise, admirant en lui «*une curieuse combinaison d'esprit, de goût, d'insolence, d'indépendance*».

Si elle se sentait proche de la première féministe qu'avait été Mary Wollstonecraft (avec "*A vindication of the rights of women*", en 1792), elle n'apprécia pas ce que sa prose a de passionné et d'apitoyé sur elle-même.

Au contraire, elle admira le calme et l'exactitude des tableaux de la nature, et la modestie que montra, dans ses poèmes et son "*Journal*". l'écrivaine du XIX<sup>e</sup> siècle Dorothy Wordsworth.

---

---

**"Genius : R.B. Haydon"**  
(1948)

Benjamin-Robert Haydon (1786-1846) fut un peintre anglais qui s'était spécialisé dans les grands tableaux historiques. Il avait donné des conférences sur l'art, avait tenu longtemps un journal, et avait publié l'ouvrage *"Autobiography and Memoirs"* que les Woolf avait dans leur bibliothèque. Virginia voulut lui livrer un tribut affectueux en suggérant que sa tentative de satisfaire aux priorités commerciales de l'Académie en apprenant à «*bâcler, en une ou deux heures, des peintures de Napoléon rêvant*» conduisit directement à son déclin. On reconnaît là son habituelle satire des valeurs imposées par l'«*establishment*».

---

---

**"George Eliot"**  
(1925)

Si Virginia Woolf manifestait son admiration, elle faisait pourtant de la romancière une cruelle caricature de son manque de «*charme*» non seulement dans son physique mais aussi dans son écriture. Elle lui reprochait sa gaucherie, sa «*mélancolique vertu de tolérance*», sa modération («*Ses sympathies vont au sort quotidien ; elle est à son mieux quand elle s'en tient aux ordinaires joies et chagrins tissés à la maison. Elle n'a rien de cette romantique intensité qui est liée au sentiment de son individualité, instable et indomptée, se découpant fermement sur l'arrière-plan du monde.*»), sa lourdeur intellectuelle, son didactisme, sa verbosité.

---

---

**"George Gissing"**  
(1932)

C'est un écrivain anglais, un romancier réaliste de la seconde moitié du XIXe siècle auquel Virginia Woolf reprochait de s'en tenir aux faits, de privilégier la laideur, d'exploiter ses propres malheurs, de n'être pas sensible aux impressions, d'avoir un style sobre, dénué de toute métaphore.

---

---

**"George Moore"**  
(1942)

Virginia Woolf le qualifiait ainsi : «*le meilleur romancier vivant - et le pire*» car il écrivit ses romans «*ouvertement et directement sur lui*». Elle reconnaît que c'est ce que font aussi les «*grands romanciers*». Mais leurs créations acquièrent une vie indépendante, tandis que George Moore «*manque de puissance dramatique*», qu'ainsi son personnage, Esther Waters, «*tombe comme une tente au mât brisé*», et que ne subsistent qu'«*un charmant langage et quelques exquis descriptions des collines du Sussex*». Le romancier nous renseigne sur sa nature très contradictoire. Mais il n'est pas un écrivain né, «*a sa place parmi les moins immortels écrivains de la langue anglaise*».

---

---

**"Geraldine and Jane"**  
(1932)

Virginia Woolf célébrait l'amitié, qui dura de 1840 à 1866, entre Jane Welsh Carlyle, la femme de Thomas Carlyle, et la romancière Geraldine Jewsbury, qui leur permit de se soutenir contre l'oppression du monde masculin. Jane Welsh Carlyle trouvait que son mari, cet «*homme de génie*», «*était beaucoup trop grand pour la vie de tous les jours. Un sphinx n'est pas à sa place dans le*

confort des aménagements de notre salon.» Virginia Woolf la voyait comme une autre Jane Austen se servant de sa plume pour percer «la prétention ou la pompe» des gens autour d'elle, comme Madame de Sévigné l'avait fait au XVIIIe siècle.

---

**"Half of Thomas Hardy"**  
(1928)  
*"La moitié de Thomas Hardy"*

Le titre se justifiait parce que Virginia Woolf commentait la parution de *"The early life of Thomas Hardy, 1840–1891"*, par Florence-Emily Hardy, la moitié du romancier (!) qui ne s'était consacrée qu'à la moitié de la carrière du romancier qui avait vécu de 1840 à 1928. L'essayiste commençait par une anecdote au sujet du père de Hardy qui, seul, allait nonchalamment jusqu'à la lande avec un télescope qui avait appartenu à quelque Hardy qui était un marin, et qui «restait à regarder le lointain pendant une demi-heure» ; et elle racontait encore que Thomas Hardy «s'était lui-même une fois tenu sur la lande, avait placé son oeil dans le même télescope de cuivre, et avait vu par hasard un homme mourir sur l'échafaud.» Puis elle voyait un symbole dans l'utilisation de cet objet anormal qui aurait grandement amélioré l'art du romancier : «Il eut une conviction obstinée qui fit de lui, à la suite de tous ses efforts, un "outsider", du fait de la faculté qu'il avait de placer le télescope devant son oeil, et de voir d'étranges, de sinistres images. S'il venait à une conférence sur les premiers soins, il voyait dans la rue des enfants derrière un squelette ; s'il assistait à une pièce française, il voyait un cimetière derrière les têtes des comédiens. Toute cette fécondité et cette pression de l'imagination ne produisirent pas un compromis mais une solution. Il disait : "Le simple naturel ne m'intéresse plus. La manière du Turner de la fin, la plus décriée, la plus folle, m'est maintenant nécessaire pour susciter mon intérêt. L'exacte vérité comme le fait matériel cesse d'avoir de l'importance dans l'art. Je souhaite voir la réalité la plus profonde qui est sous-jacente à ce qui est spectaculaire, l'expression de ce qui est quelquefois appelé imaginations abstraites."» Et Virginia Woolf marquait son adhésion à cette conception de la littérature.

---

**"Harriette Wilson"**  
(1948)

Harriette Wilson (1786-1845) avait été une grande courtisane de l'époque de la Régence, qui comptait parmi ses clients le prince de Galles, le Lord Chancelier et quatre futurs premiers ministres. Elle était devenue encore plus célèbre pour la première phrase de ses *"Mémoires"* publiés en 1825 : «Je ne dirai pas pourquoi et comment, à l'âge de quinze ans, je suis devenue la maîtresse du comte de Craven.» Cette femme étonnante était aussi une bonne écrivaine, Mais ses *"Mémoires"* furent méprisés par les universitaires.

Virginia Woolf, quant à elle, se montre à son égard extraordinairement ambivalente. Elle marqua son mépris pour celle qui «avait fait son gribouillage pour de l'argent». Réprimant un désir presque physique de repousser cette écrivaine qui fut «*simplement une créature vive, rebondie, trépidante*», elle admira des aspects de son écriture (ses portraits sont de cruelles caricatures non travesties), tout en insistant pour dire que rien ne pouvait racheter «*sa verbosité décousue, sa malice et sa vulgarité*».

---

**"Henry James"**  
(1942)

**"1. Within the rim"**

Il s'agit d'un essai d'Henry James sur la guerre, vue de ce «bord», c'est-à-dire d'Angleterre. Virginia Woolf manifesta d'abord sa méfiance à l'égard de telles oeuvres inspirées par la «*philanthropie*». Mais James, qui se sentait très uni à l'Angleterre, avait été très ému à la déclaration de la guerre en 1914. Aussi, considérait-elle que, du fait de son «*habileté à analyser les ombres et les subtilités*», son livre sur ce sujet dépasse-t-il tous les autres.

**"2. The old order"**

Virginia Woolf commentait un autre livre d'Henry James : "*The middle years*", un livre de souvenirs où il évoquait le Londres de 1870, en vantant le charme de son atmosphère, de sa «*demi-lumière*» ; en se montrant ému par le «*vieil ordre*» ; en admirant, chez les Londoniens, leur «*insatiable optimisme*», leur «*énergie*», leur «*personnelle exubérance*» et leur «*personnelle beauté*», sans parler des dames de la bonne société (Mrs Greville et Lady Waterford), des écrivains (Tennyson, George Eliot). Et Virginia Woolf comparait la société intellectuelle victorienne à la sienne, trouvant la première «*plus cohérente et représentative*», «*mieux organisée*», appréciant encore, chez James, son «*acte de piété*» envers le passé, et affirmant que «*toute personne qui a jamais tenu une plume considère que son art est ravivé à la lumière de cet extraordinaire exemple.*»

**"3. The letters of Henry James"**

Virginia Woolf, commentant leur publication, rappelait que l'écrivain avait été un jeune Américain qui avait découvert l'Europe, qui s'était plongé dans la civilisation anglaise «*comme si c'était un doux lit de plumes*», et qui faisait part du plaisir qu'il éprouvait dans les lettres qu'il envoyait chez lui, pensant que la vie brillante à laquelle il participait était «*nécessaire pour mettre un romancier en mouvement*». Comme l'Italie l'empêcha de travailler, et qu'il fut déçu par Paris, car il trouva que les Français ne sont pas «*ACCUEILLANTS*» (en français et en lettres majuscules !), il décida donc de s'établir à Londres, se fixant une tâche qui pourrait occuper toute sa vie. Mais l'échec de "*The Bostonians*", de "*The princess Casamassima*", de "*Guy Domville*", lui apprirent qu'il n'était pas destiné à être un romancier populaire, que l'échec était en fait celui d'un public «*barbare*», qu'un artiste ne peut vivre avec lui. Et il méprisait Ibsen, Hardy, Meredith, Tolstoï, Dostoïevski. Virginia Woolf se réjouissait qu'il ne se soit pas découragé, qu'il ait continué à produire des livres d'«*une inépuisable sensibilité*».

---

**"Hours in a library"**  
(1916)

*"Les heures passées dans une bibliothèque"*

Virginia Woolf, qui se réjouissait d'avoir pu passer «*des heures dans la bibliothèque*» de son père, célébrait les plaisirs de la lecture. Puis elle déterminait la distinction à faire entre les écrivains classiques et les écrivains contemporains ; et, de façon nullement surprenante, ses goûts la portaient largement vers les premiers, pour ces raisons : «*Il est singulièrement difficile, dans le cas des livres nouveaux, de savoir quels sont les vrais livres et ce qu'ils nous disent, et quels sont les livres qui ne sont que des constructions artificielles qui vont tomber en morceaux après une année ou deux.*»

---

**"How it strikes a contemporary"**

(1923)

"Ce qui frappe un contemporain"

Virginia Woolf observait les défis que doit affronter la critique à l'époque contemporaine, et évaluait les problèmes qui se posaient aux écrivains. Si elle considérait que «*nous sommes brutalement séparés de nos prédécesseurs*», que «*chaque jour nous nous trouvons à faire, ou dire, ou penser, des choses qui auraient été impossibles pour nos pères*», elle se livrait de nouveau à une comparaison entre la grandeur passée et l'indigence présente, ne voyant, au début du XXe siècle, que des fragments d'excellente écriture. Elle considérait qu'"Ulysse" de Joyce est «*une mémorable catastrophe, une audace immense, un désastre terrible*». Elle éreinta Lawrence, disant qu'il a «*des moments de grandeur, mais des heures quelque peu différentes*». Cependant, elle louait la littérature de l'époque pour son «*modernisme*», et les écrivains contemporains pour leur détermination «*à exprimer les différences qui les séparent du passé, et non les ressemblances qui les y lient*». De plus, en faisant ressortir la qualité anhistorique des écrits de ses contemporains, elle mit aussi l'accent sur leur intérêt pour «*quelque personne particulière à quelque moment précis*». Elle termina en statuant que les écrivains contemporains n'ont pas produit de chefs-d'oeuvre parce qu'«*ils ont cessé de croire*», et, en effet, il faut constater que leurs oeuvres sont souvent marquées par un fort pessimisme.

---

**"How should one read a book?"**

(1926)

"Comment doit-on lire un livre?"

Si Virginia Wood commença par dire qu'il n'y a, au sujet de la façon de lire un livre, aucun conseil à donner, qu'il suffit de suivre son «*instinct*», de se servir de sa propre «*raison*», d'en venir à ses propres «*conclusions*», elle indiqua cependant qu'il faut d'abord se mettre sur la même longueur d'onde que l'auteur, se faire son «*complice*» plutôt que son «*critique*», attendre avant de porter un jugement sur lui, sans craindre alors d'être sévère. Elle ajouta qu'on peut apprendre à lire en essayant d'écrire ; qu'il est bon d'abandonner une lecture pour observer le monde alentour !

---

**"I am Christina Rossetti"**

(1932)

"Je suis Christina Rossetti"

Virginia Woolf évoquait la figure de cette poétesse anglaise (1830-1894) qui était l'adepte d'une religion très sévère, très puritaine, mais dont elle admirait les poèmes pour leur musicalité.

---

**"Impassioned prose"**

(1926)

"Prose passionnée"

Virginia Woolf, qui était en train de lire De Quincey, se demandait s'il est un poète ou un prosateur, et ce qui est la différence essentielle entre la prose et la poésie. Elle en venait à voir en lui à la fois un poète et un prosateur. Mais, comme il avait opté pour la prose, elle considérait qu'il avait inventé des «*modes de prose passionnée*» dans lesquels il pouvait exprimer ses visions les plus intimes. Ainsi, elle faisait de lui une figure clé parce qu'il avait défié les définitions des genres. Et elle se réjouissait : «*Heureusement, il y a, à chaque époque, quelques écrivains qui embarrassent les critiques, qui refusent de marcher avec le troupeau, qui demeurent obstinément au-delà de la frontière, et rendent le plus grand des services en élargissant et fertilisant et influençant par leurs réelles réussites.*» Elle voyait, en De Quincey, un précurseur, un modèle de croisement entre les deux genres qu'elle

pratiquait dans l'écriture de sa fiction, quelqu'un «*qui, avec seulement la prose à sa disposition, un instrument soumis à des restrictions, avili par mille usages communs, fit son chemin dans des territoires dont l'approche est terriblement difficile*». Elle trouvait chez lui des «*échappées pourpres*», des phrases si ornées et élaborées qu'elles brisent le flot de la prose : «*Un prosateur peut avoir des rêves et des visions, mais on ne peut leur permettre d'être éparpillées, seules, solitaires, sur la page. Ainsi espacées, elles meurent. Car la prose n'a ni l'intensité ni l'autosuffisance de la poésie.*» elle se montre en lectrice aux prises avec l'«*ardeur féconde*» des romans des autres.

---

---

**"Jane Austen"**  
(1925)

Virginia Woolf considérait que l'écrivaine est «*impersonnelle, non scrutable*», ce qui a pour conséquence que le lecteur ne s'attache pas à son oeuvre.

---

---

**""Jane Eyre" and "Wuthering Heights""**  
(1925)  
**""Jane Eyre" et "Les hauts de Hurlevent""**

Virginia Woolf opposait à l'impersonnalité de Jane Austen l'implication de Charlotte Brontë qu'elle prouvait par son utilisation du «Je», tandis qu'elle considérait qu'Emily s'était restreinte.

---

---

**"Joseph Conrad"**  
(1925)

L'écrivain étant récemment décédé, Virginia Woolf disait son admiration pour les oeuvres de sa première manière, les romans de la mer ("*Lord Jim*", "*Le nègre du Narcisse*"), et celles venues ensuite ("*Nostromo*", "*Chance*", "*La flèche d'or*").

---

---

**"Leslie Stephen"**  
(1950)

Virginia Woolf décrivait son père comme un lettré et un amateur de plein air. Le lettré lui donna le goût de la curiosité intellectuelle en lui permettant de lire les livres de son immense bibliothèque. L'amateur de plein air, qui fut même un alpiniste, lui fit faire de longues promenades, ce dont elle allait garder l'habitude toute sa vie. Elle indiquait aussi qu'il aimait amuser ses enfants en découpant dans du papier des formes d'animaux, et en racontant ses aventures sur les sentiers. Il se souciait de leur sécurité dès qu'ils étaient en retard d'une minute pour le dîner. Cependant, elle ne manqua pas de montrer aussi son mauvais côté, d'exposer en détail ses accès d'impatience et de colère contre les hôtes qui restaient trop longtemps, ou contre les membres de la famille qui dépensaient trop librement car il était anxieux en matière d'argent. Il fut un homme avec lequel il était difficile de vivre, surtout pour les femmes de sa famille car il leur faisait subir son obsession de l'échec, et ses appels à leur réassurance. Il se rendait compte de sa conduite, mais il ne pouvait s'en empêcher.

---

---

**"Lewis Carroll"**  
(1948)

Virginia Woolf pensait que, pour Carroll, l'enfance ne s'était jamais estompée dans le brouillard de la mémoire : «*Elle logeait en lui complète et entière [...] En conséquence, tandis qu'il prenait de l'âge,*

*cette présence au centre de son être, ce solide bloc de pure enfance, priva l'homme mûr de toute nourriture. Il glissa à travers le monde adulte comme une ombre [...] Mais, puisque l'enfance restait entière en lui, il put faire ce que personne d'autre n'avait pu faire - il pouvait retourner à ce monde ; il pouvait le recréer, de telle sorte que nous aussi redevenons des enfants.»*

---

**"Life and the novelist"**

*"La vie et le romancier"*

Virginia Woolf commentait le roman *"A deputy was king"* de G.B. Stern.

Mais, au cours de quelques page, elle développa toute une réflexion sur le processus d'écriture, disant que le romancier, à la différence des autres artistes, prend son matériel de cette chose fluide, non structurée, qui est appelée la vie : *«Goût, son, mouvement, quelques mots ici, un geste là, un homme entrant, une femme sortant, même l'automobile qui passe dans la rue ou le mendiant qui traîne les pieds sur le trottoir, et tous les rouges et les bleus et les lumières et les ombres de la scène réclament son attention et excitent sa curiosité. Il ne peut pas plus cesser de recevoir des impressions qu'un poisson au coeur de l'océan peut cesser de laisser l'eau passer à travers ses branchies.»*

Elle se pencha aussi sur la compréhension de la culture moderne.

---

**"Life itself"**

(1927)

*"La vie elle-même"*

C'est un des textes que Virginia Woolf consacra aux *«vies des obscurs»*, car c'est une biographie miniature basée sur un des soixante-huit petits volumes de *"The diary of a country parson"* (*"Le journal d'un pasteur de la campagne"*) que tint presque quotidiennement pendant quarante-trois ans James Woodforde (1740–1803), et qui avait été publié pour la première fois en 1924. Il mena une vie tranquille dans le Norfolk, jouant aux cartes, faisant la cuisine et baptisant. On ne trouve pas dans l'essai la date de sa naissance, celle de sa mort, les sommets de sa vie, tous ces éléments de base de toute biographie. Une seule date est indiquée : 27 avril 1780, jour dans l'après-midi duquel la nièce du pasteur, Nancy, *«exprima le souhait de lire la philosophie d'Aristote»*. Virginia Woolf reste dans les vallées de la vie du pasteur, nous laisse immergés dans les petites préoccupations quotidiennes et les affections d'une vie sans hâte. Cependant, détail mineur après détail mineur, la brume commence à se lever, et une personnalité commence à émerger ; le bon pasteur commence à s'animer devant nous, et à paraître comme *«un homme tranquille, un homme sans ambition, que sa nièce trouvait probablement ennuyeux»*, tandis que, *«comme le son d'un orage lointain, nous entendons les canons de la Révolution française»*, et que *«l'emprisonnement du roi et de la reine»* avait moins d'importance que le fait que le pasteur *«avait perdu sa vache»* ou qu'il avait *«brassé un autre baril de sa bière de table»*.

---

**"Lives of the obscure"**

(1925)

*"Vies d'obscurs"*

Virginia Woolf faisait sortir de l'ombre des auteurs de *"Mémoires"* au XVIIIe et XIXe siècles qui étaient restés peu connus : *"Taylors and Edgeworths"*, *"Laetitia Pilkington"*.

---

**"Lockhart's criticism"**

(1948)

*"La critique que pratique Lockhart"*

Virginia Woolf commentait l'ouvrage *"Lockhart literary criticism"*, qui jugeait les positions prises par le critique du XIXe siècle John Lockhart qui avait été démonisé pour sa sévérité à l'égard de Keats qu'il avait traité de poète «cockney». Elle constatait que la critique d'une oeuvre qui vient de paraître et la critique de la même oeuvre faite cinquante ans plus tard sont très différentes, car chacune dépend de l'époque où elle est faite. Elle étudiait la condition du critique qui prend souvent une attitude autoritaire et supérieure, mais doit aussi indiquer au public, qui paie pour être renseigné, quels sont les livres à lire.

---

**"Lord Chesterfield's letters to his son"**

(1932)

*"Les lettres de Lord Chesterfield à son fils"*

Même si elle allait signaler, dans *"Orlando"*, que cet aristocrate (1694-1773) avait murmuré à Philip, son fils naturel : *«Les femmes ne sont que de grands enfants»*, Virginia Woolf l'admirait pour lui avoir indiqué les bonnes manières à acquérir pour se bien conduire en société.

---

**"Madame de Sévigné"**

(1942)

Pour Virginia Woolf, l'épistolière française estompa la distinction entre fiction et non fiction, entre la forme littéraire et la forme non littéraire. Elle lui trouvait les qualités qui sont celles d'une fine romancière. Mais ce fut plutôt sa personnalité qui retint son attention. Elle considérait que *«sa voix est si audible que nous vivons en sa présence ; que nous avons très peu conscience de la présence d'un gênant médium entre elle et nous, du fait qu'elle ne vit, après tout que par le moyen de mots écrits.»*

---

**"Memories of a working women's guild"**

(1930)

*"Souvenirs d'une visite à une association de travailleuses"*

Écrivant cet article comme introduction à *"Life as we have known it"* («La vie telle que nous l'avons connue»), un recueil de textes écrits par les anciennes membres de la "Women's co-operative guild" (dans laquelle elle avait été elle-même active), Virginia Woolf commence par rappeler les réserves qu'elle avait eues d'abord au sujet de la demande de ce texte que lui avait faite sa collègue, Margaret Llewellyn-Davies. Elle se souvient d'une conférence, en 1913, à Newcastle, où, *«dans une salle où pendait des bannières et où résonnaient de fortes voix»*, elle avait entendu des travailleuses réclamer *«les droits au divorce, à l'éducation, au vote - toutes bonnes choses [...] de plus hauts salaires et une réduction des heures de travail»*. Elle indique que, *«parmi toutes ces femmes qui travaillaient, qui portaient des enfants, qui nettoyaient et faisaient la cuisine et marchandaient, il n'y en avait pas une seule qui pouvait voter.»* Elle souligne la différence de perspective qui est causée par la différence des situations matérielles selon les classes : *«Si chaque réforme qu'elles demandaient était accordée à l'instant même, cela ne toucherait pas un seul cheveu de ma tête capitaliste très à l'aise. Ainsi, mon intérêt est simplement altruiste. [...] Je suis une spectatrice bienveillante.»* Elle montre la complexité de sa position de bourgeoise éduquée et privilégiée qui se trouve, dans les organisations féministes, en compagnie de travailleuses. Elle refuse d'imaginer qu'une compréhension et une empathie puissent exister entre femmes de classes différentes : *«Nous ne pouvons pas être Mrs Giles parce que notre corps ne s'est jamais trouvé dans un tub ; parce que nos mains n'ont jamais tordu et*

*nettoyé à la brosse et haché la viande pour préparer un repas de mineur.»* Elle décrit, en termes quelque peu condescendants, le gouffre qu'elle sentit d'abord entre ces femmes qui luttent encore pour atteindre un bien-être matériel, et celles, comme elle, qui peuvent se permettre d'accéder à la haute culture.

Elle change de sujet pour évoquer le bureau directeur de la guilde à Hampstead : *«Miss Kidd était assise à sa machine à écrire à la réception. On sentait que Miss Kidd s'était instituée comme une sorte de chien de garde pour tenir à l'écart les indiscrètes gâcheuses de temps de la classe moyenne qui viennent fureter dans les affaires des autres»*. Elle continue en examinant les lettres qui forment le recueil, constatant : *«Ces pages ne sont que des fragments. Ces voix commencent seulement à émerger du silence dans un discours à demi articulé. Ces vies sont encore à demi cachées dans une profonde obscurité.»* Elle cite un fragment de la lettre de Miss Kidd qui racontait comment, alors qu'elle avait dix-sept ans, son premier patron avait abusé d'elle qui ainsi fut mère à l'âge de dix-huit ans ; l'écrivaine *«ne se permet pas de dire»* si un tel écrit *«est de la littérature ou non»* ; mais elle affirme qu'*«l est certain qu'il explique beaucoup de choses et en révèle beaucoup. Ainsi tel était le fardeau qui pesait sur cette sombre figure alors qu'elle tapait vos lettres ; ainsi tels étaient les souvenirs qu'elle ruminait tandis qu'elle gardait la porte avec sa fidélité sévère et invincible.»*

### Commentaire

Cet essai montre que Virginia Woolf était consciente des problèmes de classes auxquels le féminisme avait à faire face. Elle y mit en pratique son adhésion à une écriture féminine collective, à plusieurs voix.

---

### **"Middlebrow"**

(1942)

#### *"Intellectuellement moyen"*

Le terme, utilisé pour la première fois par le magazine satiriste anglais "Punch" en 1925, étant l'intermédiaire entre «highbrow» («intellectuel») and «lowbrow» (sans prétention intellectuelle), décrit un certain type d'art facilement accessible, souvent en matière de littérature.

Virginia Woolf exerça son ironie sur les «middlebrows» dans une «lettre à l'éditeur» parue dans la revue "The new statesman & nation" pour réagir à une émission de radio qui attaquait les «highbrows». Pour elle, les «middlebrows» sont de petits consommateurs de culture «highbrow». Plutôt que de choisir des livres pour leur valeur intrinsèque, ils lisent ceux qu'on leur dit être les meilleurs. Ils sont soucieux de savoir comment ce qu'ils font les fait paraître, alors que les «highbrows» agissent en fonction de leur constant intérêt pour la beauté, l'art, la forme et l'intégrité. Elle affirmait : *«Nous, highbrows, nous lisons ce que nous aimons, nous faisons ce que nous aimons, et nous louangeons ce que nous aimons»*. Comme les «lowbrows» sont des personnes *«dotées d'une vitalité de pur-sang qui, tout au long de leur existence, poussent leur corps dans un galop pour gagner de quoi vivre»*, ils méritent autant de respect que les «highbrows» car eux aussi vivent pour ce qu'ils considèrent intrinsèquement valable. Au contraire, les «middlebrows» ne poursuivent aucun but, *«ni l'art ni la vie, mais ne sont pas à l'aise avec l'argent, la réputation, le pouvoir, ou le prestige»*. Leur système de valeurs leur procure de rapides satisfactions qu'ils trouvent, par exemple, dans la littérature qui a déjà été désignée comme «classique» ou «grande», jamais du fait de leurs propres choix parce que *«acheter de l'art vivant requiert un goût vivant»*.

---

**'Modern fiction'**  
(1921)  
"Fiction moderne"

Virginia Woolf reprenait son article de 1919, "Modern novels", en plaçant cette fois-ci, parmi les écrivains «*spiritualistes*», James Joyce, mais en faisant un commentaire mitigé d'"Ulysse" :

- «*À la première lecture, il est difficile de ne pas l'acclamer comme un chef-d'œuvre*».

- «*L'indécence de M. Joyce dans "Ulysse" me semble être l'indécence consciente et calculée d'un homme désespéré qui sent qu'afin de pouvoir respirer il doit casser les fenêtres. À certains moments, quand la fenêtre est cassée, il est magnifique. Mais quelle perte d'énergie ! Et, après tout, que l'indécence est ennuyeuse, quand elle n'est pas le débordement d'une énergie surabondante ou de la sauvagerie, mais est l'acte déterminé et en fonction du public d'un homme qui a besoin d'air frais !*»

Commentaire

En 1963, l'essai fut traduit en français par Rose Celli, et figura dans un choix de textes sous le titre "L'art du roman".

---

**'Modern novels'**  
(1919)  
"Le roman moderne"

Virginia Woolf affirmait qu'un écrivain doit exprimer ce qui l'inspire, sans suivre une méthode spéciale, et sans obéir ni aux contraintes imposées par le monde de l'édition, ni à la conception que la société se fait de la littérature. Elle pensait que la tâche de l'écrivain est de rendre compte de la complexité de la vie, et non de choses sans importance, comme le faisaient trois des figures dominantes du roman britannique de son temps, les solides et populaires romanciers : John Galsworthy, H.-G. Wells, Arnold Bennett. Elle les appelait des écrivains «*matérialistes*» parce qu'ils portent une étroite attention à la matière, empilent fait après fait au sujet de leurs personnages. Elle signala leur absence d'intérêt pour ce qui est spirituel, leur incapacité à rendre la vie telle qu'elle est : ils ne sont que des peintres du banal et du transitoire qui manquent de sens littéraire,.

Elle suggérait qu'il vaudrait mieux que la littérature leur tourne le dos pour aller de l'avant, pour le meilleur ou pour le pire. Elle faisait l'éloge d'autres écrivains (Thomas Hardy, Joseph Conrad, William Henry Hudson, Anton Tchekhov et d'autres écrivains russes), qui étaient novateurs, qu'elle appelait «*spiritualistes*» parce qu'ils mettent l'accent sur la difficulté de la vie, ou expérimentateurs parce qu'ils cherchent à saisir la «*réalité*» par des moyens non conventionnels, peignent des éléments de la vie «*jusqu'alors ignorés*», s'intéressent à la «*sombre région de la psychologie*», savent que, «*même en une journée ordinaire, l'esprit reçoit une myriade d'impressions, banales, fantastiques, évanescences ou gravées avec l'acuité de l'acier. Elles arrivent de tous côtés, incessante pluie d'innombrables atomes. Et, à mesure qu'elles tombent, à mesure qu'elles se réunissent pour former la vie de lundi, la vie de mardi, l'accent se place différemment, le moment important n'est plus ici, mais là. De sorte que, si l'écrivain était un homme libre et non un esclave, s'il pouvait écrire ce qui lui plaît, non ce qu'il doit, il n'y aurait pas d'intrigue, pas de comédie, pas de tragédie, pas d'histoire d'amour, pas de catastrophe conventionnelle, et peut-être pas un seul bouton cousu comme dans les romans réalistes. La vie n'est pas une série de lanternes de voitures disposées systématiquement, mais un halo lumineux, une enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient. Est-ce que la tâche du romancier n'est pas de saisir ce fluide élément changeant, inconnu, et sans limites précises, si aberrant et complexe qu'il se puisse montrer, en y mêlant aussi peu que possible de faits extérieurs? Nous ne plaidons pas seulement pour le courage et la sincérité, nous essayons de faire comprendre que la vraie matière du roman est un peu différente de celle que la convention nous a habitués à considérer.*» L'œuvre littéraire «*doit nous envelopper d'un rideau, mais*

*ce rideau doit nous inclure et non pas nous exclure.*» Elle prônait donc une technique d'écriture impressionniste.

Cependant, si elle se dissocia des écrivains traditionalistes, elle n'adhéra pas pour autant à tous les buts que se donnaient les «modernistes». À la fin du texte, il apparut qu'elle voyait plus de potentialité que de véritables accomplissements dans l'écriture «*moderniste*» en Grande-Bretagne.

---

**'Montaigne'**  
(1925)

Virginia Woolf exprimait son admiration pour l'écrivain français, en le comparant à Philip Sidney et Laurence Sterne, surtout en faisant de lui un esprit aussi indépendant et intime avec le lecteur qu'elle-même voulait l'être.

Commentaire

Cet essai est l'un de ceux où apparaît bien le fait que Virginia Woolf, si elle cultiva sa fameuse touche délicate, son goût des joliesse de la langue, ne saisit pas de plus vastes significations, manqua de la pénétration nécessaire pour rendre la grandeur de l'écrivain, pour atteindre aux profondes vérités essentielles qu'il exprima : elle le réduisit à presque rien !

---

**'Mr. Bennett and Mrs. Brown'**  
(1924)  
*'M. Bennett et Mme Brown'*

Pour répondre aux reproches que lui a faits Arnold Bennett, Virginia Woolf imagine une vieille «lady», Mrs Brown, qui rencontre dans un train un certain Mr Smith qui exerce sur elle un pouvoir avant de la laisser dans un état d'émotion douloureux. Or, explique l'essayiste, les traits, la mise, les attitudes de cette inconnue pourraient être le point de départ d'un récit romanesque ; elle voit dans la rencontre de personnes dans le compartiment d'un train comme un excellent déclencheur de l'imaginaire romanesque. Elle précise : *«Je crois que tous les romans commencent avec une vieille dame assise en face de vous ; c'est-à-dire que tous les romans ont pour matière le personnage, et que c'est afin d'exprimer le personnage, et non de prêcher des doctrines, des slogans, ou pour chanter les louanges de l'Empire britannique, que se sont développés les romans, tantôt gauches, bavards et plats, tantôt riches, dynamiques et vivants. Mais le tempérament de l'auteur entre en jeu. Vous voyez le personnage d'une façon et moi d'une autre. Vous lui prêtez telle intention, moi telle autre. Et, quand vient le stade de la rédaction, chacun effectue une sélection fondée sur des principes personnels. Mrs Brown peut donc être présentée de multiples façons, selon l'âge, la nationalité et le tempérament de l'auteur.»* Elle veut ainsi montrer combien il est crucial pour les écrivains d'être obsédés par les personnages. Elle explique pourquoi les romanciers s'intéressent à l'être humain, fût-il en apparence le plus ordinaire, le moins fait pour «inspirer» ; pourquoi les plus grands romanciers du monde sont ceux qui nous font voir et ressentir tout ce qu'ils veulent, par l'entremise de personnages vrais mais pas nécessairement ressemblants (elle fait une nuance entre «*real*» et «*lifelike*»). Les personnages imaginaires sont donc d'autant plus réels qu'ils nous forcent à penser non seulement à eux comme à des gens que nous aurions pu rencontrer, mais encore à toutes sortes de choses, à la guerre, à l'amour, à la foi, à la vie de famille, etc..

En termes particulièrement caustiques, elle prend position contre la conception traditionnelle du roman : *«L'écrivain semble se croire obligé [...] de fournir une intrigue, de fournir de la comédie, de la tragédie, de l'amour, et une apparence de plausibilité qui enrobe le tout si impeccablement que, si toutes les silhouettes prenaient vie, elles se retrouveraient habillées jusqu'au dernier bouton de leurs guêtres à la toute dernière mode [...] La vie est-elle ainsi? Est-ce ainsi que doivent être les romans?»* Elle reproche aux grands romanciers anglais contemporains (John Galsworthy, H.-G. Wells, Arnold

Bennett), de confondre roman et histoire sociale. Elle considère qu'ils ne restent qu'en surface en concevant la psychologie comme une série de petits détails vrais, de traits accumulés pour donner vie à des personnages. Elle indique que, pour aller en-dessous, il faut procéder à une présentation de la vie moins restreinte, grâce à des procédés comme le «*stream of consciousness*» (le courant de conscience) et le monologue intérieur, en abandonnant une narration linéaire. Elle revendique une technique d'écriture impressionniste.

### Commentaire

Le train où l'on observe la banale Mrs Brown sert de métaphore au discours trop pressé, à la clarté monologique qui va de pair avec le progrès technologique.

En ce qui concerne Bennett, il est vrai que, dans ses descriptions, pas un détail ne manque, il n'est pas un bouton de veste qui ne s'affiche, pas un renseignement sur l'arrière-plan social qui soit occulté. Il bâtit pièce par pièce l'édifice de sa fiction, et, dit Virginia Woolf, voudrait nous faire croire qu'un personnage l'habite ; or, pour elle, cela ne constitue en rien un personnage, une vie, l'être humain ; elle démonte le dispositif mimétique qui consiste à cadrer, poser un personnage dans un décor, cette logique de la vitre.

Mais elle fit du Bennett de son essai une sorte de personnage conceptuel incarnant un antagoniste somme toute virtuel, puisque son écriture ne releva pas d'une transparence de type naturaliste, et qu'il s'intéressa aussi en partie au monologue intérieur. Et elle força le trait pour mettre en évidence l'impératif d'assignation qu'elle décelait dans cet effet de réel qui s'intègre de fait dans une économie du discours idéologique autant qu'esthétique : le réalisme prêté à Bennett s'inscrivait dans un système de production et de reproduction, collectionnant les détails à la manière des objets exhibés dans les vitrines. La mimésis postule une vérité, un rapport entre apparence et essence. À la géométrie du visible, à la «clarté» du réalisme, Virginia Woolf opposa les effets de transparence qui, pour elle, peuvent seuls rendre compte, non pas du réel, mais de l'être au monde, délié de l'impératif de l'économie signifiante réaliste.

Chez elle, la méthode narrative épouse cette appréhension du monde comme traversée d'un halo de sensations, plutôt que donnée claire, prise directe immédiate. Le réel n'est plus stable mais moiré, diapré, mouvant, toujours pris dans une découpe opérée par la perception, et donc les jeux d'ombre et de lumière, le battement temporel de l'instant toujours teinté du passé et de ce qui va advenir. Les consciences se font poreuses, souvent par le biais d'un objet focal perçu par les personnages simultanément, d'un souvenir commun ou d'une contiguïté dans l'espace. Ce kaléidoscope de perspectives est à la fois porté par la mouvance de la pensée et modulé par une voix narrative discrète qui vient amplifier les images, comme une formidable caisse de résonance. On a pu parler de «monologue narrativisé». Ce qui se joue avec ce mode mitoyen, ce jeu de transparences du monologue narrativisé, cette lumière qui se réfléchit ou se réfracte, c'est l'expérience phénoménologique du monde, c'est-à-dire l'étude des conditions de l'apparaître, qui devrait remplacer la métaphysique, qui est l'étude des essences. Et le texte de Virginia Woolf, récusant le cadrage clair qui connote une forme de vérité métaphysique, se coule dans l'immanence de cette plongée phénoménologique où le monde s'articule depuis le filtre d'une conscience, où la rétine vient médier le réel, semblable au store jaune ou au grain de raisin translucide, tout est toujours issu de sensations, de perceptions croisées.

---

### **"Mr. Conrad : A conversation"**

(1950)

*"M. Conrad : une conversation"*

Virginia Woolf connaissait bien ses romans qu'elle lisait au fur et à mesure de leur parution avec une admiration tantôt distante, tantôt vive. Très partagée, elle se montrait tantôt élogieuse, tantôt réservée. Elle louait la beauté de l'écriture de "*Youth*" et de "*Notes on life and letters*", mais jugeait les personnages de "*Lord Jim*" trop «statiques» et ceux de "*Nostromo*" trop «stationnaires». Elle

reprochait à Conrad lui-même de n'avoir pas su évoluer et d'avoir vainement tenté, dès *"The rescue"*, de retrouver la veine romantique de ses premiers romans. Déconcertée par cette ambivalence, force lui fut de s'interroger sur sa cause, et de la découvrir enfin en elle-même. Elle prit donc le parti de se dédoubler et d'écrire sur Conrad un essai en forme de dialogue.

Elle mit en scène deux personnages fictifs, Pénélope et David, dont on suit, pendant un dîner, une conversation qui porte sur l'écrivain. Les points de vue se télescopent et changent dramatiquement. Pénélope, une célibataire de quarante ans (Virginia avait, à l'époque, quarante et un ans) qui n'a connu d'autre école que la bibliothèque paternelle, représente la lectrice passionnée mais profane. David n'est pas explicitement défini comme critique ou écrivain [il semble être le porte-parole de Virginia Woolf], mais il parle de littérature en professionnel. Constatant que Pénélope est occupée à relire Conrad, il en déduit à haute voix que cet auteur fait à ses yeux figure de classique. Sensible à l'ironie de sa réflexion, elle lui rappelle que, au sujet de *"The arrow"* et de *"The rescue"*, il l'avait comparé à «*un vieux et désillusionné rossignol chantant et chantant toujours, mais désespérément faux, la chanson qu'il avait apprise dans sa jeunesse*». Il indique que ses premiers livres l'avait déconcerté, qu'il s'était dit que Conrad est un «*étranger*» qui ne comprend pas bien l'anglais, ce qui fait qu'il n'y a, dans sa langue, «*rien de familier, rien d'intime, pas d'humour, du moins à la manière anglaise*». Et il conclut en reprochant une nouvelle fois à Conrad de ressasser éternellement les mêmes thèmes. Pénélope, toutefois, n'est pas convaincue. Elle persiste à affirmer que Conrad est un grand écrivain, plus complexe qu'il n'y paraît, et qu'il a su réconcilier dans ses livres deux aspects antithétiques de son être : celui qui s'incarne en Marlow, subtil et disert, et celui qui s'incarne dans tous ses personnages de marins taciturnes et loyaux. Elle cite quelques phrases propres à illustrer son argumentation. Mais, aussitôt, David jette les armes, reconnaissant que toute théorie pour ou contre Conrad paraît dérisoire dès qu'on fait retour au texte lui-même, et que s'impose sa magie. Encouragée, Pénélope loue la probité d'une écriture qui refuse le laisser-aller aussi bien que la tricherie et le sentimentalisme, et suggère qu'existe un rapport sur ce plan entre Conrad et deux écrivains qu'il cite volontiers en exemple, Henry James et Anatole France. La référence à ces deux auteurs étrangers agit sur David qui rétorque que Conrad n'est pas «*un écrivain anglais ; il est trop formel, trop courtois, trop scrupuleux dans l'usage d'une langue qui n'est pas la sienne. De ce fait, il est un aristocrate jusqu'à la moelle. Son humour est aristocratique, ironique, sardonique, jamais large comme l'humour anglais commun qui descend de Falstaff*». Pénélope ne relève même pas : à l'évidence, ce genre de considérations lui paraît hors de propos. Seul compte à ses yeux le talent de Conrad, incontestable pour qui s'abandonne sans a priori au bonheur de la lecture !

---

### **"Mr Conrad's crisis"**

(1918)

*"La crise de M. Conrad"*

Virginia Woolf, pensant que, pour discuter du roman de Joseph Conrad, *'Nostromo'*, des termes de peinture convenaient mieux que des termes de littérature. y voyait «*un magnifique naufrage*», «*un superbe mais immobile tigre*», victime d'inertie. Mais elle admirait l'effort de construction, l'habileté avec laquelle sont rendues tangibles la chaleur du soleil, la noirceur des ombres, la texture des murs du salon d'Émilia, bien que ces natures mortes manquent d'humanité. À la fin, elle reconnaissait, mais sans la ressentir, la tragédie que montre le roman.

---

### **"Mrs Thrale"**

(1940)

Il s'agit d'Hester Lynch Thrale (1741-1821), une femme de lettres britannique d'origine galloise, autrice de journaux intimes, de chroniques et de recueils de souvenirs, qui tint un salon littéraire fréquenté en particulier par Samuel Johnson. Virginia Woolf évoquait son père, «*l'odieux Thrale*», le décrivait comme «*un froid, dur, conventionnel homme d'affaires qui singeait les manières des aristocrates mais*

*n'avait pas leur distinction, avait la grossièreté des gens de la classe moyenne tout en manquant de leur chaleur* ; elle justifiait le mariage de cette femme aimable et spirituelle avec le charmant et cultivé Gabriel Piozzi, ce qui, d'ailleurs, laissa décontenancé le Dr. Johnson.

---

**"Not one of us"**  
(1942)  
*"Pas l'un de nous"*

Virginia Woolf, réagissant à une biographie de Shelley par Walter Edwin Peck, constata que le poète a été considéré de façons tout à fait contradictoires, admira Peck pour l'objectivité de son compte rendu. Elle s'employa elle-même à décrire Shelley comme *«excitable, sans compromis, athée, jetant ses pamphlets à la mer en croyant qu'il allait réformer le monde»*. Mais elle lui reprocha d'avoir perturbé et conduit au suicide Harriet Westbrook, d'avoir eu bien d'autres relations (dont celle avec Mary qui le définit comme *«pas l'un des nôtres»*), sa conception de l'amour étant *«à demi humaine, à demi divine»* (à ce moment, elle digressa en évoquant Tolstoï et sa femme). Elle marqua son accord avec Peck au sujet de l'humanité du poète. Mais, pour elle, il ne fut pas *«un pur poète»*. Enfin, au regard des causes qu'il défendit, l'Angleterre de 1927 lui parut avoir régressé.

---

**"Notes on an Elizabethan play"**  
(1925)  
*"Notes sur une pièce élisabéthaine"*

Virginia Woolf affirmait sa préférence pour l'intense splendeur de la littérature élisabéthaine, considérant que celle-ci ne se souciait pas du tout du réalisme auquel aspiraient les romanciers de son temps pour se mouvoir dans un monde aristocratique, éthéré, merveilleux. Mais elle fit une exception pour Shakespeare, car il s'intéressa à des êtres réels, qui appartiennent à différentes classes sociales.

---

**"Notes on D.H. Lawrence"**  
(1942)  
*"Notes sur D.H. Lawrence"*

Le titre est trompeur car il ne s'agit pas de réflexions notées hâtivement et destinées à être développées ultérieurement mais d'un fragment d'essai soigneusement rédigé et brusquement interrompu. Virginia Woolf souhaita écrire sur Lawrence pour réparer le jugement injuste qu'elle avait porté sur trois de ses romans et certains de ses poèmes, jusqu'à ce que la lecture de *"Sons and lovers"*, qu'elle ne fit qu'après la mort du romancier, l'ait enthousiasmée. Cependant, ne pouvant faire abstraction de ce qu'elle avait précédemment pensé, elle commença par des considérations négatives (sur l'écriture surchargée de *"The trespassers"*, l'obscénité forcée de *"The Prussian officer"*, les provocations puériles de *"Nettles and pansies"*). Puis elle aborda *"Sons and lovers"* pour vanter la compétence, la pénétration et la force étonnante de son auteur, pour faire à celui qui n'avait jamais prétendu être un grand styliste ce beau compliment : *«La pensée tombe directement dans son esprit ; puis jaillissent les phrases qui sont comme de l'eau projetée dans toutes les directions par le choc d'une pierre. On sent qu'un simple mot a été choisi pour sa beauté, ou pour son effet sur l'architecture de la phrase»*. Mais elle n'en estimait pas moins que ce roman du désir perpétuellement frustré manque de consistance car, pour elle, il n'est sous-tendu par aucune vision unificatrice.

Elle avançait que les meilleurs romanciers mâles, comme Hardy et Lawrence, ont en fait des esprits androgynes, tandis que les médiocres écrivains, tels Kipling, Galsworthy et Bennett, ont des mentalités masculines. Disant partager avec Lawrence *«une pression les conduisant à être eux-mêmes»*, leur faisant reconnaître que la forme de la fiction moderne devait changer *«si elle voulait»*.

*s'accommoder à une notion radicalement moderne d'elle-même», mais le qualifiant d'«outsider» qui n'avait aucune filiation littéraire, elle pensait que sa base origine sociale avait influencé son esthétique, et expliquait sa tendance à écrire en idéologue plus qu'en poète.*

---

**"Old Bloomsbury"**  
(1920 ou 1921)  
*"Bloomsbury autrefois"*

Virginia Woolf fait le récit des jours glorieux du groupe de Bloomsbury avant la guerre. Mais, loin d'être élogieux, elle fustigea chacun, rappelant ainsi qu'en 1910, alors qu'elle n'était pas mariée, Strachey lui avait demandé si la tache qu'elle avait sur sa robe en était une de sperme !

Commentaire

C'est le texte d'une autre causerie donnée, vers la fin de 1921 ou en 1922, au "Memoir club". Il n'avait pas été publié du vivant de Virginia Woolf.

---

**"Old Mrs. Grey"**  
(1942)

La «*vieille Mrs Grey*», qui a quatre-vingt-douze ans ; dont les onze frères et soeurs sont morts, de même que son époux et sa fille unique ; qui est atteinte de maux douloureux : une paralysie agitante et une arthrite qui lui tord les jambes ; dont «*les yeux voient mais ne peuvent pas regarder*» parce qu'elle ne les a jamais utilisés sur «*rien qui soit minuscule et difficile*», souhaite, jour après jour, que Dieu mette fin sa vie, mais, en même temps, se réjouit que celle-ci soit préservée grâce au médecin, cette contradiction étant celle de tous les humains.

---

**"Oliver Goldsmith"**  
(1934)

Virginia Woolf entrelaça artistiquement un incisif portrait de l'écrivain irlandais Oliver Goldsmith (1728-1774), une subtile analyse littéraire de «*la poésie faisant claquer ses talons ensemble à la fin de la ligne tout en exécutant les pas d'une élégante danse*», et une complexe mais mordante dénonciation de la commercialisation de la littérature («*Au milieu du XVIIIe siècle, les jeunes gens intelligents étaient jetés à la merci des marchands de livres [...] Des hommes qui avaient de l'originalité et de l'esprit devenaient de dociles bêtes de somme, de grosses haridelles.*» Inversement, «*des centaines de femmes purent ajouter à leur argent de poche ou venir à la rescousse de leurs familles en faisant des traductions ou en écrivant d'innombrables mauvais romans*». Elle s'intéressa au très particulier antinationalisme de Goldsmith («*il préférait s'appeler lui-même un "citoyen du monde" plutôt qu'un Anglais*»), à «*son attitude détachée et à sa largeur de vue*».

---

**"On being ill"**  
(1926)  
*"De la maladie"*

Virginia Woolf s'interroge sur cette expérience particulière dont personne ne parle, dont le langage peine à rendre compte, mais que tout le monde connaît : la maladie. Pour elle, elle devrait figurer «*à côté de l'amour, de la lutte et de la jalousie, parmi les thèmes majeurs de la littérature.*» Elle constate que, lorsqu'on tombe malade, la vie normale interrompt son cours réglé pour laisser place à un état de

contemplation où le corps reprend ses droits, et où l'univers apparaît soudain dans son indifférence totale à la vie humaine. La maladie mute, se soigne, se guérit parfois, mais elle affecte toujours notre perception du monde, notre place dans l'univers. Elle note encore :

- «*La maladie revêt souvent le masque de l'amour, et elle nous joue les mêmes petits tours, conférant un air de divinité à certains visages, nous obligeant à dresser l'oreille pendant des heures en espérant un bruit de pas dans l'escalier...*»

- «*La maladie permet, confessons-le (la maladie est un grand confessionnal), une sorte de franchise enfantine ; on dit des choses, on laisse échapper des vérités qu'en temps normal on cache, soucieux de respectabilité.*»

- «*L'une des propriétés de la maladie est de vous rendre impétueux, hors-la-loi que nous sommes... Nous devenons alors des déserteurs qui voient.*»

- «*La vague de la vie revient sans se lasser. Mais celui qui est alité sait que, après tout, la Nature ne prend guère de soin de cacher que c'est elle qui, à la fin, va triompher ; la chaleur quittera le monde ; raidis par le gel, nous cesserons de nous traîner sur les champs de batailles ; la glace s'épaissira sur l'usine et sur la machine ; le soleil disparaîtra.*»

### Commentaire

Dans ce court texte, cette poignée de phrases en lévitation, libérées de la gravité du sujet, aériennes, Virginia Woolf put se montrer alerte et pénétrante, déprise de toute amertume comme de toute âpreté. Elle se livra à une réflexion libre, presque décousue, qui revenait pourtant toujours à son sujet, comme si la structure même de ces quelques pages suivait les aléas de l'état malade, de la position couchée, en observation. Était-ce espièglerie, franche clairvoyance? aveu magnanime plutôt, miraculeuse bonne humeur, affabilité et netteté envers soi. Ce qui frappe encore aujourd'hui, c'est l'incroyable modernité de ce texte.

Il fut amélioré pour son édition en volume en 1930, par "Hogarth press".

---

### **"On not knowing Greek"**

(1925)

*"Ne pas savoir le grec"*

Virginia Woolf indiquait qu'en fait elle connaissait bien le grec (critiquant les traductions, celle qui se demanda "*Suis-je snob?*" recommandait d'ailleurs de s'en tenir aux textes originels !), «*cette langue, qui, maigre et nue comme elle l'est, peut émouvoir plus rapidement, faire danser, trembler, mais de façon contrôlée*». Elle voulut plutôt indiquer la difficulté qu'il y a, pour les gens du vingtième siècle, à comprendre la pensée des Grecs anciens (dont les oeuvres sont «*impersonnelles*», car on ne connaît presque rien de leurs vies et de leurs personnalités), à apprécier la fraîcheur des personnages de leurs pièces, même s'ils sont devenus des types familiers car «*leurs émotions se sont usées dans l'uniformité*», à envisager leur paradoxale innocence car «*leurs actions semblent chargées de beauté parce qu'ils ne savaient pas qu'ils étaient beaux, qu'ils n'étaient pas plus conscients d'eux-mêmes que des enfants, et que, cependant, il y a ces milliers d'années, dans leurs petite îles, ils savaient tout ce qu'il fallait savoir.*» Elle en vint à s'intéresser aussi au symbole, pour déclarer qu'«*un symbole doit avoir quelque similarité avec la chose symbolisée, qu'il doit rendre splendide*», que «*les symboles ne doivent pas informer mais suggérer et évoquer*» ; pour statuer que : «*L'intuitive compréhension d'un symbole doit être instantanée, parce que, si nous n'appréhendons pas le symbole et sa signification simultanément, nous commençons à douter du réel et du symbolique*».

---

## "On re-reading novels"

(1922)

"Relire des romans"

Virginia Woolf commença à opposer le théâtre et le roman : «*Le théâtre a des centaines d'années d'avance sur le roman [...] Mais, pendant tout ce temps, nous avons avalé notre fiction les yeux fermés. Nous n'avons pas nommé et, de ce fait, présumément pas reconnu, le plus simple des procédés par lesquels chaque roman prend naissance.*»

Puis elle essaya de dessiner une tradition moderne du roman en partant de Jane Austen jusqu'à Proust, en passant par Henry James, en excluant quelques romanciers dont le génie est pourtant bien reconnu, comme Brontë et Joyce. «*Les années ont passé [depuis les derniers romans de James]. Nous pouvons espérer que le roman change et se développe puisqu'il est exploré par les esprits les plus vigoureux d'une époque très complexe.*»

Mais elle montrait qu'elle était mal à l'aise avec la notion de «forme», dont elle disait qu'elle appartient au domaine des arts visuels, et que la fiction suit un processus différent où il ne s'agit pas de «voir» mais de «lire», un texte n'acquérant de signification qu'à travers des «*moments de compréhension*», qui permettent au lecteur de saisir les idées contenues dans le texte, et de comprendre pourquoi il a été écrit. Elle indiqua : «*Le roman n'est pas une forme que vous voyez, mais une émotion que vous ressentez, et plus intenses sont les sentiments du romancier, plus exacte est son expression, sans dérapage ou évitement.*»

Ne faisant pas d'autre distinction entre le roman et la nouvelle que la brièveté de celle-ci, pour cette raison pratique, elle choisit, pour illustrer sa conception d'analyser une nouvelle, celle de Gustave Flaubert "*Un cœur simple*", l'histoire d'«*une vieille fille et d'un perroquet empaillé*». Elle montra que l'histoire tourne autour de l'épisode où la maîtresse et la servante se penchent sur les vêtements de l'enfant qui est morte ; on y lit cette phrase : «*Et des papillons s'envolèrent de l'armoire*», phrase dont l'intensité révèle l'émotion réprimée par les personnages, qui suscite, chez le lecteur, une profonde émotion et «*un éclair de compréhension*» ; qui indique la signification de l'histoire, la nécessité des différentes observations précédentes ; qui est suivie d'une autre phrase qui rend compte de la dévotion de la servante à sa maîtresse : «*Félicité lui en fut reconnaissante comme d'un bienfait, et désormais la chérit avec un dévouement bestial et une vénération religieuse*». Donc, pour Virginia Woolf, tout irradie finalement de cette phrase intense car, grâce à elle, tout tombe en place. Et l'essayiste conclut que, «*à la fois en écrivant et en lisant, c'est l'émotion qui doit venir d'abord*».

Elle se servit de cette interprétation de la nouvelle de Flaubert pour montrer que, dans son ouvrage "*The craft of fiction*", le critique Percy Lubbock avait tort quand il arguait que c'est seulement en débarrassant notre lecture de toute réaction émotionnelle que nous pouvons accéder à ce qu'il appelait «le livre lui-même», ce que nous appelons sa structure. Elle rejeta sans ménagements le formalisme de Lubbock, et redéfinit la forme comme l'arrangement d'émotions : «*Quand nous parlons de la forme, nous voulons dire que certaines émotions ont été placées en de justes relations les unes avec les autres.*» Pour elle, «*"le livre lui-même" n'est pas la forme que vous voyez, mais l'émotion que vous ressentez*».

---

## "Outlines"

(1925)

"Silhouettes"

Virginia Woolf traçait les biographies d'aristocrates : "*Miss Mitford*" - "*Bentley*" - "*Lady Dorothy Nevill*" - "*Archbishop Thomson*". Au début du texte, indiquait le plaisir de la lecture qu'elle avait goûté dès l'enfance, le plaisir d'écrire des biographies.

---

**"Personalities"**

(1948)

"Personnalités"

Virginia Woolf examinait le cas de Shakespeare, et notait que, bien qu'«on en sache peu sur sa biographie [...] on est certain de le connaître». Elle en conclut que Shakespeare et ses semblables sont «de grands artistes qui réussissent à insuffler toute leur personnalité dans leurs oeuvres, tout en rendant leur identité universelle, si bien que, même si nous sentons Shakespeare partout, nous ne pouvons le saisir à aucun moment, dans aucun endroit particulier [...] Tout a été instillé dans leurs livres.» Pour elle, l'universalité ne présuppose pas un sujet unifié ; une forme d'art universelle ne peut pas être véhiculée par une simple voix mais par une voix double, à la fois mâle et femelle, et même à une voix plurielle. En d'autres mots, au lieu d'être supprimée et de disparaître (comme dans le cas d'Eliot), la voix de l'auteur doit devenir une voix anonyme et universelle, collective, «la voix commune chantant hors des portes», la voix d'un être multiple et d'êtres multiples, une voix polyphonique.

Virginia Woolf indiquait encore que l'absence d'«accent ou de tempérament» qui marque la personnalité de Jane Austen est la preuve à la fois de la grandeur et de la faiblesse de son art. Elle-même aurait voulu imiter la perfection de sa structure, sans sacrifier sa propre voix, disant : «Nous admettons tous que Jane Austen est une grande écrivaine, mais, pour ma part, j'aurais préféré ne pas me trouver dans une pièce seule avec elle. Du fait de sa suggestion d'une signification cachée, de son sourire à quelque chose de non vu, de son air de maîtrise et de courtoisie parfaites, mêlées à quelque chose de finement satirique, qui, si elle n'était pas directement dirigée contre des choses en général, plutôt que contre des individus, serait presque malveillante, je sens que j'aurais craint de la trouver à la maison.»

---

**"Phases of fiction"**

(1929)

"Les étapes du roman"

Virginia Woolf entreprenait une histoire de la littérature et de la lecture, fournissant des renseignements un peu trop scolaires sur ses prédécesseurs, avec d'acribes verdicts sur des élèves peu disciplinés, comme Scott.

Elle s'interrogeait sur la nature essentielle du roman. Elle se demandait ce qui conduisait les lecteurs à volontairement et momentanément suspendre leur incrédulité pour s'immerger dans des mondes inventés et accepter des personnages imaginaires. Elle divisait les romanciers entre réalistes (comme Maupassant), romantiques (comme Stevenson), créateurs de personnages (comme Dickens) psychologues (comme Proust, dont elle fit ici son commentaire le plus approfondi). Sa conclusion était que le roman, comme genre littéraire, en dépit de ses faiblesses et de sa relative modernité, offre aux lecteurs, quand il est au mieux, une profonde expérience de «la croissance et du développement des sentiments» : «Nous observons le caractère et la conduite de *Becky Sharp* [héroïne du roman satirique de William Makepeace Thackeray, "*Vanity fair*"] ou de *Richard Feverel* [personnage du roman de George Meredith, "*The ordeal of Richard Feverel*"], et, instinctivement, nous en arrivons à une opinion sur eux, comme nous en avons sur des personnes réelles, en acceptant tacitement cette impression ou cette autre, jugeant chaque motif, et nous disant qu'ils sont charmants mais non sincères, bons ou ennuyeux, secrets mais intéressants, comme nous nous faisons une idée du caractère des gens que nous rencontrons.» Elle se portait vigoureusement à la défense de l'art du romancier, et de l'adéquation de la fiction avec une vie intellectuelle civilisée.

---

**"Professions for women"**  
(1931)  
*"Des professions pour des femmes"*

Virginia Woolf se défendit d'abord, oeuvrant dans la littérature, d'avoir vraiment une profession, indiqua que la voie dans ce domaine lui avait été ouverte par d'autres femmes dont elle citait les noms, et que cette activité n'avait pas entraîné de dépenses pour sa famille. Elle racontait qu'au début, elle s'était contentée d'écrire des articles, qu'elle avait envoyés à un éditeur, qui les avait acceptés : elle était ainsi devenue journaliste. Mais, comme elle eut alors à commenter un livre écrit par un homme célèbre, elle fut en butte à son épouse, qui lui demandait d'être favorable à son mari. Cette épouse était un «*ange du foyer*» [expression empruntée au poème de Coventry Patmore qui célébrait la parfaite épouse victorienne, qui fut énormément populaire à la fin du XIXe siècle, et dont l'influence continua bien avant dans le XXe siècle], une femme désintéressée, qui, se sacrifiant, avait pour seul but de calmer, de flatter et de reconforter le mâle. Et Virginia Woolf s'amusait à prétendre que, comme cette femme «*l'importunait, lui prenait son temps, et la tourmentait tant, elle avait dû, à la fin, la tuer*» ! Elle s'était alors rendu compte qu'elle n'avait plus qu'à être elle-même. Mais, demandait-elle à la directrice de la ligue à laquelle elle s'adressait : «*Qu'est qu'une femme?*» Revenant à sa propre histoire, elle prétendait encore que ce fut pour pouvoir acquérir une automobile qu'elle avait décidé de devenir romancière, s'astreignant alors à une longue tâche qu'elle comparait à l'activité du pêcheur, sa recherche étant celle de l'imagination et d'une vérité à dire en courant le risque de déplaire aux hommes. Et elle affirmait qu'une femme qui écrit a à lutter contre de nombreux fantômes, contre de nombreux préjugés, alors que la littérature est la plus libre des professions. Qu'en était-il pour les femmes qui, pour la première fois dans l'Histoire, entraient dans des professions, qui avaient acquis une chambre à elles, mais devaient la meubler? Malheureusement, elle n'avait plus assez de temps pour répondre à cette question !

Commentaire

Alors que Virginia Woolf s'adressait à des femmes voulant entrer dans des professions généralement occupées par des hommes, et qui attendaient d'elle une aide véritable, elle fit plutôt preuve d'une désinvolture plutôt condescendante, esquivant le sujet à traiter en recourant à un ton vif et à l'humour.

---

**"Rambling round Evelyn"**  
(1925)  
*"Divagation au sujet d'Evelyn"*

Il s'agit de John Evelyn (1620-1706), écrivain, paysagiste et mémorialiste anglais qui entretint une correspondance suivie avec Samuel Pepys, dont le journal constitue un témoignage précieux sur les arts, la culture et la politique du XVIIe siècle : qui, pour Virginia Woolf, pensa qu'«*il pouvait, de ses propres mains, faire progresser non seulement ses propres connaissances mais celles de l'humanité*», ce qui coïncidait avec le désir de l'écrivaine de contribuer au bien de la communauté, et de montrer de la solidarité avec son lecteur, «*the common reader*».

---

**"Reflections at Sheffield Place"**  
(1942)  
*"Reflexions à Sheffield Place"*

Virginia Woolf se demandait si Edward Gibbon (1737-1794) s'était arrêté devant «*ces grands étangs*» lorsqu'il fréquentait les jardins de Lord Sheffield, dans le Sussex. Elle décrivait l'aspect physique et le caractère de l'historien : il était gras, laid, maladif, mais ridicule aussi car il parlait sans cesse, et n'avait aucun des avantages que peut donner la naissance. Mais il abandonna son langage orné pour

écrire à Lord Sheffield dans une prose familière, car il était le seul à pouvoir réfréner son extravagance. Selon elle, la complexité de la nature de Gibbon s'explique par les caractères contrastés de ses deux tantes, Hester et Kitty, qui l'élevèrent après la mort de sa mère. C'est ainsi qu'il devint un historien perspicace, écrivant dans un style très recherché, grâce auquel on se trouve «*hissé sur un céleste cheval à bascule*», qui devient «*un coursier ailé*» qui nous fait «*planer en larges cercles à travers les airs tandis que l'Europe se déplie sous nous*», que «*les époques passent*» et qu'«*un miracle a eu lieu*».

---

---

**"Reminiscences"**

(1907)

*"Réminiscences"*

S'adressant à son neveu, Julian, qui venait de naître, Virginia Woolf raconte la vie de Vanessa, sa mère à lui, sa sœur à elle, les années heureuses passées à St-Ives, l'enfance étant considérée comme un paradis perdu. Elle évoque la mort de leur mère, à Vanessa et elle, Julia Stephen, le décès de Stella, la fille de Julia née d'un premier mariage, qui «*toucha une substance différente - celle d'un esprit, celle d'un être extraordinairement dénué de protection, informe, nu, craintif, réceptif, tourné vers l'avenir*». Faisant allusion à la disparition de leurs parents, elle écrit : «*Notre relation [à Thoby et à elle] était d'une tonalité plus grave qu'elle ne l'eût été sans ces morts.*» Plus de trente ans après sa mort, son frère était donc encore bien vivant dans la pensée de Virginia, et le plus vrai commentaire à "*La chambre de Jacob*" est cette évocation tardive : «*On voyait déjà ses amours s'esquisser bien qu'elles fussent submergées. [...] Mais je remarque une fois de plus combien sa façon d'aborder les femmes était cérémonieuse et conventionnelle. Combien il était avare de paroles et comme son amour était pourtant visible dans ce silence éperdu, frémissant. Voilà ce qu'aurait été sa vie privée. Dans sa vie publique, il aurait été, si l'occasion lui en avait été donnée, un magistrat. Mr Justice Stephen, voilà ce qu'il eût été aujourd'hui ; avec plusieurs livres à son actif ; un de droit, quelques essais pour dénoncer les abus, peut-être un livre sur les oiseaux illustré par lui-même. Et maintenant à soixante ans il aurait été une personnalité distinguée, mais non un personnage de premier plan, car il était trop mélancolique, trop indépendant, trop non-conformiste pour s'accommoder d'un moule tout fait.*»

---

---

**"Robinson Crusoe"**

(1926)

Pour Virginia Woolf, le roman de Defoe est une oeuvre réaliste, où la spiritualité et la religion n'ont qu'une importance mineure.

---

---

**"Roger Fry : a biography"**

(1940)

*"La vie de Roger Fry"*

(1999)

Roger Fry (1866-1934) fut un peintre et critique d'art britannique, en qui l'historien de l'art Kenneth Clark voyait le successeur de John Ruskin. Il appartient au groupe de Bloomsbury, fut l'amant de Vanessa, un ami de Virginia. Il voulait que l'artiste parvienne à «*rassembler les données de sa vision en un tout spirituel*».

## Commentaire

Virginia Woolf donna à cette biographie, qu'elle écrivit à la demande de ses amis du «Bloomsbury group», le même sous-titre qu'à "Orlando" et "Flush", comme si la frontière entre les siècles, entre biographies réelles et fictives n'existait plus.

---

### "Royalty" (1934) "Royauté"

Virginia Woolf commençait par indiquer qu'elle avait privilégié l'autobiographie, "The story of my life", par Marie Alexandra Victoria d'Édimbourg (1875-1938), petite-fille de la reine Victoria, qui devint Marie de Saxe-Cobourg, enfin reine de Roumanie, du fait qu'elle était celle d'une reine «*qui savait écrire*», tandis que ce la reine Victoria avait écrit était comme le bruit que fait «*un vieux sauvage tapant avec une cuillère de bois sur un tambour*», cette incapacité d'écrire étant celle d'un «*être à qui sont épargnées les habituelles fragilités et passions de la nature humaine*», ce qui «*ajoutait à sa royauté*». Au contraire, sa petite-fille, si elle ne connaissait pas «*les règles du jeu*», savait évoquer la beauté et communiquer des émotions, en les emportant dans «*un torrent de langage*». Virginia Woolf comparait encore ce qui avait été dit de la reine Elisabeth de Roumanie, platement par Victoria, avec beaucoup de pittoresque par Marie dont elle répétait que, si elle avait été élevée dans la cage qu'est une famille royale, avait «*ouvert la porte de la cage*», par sa plume, s'en était échappée, révélait des détails de la vie de ces «*royaux animaux*», en faisait des êtres humains comme les autres. Virginia Woolf en vint à imaginer que «*les animaux royaux*» soient libérés de leur «*zoo*», et qu'un de ces personnages puisse se révéler poète ou romancier !

---

### "Ruskin" (1950)

Alors qu'à l'égard du grand critique d'art John Ruskin (1819-1900), Leslie Stephen et le groupe de Bloomsbury avaient signifié leur désapprobation, Virginia Woolf, manifestant son indépendance de goût, vit en lui un homme qui combinait «*l'austérité du puritain et la susceptibilité sensuelle de l'artiste*». Elle appréciait son travail dans "Modern painters" (1834-1860) : «*Le style, page après page, nous coupe le souffle. Nous nous émerveillons aux mots, comme si on avait fait jouer dans le soleil, pour notre plaisir, toutes les fontaines de la langue anglaise ; mais il semble à peine séant de demander quelle est leur signification pour nous. Après un temps, réagissant contre cet indolent goût du plaisir de ses lecteurs, Ruskin arrête ses fontaines, et infléchit son discours vers cet anglais très libre, presque familier dans lequel "Fors Clavigera" et "Praeterita" furent écrits. Dans ces changements, et dans l'activité sans repos de son esprit sur un sujet après un autre, il y a quelque chose, que nous savons à peine comment définir, de l'amateur riche et cultivé, plein de feu et de générosité et de brio, qui abandonnerait tout ce qu'il possède de richesse et de brio pour être pris sérieusement, mais qui est voué par le sort à rester pour toujours un "outsider".*»

Virginia Woolf admirait son zèle pour la réforme sociale ou ce qu'elle appelait «*une force qui ne peut être supprimée par toute une pyramide de fautes*» et «*un esprit d'enthousiasme qui contraint ceux qui ne l'ont pas soit à attaquer soit à applaudir*» parce que, «*sous son influence, ils ne peuvent pas rester simplement passifs*». Cependant, elle pensait que ses écrits sont trop didactiques, et considérait seulement sa dernière oeuvre autobiographique, "Praeterita", comme un chef-d'oeuvre parce qu'alors «*il cessa de prêcher ou d'enseigner ou de châtier*». Il lui paraissait que la ferveur avec laquelle il voulait réformer la société faisait que son esthétique était «*fausse*», qu'«*il était difficile de ne pas regretter que tant de sa force ait été dépensée en satires et en essais de réforme pour lesquels, comme il le savait bien, il n'était pas, de nature, bien équipé*». Voyant les désavantages de sa position d'amateur et les dangers qu'on court en étant trop obstiné dans la poursuite de convictions

personnelles, elle déclarait que, «*bien des années après que bien des gens soient obligés de se conformer avec le monde réel, il continua à vivre dans son propre monde [...] perdant l'occasion d'acquérir cette expérience de la vie pratique, cette maîtrise de soi et ce développement de la raison qui est plus ce que la plupart des gens requièrent.*» L'amateur était pour elle une figure solitaire, tandis que l'«*homme professionnel*» de l'époque victorienne, en dépit de son «*surmenage*» et de ses efforts «*très sérieux et très tristes*», au moins interagissait de façons visibles avec le monde extérieur, et recevait une reconnaissance de son travail. Elle conseillait qu'un équilibre soit maintenu entre «*marcher avec la multitude*» en s'efforçant de devenir un «*des hommes éminents*» de l'époque, et cultiver sans relâche son moi jusqu'au plus grand isolement, comme l'a fait Ruskin.

---

**"Sara Coleridge"**

(1942)

Pour Virginia Woolf, cette fille de Coleridge montra, comme son père, un génie évident, mais fut «*un chef-d'oeuvre inachevé*» car empêchèrent sa réalisation différentes circonstances : l'ombre intimidante de son père, la mort prématurée d'un époux bien-aimé, les incessantes obligations de maternité. Si elle était «*hantée par le paradis*», elle était incapable de transcrire ses visions dans les mots masculins ; aussi paraissait-elle «*diffuse*», «*inlassable*», «*incomplète*».

---

**"Selina Trimmer"**

(1950)

Virginia Woolf commentait les lettres qu'avait laissées la fille de Sarah Trimmer (au XVIII<sup>e</sup> siècle, une autrice de littérature pour enfants et une réformatrice de l'éducation), qui était devenue, en 1790, la gouvernante des filles de la duchesse du Devonshire, et avait entrepris de les protéger de la vie immorale que menait leurs parents.

---

**"Sir Walter Scott, I. Gas at Abbotsford"**

(1948)

"Sir Walter Scott. I. Le gaz à Abbotsford"

Virginia Woolf capturait la vérité sur le romancier écossais en évoquant la maison médiévale qu'il avait fait bâtir dans les années 1810, et qui fut la première résidence privée de Grande-Bretagne à être équipée d'un éclairage au gaz, comme d'un système pneumatique de sonnettes (en formes de gargouilles !). Elle y voyait le symbole du mélange d'ancien et de moderne qu'il faisait aussi dans son oeuvre.

---

**"Sir Walter Scott, II. "The antiquary""**

(1948)

"Sir Walter Scott, II. "The antiquaire""

Faisant la critique du roman "L'antiquaire", Virginia Woolf se fit lyrique en décrivant «*le profond, inscrutable, universel océan*» de l'écriture de Scott. Elle admirait «*la chaumière où se meurt Steenie Mucklebackit, la douleur du père, l'irritabilité de la mère, les consolations du pasteur, le tout ensemble étant tragique, hors de propos, comique, déchirant, pour, on ne sait comment, faire un tableau complet de la vie*». Mais la féministe protesta contre le fait qu'il considérait que l'Histoire devait être réservée aux hommes.

---

**"Sterne's ghost"**  
(1927)  
*"Le fantôme de Sterne"*

Virginia Woolf abordait obliquement Laurence Sterne en évoquant son fantôme dans une narration aussi échevelée que l'est celle de son fameux roman, *"The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman"* (1759-67).

---

**"Swift's "Journal to Stella""**  
(1925)  
*"Le journal à Stella" de Swift"*

Virginia Woolf, parlant des lettres que Jonathan Swift avait écrites, entre 1710 et 1713, à son amie, Esther Johnson, qu'il appelait «Stella», et à laquelle il aurait pu être secrètement marié, considéra que, du fait des conventions sociales, il avait vu son identité scindée, avait été conduit à tenir, à travers des journaux ou des lettres, un discours crypté.

---

**"The art of biography"**  
(1942)  
*"L'art de la biographie"*

Virginia Woolf observait que *«l'intérêt pour notre moi et pour les moi d'autres personnes est un développement ultime de l'esprit humain»*. Elle constatait qu'en *«nous révélant les vrais faits, en séparant ce qui est peu important de ce qui l'est, en organisant l'ensemble de telle façon que nous percevions la silhouette, le biographe fait plus pour stimuler l'imagination qu'aucun poète ou romancier, sauf les plus grands»* ; qu'en *«organisant l'ensemble»*, les biographes non seulement se concentrent sur des moi individuels mais déterminent aussi les possibilités, les significations et les héritages de ces individus. Alors que la plupart des biographies sont consacrées à des gens bien connus, elle se demanda : *«Est-ce que n'importe qui a eu une vie, et a laissé une trace de cette vie, est digne de recevoir une biographie?»*. Elle se demanda encore : *«Comment raconter l'histoire d'une vie? Comment lui donner un sens?»* Enfin, elle porta ce jugement : *«La majorité des biographies victoriennes ressemblent aux figures de cire conservées à l'abbaye de Westminster et que l'on transportait à travers les rues dans des cortèges funèbres, des effigies n'ayant qu'un vernis de ressemblance avec le corps contenu dans le cercueil.»*

---

**"The art of fiction"**  
(1927)  
*"L'art du roman"*

Virginia Woolf se plaignait de l'absence de toute théorie de la fiction : *«S'il la fiction se trouve, comme nous le suggérons, en difficulté, c'est peut-être parce que personne ne la saisit fermement et ne la définit sérieusement. On n'a pas établi de règles pour elle, on a très peu réfléchi sur elle. Et, même si les règles peuvent être mauvaises et doivent être brisées, elles ont cet avantage : elles confèrent de la dignité et de l'ordre à leur sujet.»* Elle estimait que les auteurs de fiction doivent être moins concernés par la naïve notion de réalité, et plus par la langue et par le projet. Elle affirmait que l'art doit être libéré de toute dépendance aux faits matériels ; qu'il ne doit pas souffrir d'être lié au sort commun des ordinaires êtres humains ; qu'il doit créer et célébrer une beauté qui est plus vaste que la réalité.

Loin d'imposer un quelconque jugement, elle écrivait : «*Le seul conseil en effet qu'une personne puisse donner à une autre à propos de la lecture c'est de ne demander aucun conseil, de suivre son propre instinct, d'user de sa propre raison, d'en arriver à ses propres conclusions.*»

Elle partageait sans détour sa connaissance profonde et son indéfectible amour de la littérature. Elle admirait Proust et Austen, se demandait si on peut comprendre Tolstoï sans parler russe.

Elle s'interrogeait sur l'avenir des écrivains femmes, pour mieux imaginer le roman de demain.

---

---

***"The artist and politics"***

(1948)

*"L'artiste et la politique"*

Virginia Woolf, préoccupée par les événements survenant en Europe durant les années trente, et qui devenaient de plus en plus de sinistre présage, s'intéressait aux relations entre l'art et la politique, à la fonction de l'art en des périodes de paix et des périodes de guerre. Elle étudiait l'impact des événements publics sur la création d'une oeuvre, s'opposait au concept de «l'art pour l'art» pour affirmer que la littérature a une fonction sociale et politique. Mais elle voulait sauver les valeurs artistiques des exigences politiques qu'imposent les événements, car elle croyait que l'art peut élever les esprits au-dessus des barbares conduites de la société de masse, et humaniser les êtres.

Commentaire

C'était la reprise d'un essai intitulé ***"Why art today follows politics"*** («Pourquoi l'art suit-il la politique?») que Virginia Woolf avait fait paraître dans le journal communiste "The daily worker", le 14 décembre 1936.

---

---

***"The cinema"***

(1926)

*"Le cinéma"*

Virginia Woolf évoque son émerveillement devant la spéciale expérience mentale qu'offrait alors le cinéma (à l'époque, uniquement muet). Elle trouvait que voir des objets sur l'écran n'était pas plus beau en ce sens que les images sont belles, mais parce qu'elles sont plus réelles, ou réelles d'une réalité différente de celle que nous percevons dans la vie de tous les jours. Nous les contemplons comme elles sont alors que nous ne sommes pas là. Nous voyons la vie comme elle est lorsque nous n'y prenons pas part. Comme nous les fixons, nous semblons être sauvés de l'insignifiance de notre existence. Mais elle regrette que les cinéastes, au lieu de se fier aux propriétés inhérentes à cette technique, attendent la production d'images aux récits d'histoires, ce qui relève de la littérature. Elle définit le pouvoir du cinéma de deux façons : d'une part, l'inhérent aspect documentaire, qui est atteint en laissant l'oeil de la caméra se promener avec curiosité dans l'ensemble du monde ; d'autre part, l'abstraction picturale. Et elle détermine le paradoxe du cinéma avec cette métaphore étonnamment incisive : «*Une chose étrange est arrivée. Alors que les autres arts sont nés nus, le plus jeune est né tout vêtu. Il peut dire tout avant d'avoir quelque chose à dire. C'est comme si une tribu sauvage, au lieu de trouver deux barres de fer et de jouer avec elles, avait trouvé, jonchant le rivage, des violons, des flutes, des saxophones, des trompettes, de grands pianos d'Érard et Bechstein, et avait commencé, avec une incroyable énergie mais sans connaître une note de musique, à les marteler et à les cogner tous en même temps.*»

---

---

**"The common reader"**

(1925)

*"Le lecteur ordinaire"*

Le titre était inspiré par Samuel Johnson qui avait écrit : «Je lis pour mon propre plaisir plutôt que pour faire connaître ou pour corriger les opinions d'autrui. Je me réjouis de m'entendre avec le lecteur ordinaire ; c'est par le sens commun de lecteurs non corrompus par les préjugés littéraires [...] qu'il sera finalement décidé des revendications aux honneurs poétiques.»

Virginia Woolf indiquait ainsi qu'elle voulait que ses essais soient lus par des lecteurs éduqués mais non savants, qui s'intéressent aux livres pour y trouver leur plaisir personnel. Elle définissait sa conception de la littérature, disant qu'elle lisait et écrivait comme une «outsider», une femme qui s'était instruite dans la bibliothèque de son père, à qui avait été déniés les privilèges éducationnels dont avaient profité ses frères, et qui (prétendument !) n'avait pu se faire une idée de ce qui constitue la littérature anglaise. Elle disait que «*le lecteur ordinaire*» doit «*créer pour lui-même, à partir de quelque brouille qu'il puisse trouver, une sorte de complète théorie de l'art d'écrire*».

---

---

**"The countess of Pembroke's Arcadia"**

(1932)

*"Arcadia" de la comtesse de Pembroke*

Virginia Woolf considérait que, dans ce long roman écrit par Sir Philip Sidney en 1590, «*étaient latentes toutes les semences de la fiction anglaise*».

---

---

**"The duchess of Newcastle"**

(1925)

*"La duchesse de Newcastle"*

Il s'agit de Margaret Cavendish (1623-1673), une aristocrate anglaise, écrivaine prolifique, philosophe et scientifique, qui défendit les droits des femmes. Virginia Woolf montra son ambivalence : «*Bien que ses pensées soient futiles, ses pièces intolérables, et ses vers la plupart du temps ennuyeux, la grande corpulence de la duchesse est soulevée par un feu authentique*».

---

---

**"The Elizabethan lumber room"**

(1925)

*"Le débarras élisabéthain"*

Une «lumber room» était autrefois un débarras, et Virginia Woolf en examinait un pour dresser un tableau de la littérature élisabéthaine, et faire en particulier un éloge de Thomas Browne.

---

---

**"The enchanted organ : Anne Thackeray"**

(1948)

*"L'orgue enchanté : Anne Thackeray"*

Anne-Isabella Thackeray-Ritchie (1837-1919), fut, en son temps, une éminente figure dans la société littéraire victorienne, fréquentant nombre de grands écrivains (Charles Dickens, Thomas Carlyle, Elizabeth Barrett, Robert Browning, Alfred Lord Tennyson, Elizabeth Gaskell, George Eliot, Edward FitzGerald, Henry James). Elle était elle-même devenue une écrivaine reconnue.

Elle était la bien-aimée tante par alliance de Virginia Woolf, qui voulut ici, à l'occasion de la publication d'un recueil de ses lettres, rendre hommage à l'artiste qui avait surmonté les préjugés dont étaient victimes son sexe et son oeuvre.

La justification du titre, "*The enchanted organ*", apparaît dans les premières lignes du texte où «*un beau matin*» est marqué «*par le son d'un orgue et par la vue d'une petite fille qui a échappé à sa bonne, et qui danse sur la musique*». Cette qualité musicale accompagne l'évocation d'une personnalité pleine d'entrain, qui se satisfaisait de choses simples, le texte déroulant un véritable panégyrique, un élogieux portrait d'une écrivaine, sans toutefois examiner la valeur littéraire de ses oeuvres.

---

**"The faery queen"**

(1948)

"La reine des fées"

Virginia Woolf, voulant pratiquer une forme polie de critique littéraire, parle de "*La reine des fées*", grand poème épique d'Edmund Spenser [poète anglais de la période élisabéthaine] que beaucoup de lecteurs trouvent trop difficile et trop long, pour apporter «*quelques observations générales faites par quelqu'un qui est allé au bout de l'expérience, et souhaite inciter à la faire d'autres qui peuvent dissimuler leur bâillements et leur ennui poli*». Mais, sous l'hommage à Spenser, se dessinent en négatif tous les griefs précédemment formulés à l'encontre de ses descendants actuels. Pour elle, lui, au moins, n'a rien d'un intellectuel désincarné, et ne nous enferme pas dans un lieu obscur et à l'atmosphère raréfiée.

---

**"The historian and "The Gibbon""**

(1942)

"L'historien et "The Gibbon""

Virginia Woolf, indiquant que Gibbon croyait que le passé est lié au présent par «*une chaîne indissoluble*», défendit l'idée de la subjectivité de l'histoire.

---

**"The humane art"**

(1942)

"L'art humain"

Virginia Woolf, commençant en parlant des lettres de Horace Walpole, en venait vite à disserter sur l'art épistolaire, sa fonction privée, son évolution culturelle, son avenir incertain face à l'émergence de nouvelles formes de media (le téléphone et la T.S.F.). Elle constatait que c'est l'accroissement de l'écriture comme profession payée qui entraîna le déclin de l'écriture de lettres, cet «*art humain*». Revenant à Walpole, elle considérait que ses lettres (et le traditionnel art épistolaire en général) révélait le rôle essentiel des lettres réelles dans nos vies, car elles nous attachent à notre «*tribu*» et à notre propre identité.

---

**"The leaning tower"**

(1940)

"La tour penchée"

Virginia Woolf dressa un tableau sobre, mais audacieux et brillant, de la situation dans laquelle la littérature se trouvait en 1940. Elle opposait le vingtième siècle au dix-neuvième, et faisait remarquer à quel point les écrivains anglais d'avant 1914 étaient immunisés contre les guerres de leur temps

mais profondément influencés par les conditions nécessaires pour la paix et la prospérité. *«Ils avaient des loisirs ; ils avaient la sécurité ; la vie n'allait pas changer. Ils pouvaient regarder ou détourner les yeux. Ils pouvaient oublier ; et, ensuite, dans leurs livres, se souvenir.»* La tour où se tenait de l'écrivain était solide. Mais, depuis 1914, et, plus précisément, depuis 1925, la tour a commencé à pencher dangereusement ; la vue qu'on a depuis elle n'offre que changement et bouleversement ; l'actuelle génération d'écrivains, tous des enfants de parents à l'aise (Auden, Spender, Isherwood, MacNiece) ne peuvent regarder aucune classe *«droit dans les yeux ; ils regardent soit au-dessus, soit en-dessous, soit de côté. Il n'y a aucune classe assez bien établie pour qu'ils puissent l'explorer»*. Ne trouvant aucune sécurité du fait de leur naissance ou de leur éducation, ils sont pleins de pitié pour eux-mêmes et de colère contre une société qui les place dans une telle position oblique. Ils ne peuvent faire guère plus que tourner les yeux sur eux-mêmes (en est la preuve, selon elle, l'augmentation des écrits autobiographiques) tout en espérant la société sans classe qui les libérera de leur situation précaire, qui devrait résulter de la guerre : *«Nous devons quitter les rois parce que nous sommes des roturiers. Ce serait un crime fatal aux yeux d'Eschyle, Shakespeare, Virgile et Dante, qui, s'ils pouvaient parler - et après tout ils le peuvent tous - diraient : "Ne m'abandonnez pas aux perruques et aux robes. Lisez-moi, lisez-moi pour vous ! [...] La littérature n'est pas propriété privée ; la littérature est domaine public. Elle n'est pas partagée entre les nations ; là, il n'y a pas de guerre. Passons librement et sans crainte et trouvons notre chemin tout seuls." [...] Nous regretterons nos Jane Austen et nos Trollope ; ils nous ont donné des comédies, des tragédies, de la beauté. Mais une grande part de cette ancienne littérature fut très mineure, très fautive, très ennuyeuse, est déjà illisible. Le roman d'un monde sans classe et sans tours sera un roman meilleur que l'ancien roman.»* Elle indiquait encore : *«Un écrivain, plus qu'aucun autre artiste, a besoin d'être critique, parce que les mots sont si ordinaires, si familiers qu'il doit les tamiser, les passer au crible, s'il veut qu'ils durent. Écrivez tous les jours, écrivez librement ; mais comparons toujours ce que nous avons écrit avec ce que les grands écrivains ont écrit. C'est humiliant mais c'est essentiel. [...] Nous n'avons pas besoin d'attendre la fin de la guerre. Nous pouvons commencer dès maintenant.»*

---

***"The life of John Mytton"***

(1926)

*"La vie de John Mytton"*

Virginia Woolf raconte la vie de celui qui *«ne fut d'aucune manière un estimable personnage»*. Ce vrai excentrique du temps de la Régence, riche héritier d'une vieille famille du Shropshire, ne pensa qu'à boire au lieu d'étudier, se fit élire député mais ne passa qu'une demi-heure à la Chambre des communes, commit toute une série de folies et de méfaits, avant de mourir en 1828 dans la prison pour mauvais débiteurs.

---

***"The man at the gate"***

(1942)

*"L'homme à la porte"*

Virginia Woolf voulant essayer de comprendre *«le labyrinthe que nous appelons Coleridge»*, en dépassant les portraits brillants et cancaniers que firent de lui certains de ses contemporains comme Thomas De Quincey qui l'avait défini comme *«se tenant à la porte»*. Elle fit remarquer qu'à l'époque où il le rencontra, en 1807, l'opium *«lui avait dérobé sa volonté»* mais avait *«laissé son esprit libre de toute entrave»*, ce qui fait que, *«s'il devint incapable d'agir, il fut capable de sentir»*. Alors qu'il se tenait *«à la porte»*, *«sa vaste figure était une cible passive pour d'innombrables flèches, toutes acérées, beaucoup empoisonnées»* (parmi lesquelles celles de De Quincey). Elle voyait en lui un *«grand romancier»* à la façon de Dickens car il avait créé des personnages que celui-ci aurait pu incorporer dans ses oeuvres, avait déjà fait entendre *«la voix même de Micawber»*.

---

**"The modern essay"**

(1925)

"L'essai moderne"

Pour Virginia Woolf : «*Un bon essai doit avoir cette qualité permanente ; il doit tirer son rideau autour de nous.*»

---

**"The narrow bridge of art"**

(1927)

"Le pont étroit de l'art"

Virginia Woolf demande aux critiques (et donc à elle-même) de s'intéresser à la littérature contemporaine dont elle cherche à déterminer les tendances et le possible avenir. Elle pense que la poésie ne pourrait plus dominer les énormes contradictions que la Première Guerre mondiale et ses suites ont rendues si apparentes. Il lui semble qu'il en est de même pour le théâtre poétique qui, à ses yeux, est devenu un genre littéraire complètement mort. Mais la fiction en prose, dans la forme élastique du roman, a une chance. Et, pour lui, elle détermine un ensemble d'options, autant en ce qui concerne la forme que le fond. Le roman de l'avenir sera poétique, mais écrit en prose. Il fera découvrir de nouvelles vérités au sujet de la vie, en explorant ces aspects de l'existence humaine que les écrivains ont jusqu'à présent négligés : le pouvoir de la musique, les stimulus de la vue, l'effet qu'ont sur nous la forme des arbres, le jeu des couleurs, le ravissement que procurent le mouvement ou le vin. Elle affirmait : «*Chaque moment est le centre et la réunion d'un nombre extraordinaire de perceptions qui n'avaient pas encore été exprimées*». Elle émettait alors sa prévision de ce que le roman de l'avenir pourrait être.

Commentaire

Virginia Woolf annonçait ce que son roman le plus expérimental, "*Les vagues*", allait présenter quatre ans plus tard.

---

**"The new biography"**

(1927)

"La nouvelle biographie"

Virginia Woolf constatait que les biographes sont restreints par les faits. Elle définissait «*tout le problème de la biographie*» comme la nécessité de coupler la vérité avec l'imagination, «*la solidité du granit*» avec «*la légèreté de l'arc-en ciel*». Elle estimait que les biographes de l'époque victorienne avaient failli dans leurs entreprises parce qu'ils avaient été incapables d'observer «*la vérité du fait*» sans quitter la vérité de la personnalité «*entravée et déformée*».

---

**"The niece of an earl"**

(1932)

"La nièce d'un comte"

Virginia Woolf commence avec le portrait d'un gentilhomme anglais, ce qui est, fait-elle remarquer, ce qui est souvent le point d'intérêt du romancier anglais qui évoque ensuite sa pauvre nièce. L'essayiste voulait ainsi critiquer l'utilisation «*offensive*» des personnages de basse classe dont on fait des «*objets de pitié*» ou de «*curiosité*», des «*preuves des maux du système social*».

---

**"The novels of E.M. Forster"**

(1927)

*"Les romans de E.M. Forster"*

Virginia Woolf passa chronologiquement en revue les romans de E.M. Forster, depuis *"Where angels fear no tread"* (1905) jusqu'à *"A passage to India"* (1924). Comme il l'avait fait à son égard, elle s'efforça d'équilibrer compliments et critiques ; mais les secondes, du reste justifiées, l'emportèrent de beaucoup. C'est encore sur son premier roman, qu'elle qualifia de «*chef-d'oeuvre de comédie*», qu'elle se montra le moins sévère, car, en dépit de quelques maladresses, il pouvait laisser croire que son auteur ne tarderait pas à s'affirmer comme l'héritier direct de Jane Austen et de Thomas Peacock. Mais *"The longest journey"*, roman plus ambitieux, déçut cette attente car, si Forster y montrait certes des talents multiples, de satiriste, de moraliste, d'humoriste et de poète, il lui manquait une faculté essentielle : «*la puissance de la combinaison - la simple vision*». Il n'en fit pas preuve non plus dans son roman suivant, *"Howards end"*, qui lui paraissait truffé de qualités mais de nouveau gâché par un défaut d'unité. Nuisait à Forster son abondance de dons, car ils le faisaient balancer entre plusieurs perspectives ; pour elle, il ne sut pas choisir son camp, celui des prédicateurs et des professeurs ou celui des artistes purs ; il s'efforçait sans grand succès de concilier comédie et didactisme, poésie et satire, réalisme et symbolisme. Ce problème ne fut toujours pas résolu dans *"A passage to India"*, mais la beauté et la cohésion de certains chapitres est telle, conclut Virginia Woolf, que, malgré les signes de lassitude et de désillusion décelables que donnait ce roman, le lecteur s'interrogeait : «*Qu'écrira-t-il ensuite?*»

---

**"The novels of George Meredith"**

(1932)

*"Les romans de George Meredith"*

Virginia Woolf, écrivant à l'occasion du centième anniversaire de la naissance du romancier (qu'elle avait d'ailleurs rencontré dans son enfance), constatait que sa réputation avait décliné. Elle trouvait que son roman *"The ordeal of Richard Feverel"* est «*un étrange conglomerat*», et signalait des défauts dans ses derniers romans aussi. Il aurait eu le tort d'introduire des qualités de pensée («*L'enseignement émane du corps de ses romans*») et de poésie qui sont peut-être incompatibles avec la fiction. Mais elle était prête à lui pardonner ses défauts, eu égard au rôle qu'il avait joué dans l'évolution du roman anglais.

---

**"The novels of Thomas Hardy"**

(1932)

*"Les romans de Thomas Hardy"*

Virginia Woolf marqua la grande estime qu'elle portait à ces romans, disant que «*sa lumière ne tombe pas directement sur le coeur humain. Elle passe sur lui, et sort vers l'obscurité de la lande et sur les arbres tremblant dans la tempête.*»

---

**"The novels of Turgenev"**

(1932)

*"Les romans de Tourgueniev"*

Il est le seul romancier russe et presque le seul écrivain étranger auquel Virginia Woolf consacra un essai.

Elle appréciait sa sélectivité dans l'utilisation des détails, son habileté à construire une scène avec de minuscules objets qui jouent pourtant un rôle crucial dans la description de la vie intérieure de ses

personnages, en laissant le lecteur découvrir l'essentiel. Elle écrivait : «Avec son oeil infallible, il observe tout avec précision. Solomine [le héros de "Terres vierges"] prend une paire de gants [...] Mais [Tourgueniev] s'arrête quand il nous a montré le gant avec exactitude ; c'est au lecteur de comprendre qu'un gant peut être approprié pour définir le personnage, ou l'idée.» Elle ajoutait que Tourgueniev donne l'impression d'un «tableau de la vie généralisé et harmonisé» ; que, dans ses romans, «le lien se fait non entre des événements mais entre des émotions [...] Même s'il procède à un abrupt contraste, ou passe de ses personnages à une description du ciel ou de la forêt, tout tient ensemble par la vérité de sa perception. [...] Il ne voyait pas ses livres comme une succession d'évènements ; il les voyait comme une succession d'émotions rayonnant d'un personnage au centre. [...] Tourgueniev n'est jamais, comme il a pu le paraître en Angleterre, simplement le brillant historien des mœurs. [...] Si l'homme a quitté son pays, l'écrivain est demeuré dans son pays : Tourgueniev, exilé de corps, ne peut être absent de la Russie.» À partir de cette affirmation de l'impossibilité de l'exil «pour un écrivain», Virginia Woolf déterminait pour elle-même une identité définie et garantie par sa place au sein de la littérature anglaise

---

**"The Pastons and Chaucer"**

(1925)

"Les Paston et Chaucer"

C'est à travers les lettres échangées par les membres d'une famille aristocratique du Norfolk, au XVe siècle, les Paston, dont Sir John, grand lecteur et collectionneur de livres, que Virginia Woolf disait son admiration pour l'auteur des "Contes de Canterbury".

---

**"The patron and the crocus"**

(1925)

"Le protecteur et le crocus"

Virginia Woolf étudiait la réorganisation économique de la littérature, observant que l'écrivain élisabéthain trouvait des protecteurs («patrons») dans l'aristocratie ; que l'écrivain du XIXe siècle écrivait pour des «magazines d'une demi-couronne et pour la classe oisive» ; que, pour l'écrivain contemporain, la question du lectorat est moins simple car il doit être son propre «patron», se créer son public en exprimant, par exemple, l'émotion que lui a donnée un «crocus» vu dans les «Kensington gardens».

---

**"The Rev. William Cole : A letter"**

(1942)

"Une lettre au Rev. William Cole"

Virginia Woolf feignit d'écrire une lettre à William Cole (1714-1782) où elle lui demandait : «Êtes-vous simplement un raseur?» pour repousser immédiatement cette idée en évoquant son amitié avec Walpole, ses amours avec Miss Waddell, sa vie simple dans la belle campagne de Bletchley, surtout sa persévérance à écrire son journal.

---

**"The Russian point of view"**

(1925)

"Le point de vue russe"

Virginia Woolf disait son admiration pour les écrivains russes, Tolstoï, Dostoïevski et, surtout, Tchekhov, pour lesquels l'âme est «le principal personnage», est «un mélange de beauté et de

*vilénie», les êtres humains «étant en même temps mauvais et saints, leurs actes étant en même temps beaux et méprisables. Ils aiment et haïssent en même temps. Il n'y a pas chez eux cette précise séparation entre le bien et le mal à laquelle nous sommes habitués». Elle aimait en Tchekhov et Dostoïevski «leur manque de manichéisme» : «Dans leur monde, le bien n'est pas opposé au mal, un criminel peut être aimé, les catégories morales sont remises en question. Leur vision, à la différence de celle des victoriens, n'est pas morale et moralisatrice.»*

Elle s'attachait en particulier aux nouvelles de Tchekhov dont elle était une fervente lectrice, sentant l'émotion, la profonde tristesse qui se trouve en leur cœur. Elle admirait leur «*simplicité*», mot qui référait d'abord à la nudité de son style, puis à la banalité des situations, enfin à son «*humanité*», sa capacité à «*comprendre nos compagnons de souffrances*», une forme de sympathie, «*non avec l'esprit - car c'est facile avec l'esprit - mais avec le cœur*». Ainsi, ses nouvelles, par les portraits de leurs personnages, représentent un passage d'une compréhension intellectuelle à une compréhension émotionnelle, et requièrent un changement similaire chez le lecteur. L'âme qui intéresse Tchekhov «*a peu de liens avec l'intellect*», devient le lieu des émotions. En faisant de l'âme son souci principal, il mit de l'avant les émotions des personnages, qui créent des émotions chez les lecteurs, ce qu'elle appelle «*le plaisir de la lecture*», un intense sentiment.

Elle considérait que, si Tchekhov est un bon nouvelliste, ce n'est pas parce qu'il était intéressé par la satire sociale (même s'il était «*conscient des maux et des injustices du système social*»), ni parce qu'il était un écrivain psychologue, mais parce que ce dont il se souciait, «*c'est la relation de l'âme à la bonté*». «*Ses histoires dénoncent toujours quelque affectation, quelque pose, quelque insincérité. Une femme s'est engagée dans une fausse relation ; un homme a été perverti par l'inhumanité de ses conditions de vie. L'âme est malade ; l'âme est guérie ; l'âme n'est pas guérie. Ce sont les points sur lesquels il insiste dans ses histoires*». Elle trouvait que sa méthode est d'une fondamentale «*honnêteté*», l'«*honnêteté*» thématique s'accompagnant d'une «*honnêteté*» formelle, qui est le refus de conclure, de ménager «*un arrangement général à la fin*», par «*le mariage, la mort, l'affirmation de valeurs fortement trompées*», ce qui n'est qu'«*une affectation de bonté, nauséuse à l'extrême*», une forme de manipulation. Grâce au refus de conclure de Tchekhov, qui laisse des questions sans réponse, «*l'âme gagne un étonnant sentiment de liberté*», la liberté concernant les mœurs comme le processus de lecture.

Mais cette liberté exige du lecteur qu'il modifie ses habitudes de lecture : «*Nous avons à chercher quel est le centre d'intérêt de ces étranges histoires*». La première impression du lecteur des nouvelles de Tchekhov est la «*perplexité*» ; nous nous demandons, nouvelle après nouvelle : «*Quel est le sujet, et pourquoi fait-il une histoire là-dessus?*» Se trouvant, avec les histoires non conclusives de Tchekhov, sur un terrain peu connu, le lecteur doit remettre en question ses critères critiques, qui ont été établis par la fiction victorienne. Semblablement, l'accent qui est mis sur le cœur plutôt que sur l'esprit, sur l'ordinaire plutôt que sur l'extraordinaire, et l'utilisation d'un style sobre plutôt qu'orné éveille l'attention du lecteur sur ce qui avait été jusqu'ici méprisé ou laissé de côté parce que considéré comme n'étant pas intéressant. De ce fait, l'écrivain nous «*fait prendre du plaisir aux choses elles-mêmes, comme nous le faisons lorsque nous sommes malades ou lorsque nous voyageons. Nous pouvons voir leur étrangeté seulement quand l'habitude a cessé de nous immerger en eux.*»

Virginia Woolf opposait la nouvelle de type français, qui est laconique, compacte, conclusive, et la nouvelle de type russe qui est non conclusive. Celle-ci avait finalement sa faveur, non simplement parce que sa forme est nouvelle, mais principalement parce qu'elle conduit à une nouvelle façon de lire où il faut opérer un passage de ce qui est intellectuel à ce qui est affectif, et de la morale à l'éthique. Ainsi, elle définit la nouvelle idéale comme un espace de liberté, à la fois pour l'auteur et pour le lecteur, un espace où la forme, l'émotion et l'«*honnêteté*» ne peuvent, finalement, être distinguées, un espace à la fois esthétique et éthique.

---

**"The sentimental journey"**

(1932)

"Voyage sentimental"

Virginia Woolf, grande admiratrice de Laurence Sterne, voyait ce livre ("*A sentimental journey through France and Italy*"), publié en 1768, comme, du fait de « *sa légèreté et de son esprit, basé sur quelque chose de fondamentalement philosophique, la philosophie du plaisir. Aucune oeuvre semble se couler plus exactement dans les plis de la personnalité, pour exprimer ses humeurs changeantes, pour répondre à ses impulsions et à ses lubies.* »

---

**"The strange Elizabethans"**

(1932)

"Les étranges Élisabéthains"

Pour Virginia Woolf, la prose des Élisabéthains fut un « *médium imparfait* » parce qu'elle fut incapable de faire parler les gens « *simplement et naturellement au sujet de choses ordinaires* ». Et elle s'intéresse à l'oeuvre de l'érudit Gabriel Harvey (1552-1631).

---

**"The sun and the fish"**

(1928)

"Le soleil et le poisson"

Virginia Woolf raconte d'abord avec humour le pèlerinage, selon un parcours obligé dérisoire, vers les sites conseillés pour voir une éclipse totale du soleil ; elle montre, qui pointent vers le Nord, remplaçant les boussoles, les nez comme les voitures. Puis, l'expérience se faisant collective, elle donna à l'événement des accents de rituel, d'étrange cérémonie, à la fois un peu comique, incongrue et poignante, puisqu'on vient embrasser l'espace à la manière des druides d'antan ou des fidèles de Stonehenge : « *Nous étions venus pour quelques heures de relation non charnelle avec le ciel.* », comme un rite. Ensuite, elle décrit l'éclipse totale comme une course : « *Le soleil devait courir à travers les nuages, et atteindre le but, qui était une mince transparence à droite, avant que ne soient échues les vingt-quatre secondes sacrées.* » Superposant les effets de transparences, la lune laisse encore deviner, par inversion, un croissant de soleil évidé que dissimulent à demi les nuages, tandis que l'œil lui-même se pare de lunettes semi-opaques, pour protéger le cristallin de brûlures irréversibles. Alors, « *pendant une seconde, émergea et se montra à nous à travers nos lunettes, un soleil creusé, un croissant de soleil.* » Mais la course du soleil se termine par sa défaite, qui se manifeste par des couleurs : « *Le ciel devint de plus en plus sombre ; le bleu devint pourpre, le blanc devint livide comme à l'approche d'une tempête violente mais sans vent. Les visages roses devinrent verts, et il fit plus froid que jamais.* » Puis, dans un spasme d'angoisse les couleurs s'éteignent, le monde livide bascule dans une ombre qui paraît s'éterniser : « *C'était la fin. La chair et le sang du monde étaient morts ; seul restait le squelette. Il pendait en-dessous de nous, une fragile coquille ; brune ; morte ; fanée.* »

Alors l'esprit de l'écrivaine se porte sur d'autres visions qui se marient à celle de l'éclipse. D'abord, celle de deux lézards qui s'accouplent sur le sentier du Jardin zoologique de Londres : « *Un lézard est monté sur le dos d'un autre ; il est immobile et seulement le clignement d'une paupière d'or ou la succion d'un flanc vert montrent qu'ils sont d'une chair vivante, et non faits de bronze. Toute passion humaine semble furtive et fiévreuse à côté de ce ravissement tranquille.* » Cet immortel moment est immédiatement uni à une troisième image : celle d'un poisson nageant dans un des bassins de l'Aquarium de Londres. Virginia Woolf, qui était fascinée par les textures translucides, s'intéressa alors à cette poche semi-transparente, le spectacle collectif de l'éclipse ayant transformé sa vision, ayant opéré une révolution des sens, ayant conduit à une réflexion sur le destin de la civilisation occidentale menacée par l'ombre du fascisme, sur la nature de la planète.

## Commentaire

Dans cet essai, où Virginia Woolf reprit ce qu'elle avait, dans son "*Journal*", rapporté de son expérience de l'éclipse, un effet de mode auquel elle semble s'être pliée de bonne grâce,

Mais elle procéda à un cadrage fantasque, couplant l'éclipse avec un prélude mariant les images incongrues et un épilogue inattendu sur un aquarium qui ajoute un poisson dans une formule aux accents de fin de monde : «*L'oeil se ferme maintenant. Il nous a montré un monde mort et un poisson immortel*», ce poisson faussement miraculeux semblant évoquer la rédemption chrétienne.

Le texte a donc une forme délibérément hybride, presque boiteuse, puisqu'il tient à la fois de l'expérience scientifique, du reportage, et du glissement subjectif, pour mieux articuler deux dispositifs optiques contraires : le premier explore l'opacité d'une éclipse solaire, le deuxième ramène sans transition vers la transparence d'un aquarium. L'éclipse ayant fasciné l'écrivaine parce qu'elle lui permit de faire au plus près l'expérience de la transparence et de l'opacité, ce qui importa pour elle, c'est le décentrement du sujet faisant face à ce double impératif d'une opacité angoissante et d'une transparence énigmatique. Or l'ombre comme la transparence offrent deux lectures impossibles, défiant le cadrage scientifique de l'astronomie d'une part, du zoo d'autre part. Seul reste le pari du mariage morganatique des images, acte de foi en une écriture qui ose l'hybridation, la mise en tension de la vanité et de l'humour.

L'essai fonctionne de façon significative, puisqu'il fait contraster ces notions pour explorer la tension entre elles. La dichotomie éclipse/aquarium invite à se rendre compte de la façon dont Virginia Woolf s'écarta du réalisme pour lui préférer une stratégie narrative aux effets de picturalité, pour revenir, de façon insistante, à cette mise en tension de la transparence et de l'opacité comme modalité structurelle du récit même, qui constitue peut-être le cœur de son écriture.

Auraient eu un impact sur elle les découvertes de Einstein et de Hubble (qui avait décelé la nébuleuse d'Andromède en 1923, et donc fait basculer l'univers vers une vertigineuse immensité en prouvant que d'autres galaxies existent au-delà de la Voie Lactée). Dans l'essai, le télescope devint moins un motif qu'un dispositif textuel, modélisant non seulement la connaissance scientifique mais aussi le travail de mémoire de l'écrivaine (et du texte), qui est une autre forme de vision à distance. L'éclipse vient en quelque sorte démocratiser le télescope d'observatoire, et l'élan scopique vers l'espace, en offrant un phénomène à la fois unique (par pure périodicité, il n'est guère possible d'en voir deux en une vie) et observable par tous.

Quoique égrenée en vingt-quatre secondes soigneusement chronométrée, l'éclipse fait basculer dans un hors temps, théâtre d'une course folle entre l'ombre et la lumière.

Dans «*C'était la fin. La chair et le sang du monde étaient morts ; seul restait le squelette. Il pendait en-dessous de nous, une fragile coquille ; brune ; morte ; fanée.*», la pulsion mortifère consume la phrase au gré du rythme ternaire cloué par les points-virgules, scandé par la répétition («*mort*»). Même lorsque reparaissent les couleurs et qu'enfin ressurgit la lumière solaire, la contraction perdure, le texte se syncope, le paragraphe s'achève sur l'écho de l'adjectif «*mort*», confirmant la fragilité d'une terre vue comme une feuille morte ou un globe de cristal, prêt à voler en éclats, «*comme un globe de verre*», comme si l'effet de transparence pouvait contaminer la Terre. L'opacité de l'éclipse vient en quelque sorte radiographier le globe terrestre, révéler un squelette instable, de verre, prêt à se briser.

S'écartant de la nudité linéaire qui marquait le récit de l'éclipse dans son "*Journal*", Virginia Woolf accentua ici la dimension collective, à travers ce «*nous*», pronom qui la désigne ainsi que ses compagnons, mais se réfère aussi à la foule de spectateurs anonymes, comme autant de moutons de Panurge se pliant au rite créé par les médias. Cependant, le spasme d'opacité crée un vertige que le rite ne laissait pas présager, et l'essai bascule vers un contrepoint ironique inattendu. La voix narrative commence par prôner les mélanges ; le discours pseudo-scientifique plaque sur la mécanique de l'œil (le nerf optique qui transmet des informations et sensations au cerveau) un autre type de vision aléatoire lié aux associations d'idées spontanées, qui effacent, par exemple, le souvenir du Taj Mahal mais ressuscitent la reine Victoria en compagnie d'un chameau à Kensington : «*Les visions se marient, de façon incongrue, morganatiquement (comme la Reine et le Chameau), et, ainsi, elles soutiennent chacune la vie de l'autre.*» Le mariage morganatique de la reine et du

chameau prélude au couplage de l'éclipse et de l'aquarium. Ces singulières «noces barbares» ne visent pas seulement à faire jouer le plaisir du «nonsense», en alliant carpe et lapin, ou plutôt ici soleil et poisson éponymes. L'alliage se veut aussi iconoclaste, aussi vaguement obscène que l'accouplement de lézards. Car le changement d'échelle crée une forme d'oxymore ; on passe de l'immensité non maîtrisable du cosmos au microcosme apparemment maîtrisable, purement transparent de l'aquarium ; à l'ombre succède l'éclat des éclairs de couleurs, l'argent ou le rouge ou le bleu, fuyant et tournoyant inlassablement dans l'espace restreint de la cage de verre du Jardin botanique. Et, pourtant, les poissons, qui n'existent que pour et par leur forme, leur substance d'êtres-au-monde, échappent autant à la maîtrise humaine que l'éclipse. Ainsi, la transparence scientifique n'est qu'un leurre, tout autant incapable de rendre compte de la richesse d'une création qui réifie pareillement l'être humain. Une question de rhétorique le banalise : que verrait-on, si on le soumettait à la même exigence de transparence, si ce n'est une peau vaguement rose et ridicule, au lieu de ce chatolement de différences ; on ne greffe point les insignes ou costumes au corps des reines, pas plus que les richesses intérieures à la peau des intellectuels : *«Les poètes ne sont pas transparents jusqu'à l'épine dorsale comme le sont les poissons [...] En bref, si nous devons être placés nus dans un aquarium - mais assez.»* Cette pirouette ludique indique aussi un trouble ontologique, appuyant, sur un mode plus ironique, le frisson de doute qui marquait la scène de l'éclipse, sans offrir au lecteur le confort d'une logique stable.

L'essai a souvent été interprété en fonction de la psychologie :

- la description de l'éclipse montrerait un paysage passif marqué au sceau du féminin, tandis que le soleil qui se lève et les hommes avec leurs chronomètres suggèreraient une masculinité agressive ;
- l'éclipse pourrait être vue comme métaphore de ces vagues de dépression qui submergeaient Virginia Woolf ;
- la mention des mariages morganatiques pourrait être une allusion à la relation hors norme que l'écrivaine avait avec Vita Sackville-West (avec laquelle elle était venue voir l'éclipse).

On peut aussi déceler dans l'éclipse des accents mythiques sacrificiels, évoquant l'hallali, Orphée ou Actéon.

---

---

***"The wrong way of reading"***

(1920)

*"La mauvaise façon de lire"*

Virginia Woolf commentait la biographie récemment publiée que Constance Hill avait faite de Mary Russell Mitford (1787-1865), écrivaine qui fut liée aux deux Pitt. Elle se faisait abrupte : *«En toute vérité, "Mary Russell Mitford and her surroundings" n'est pas un bon livre. Il n'ouvre pas l'esprit, et il ne purifie pas le cœur. On n'y trouve rien sur les premiers ministres et pas beaucoup plus sur Miss Mitford. Comme on a décidé de dire la vérité, on affirme que le grand mérite de cet album d'articles de journaux, car cela ne peut pas être appelé une biographie, est qu'il autorise le mensonge. On ne peut croire ce que Miss Hill dit au sujet de Miss Mitford.»*

---

---

***"Thoughts on peace in an air raid"***

(1942)

*"Réflexions sur la paix au cours d'une attaque aérienne"*

Alors que les avions allemands menacent constamment sa maison, Virginia Woolf veut s'efforcer de penser à la façon d'assurer la paix. Elle constate que ce sont des hommes qui s'affrontent, et que les femmes, alors que leur absence dans les fonctions politiques les conduirait à l'«irresponsabilité», ne peuvent s'opposer au conflit que par une pensée allant *«contre le courant»*. Ce courant dit que les Anglais sont libres, alors qu'ils ne le sont pas puisque, un masque à gaz à la main, ils doivent se protéger de l'agressivité et de la volonté de puissance d'Hitler. Reprenant les mots de Lady Astor pour laquelle *«des femmes de talent sont maintenues au sol à cause de l'inconscient hitlérisme dans le*

coeur des hommes», elle se propose de dénoncer le désir de domination de ceux-ci, qui font des femmes des esclaves heureuses de leur plaire en se faisant belles. Alors que des bombes tombent, que la défense anti-aérienne se déchaîne, elle voudrait un désarmement ; mais les hommes sont entraînés toute leur vie à faire la guerre, répondent à d'«*anciens instincts développés par l'éducation et la tradition*» que les femmes devraient s'employer à éradiquer. Alors que les avions menacent encore, que, pendant un moment, le danger interrompt toute pensée, lorsque celle-ci repart, reviennent des bribes de souvenirs de la culture, et l'idée que c'est avec celle-ci qu'on pourrait libérer les combattants de leur esclavage. Elle se souvient d'un pilote allemand qui avait été capturé et qui était heureux que pour lui le combat soit fini. Comme l'attaque est terminée, que le calme de la nature est revenu, elle souhaite que reviennent des pensées de générosité et de charité.

---

**“Three guineas”**

(1938)

**“Trois guinées”**

(1977)

À partir d'une question qui lui fut adressée par un homme à l'aube de la Seconde Guerre mondiale («Comment, selon vous, pouvons-nous empêcher la guerre et préserver la liberté intellectuelle?»), Virginia Woolf, dressant un tableau documenté de la société anglaise des années 30, étudie différents aspects de la condition des femmes, définit un programme d'action publique spécifiquement féminin, contre les valeurs sociales dominantes.

Elle montre que la Première Guerre mondiale a favorisé la condition des femmes, car, les hommes étant sur le front, elles ont, en leur absence, occupé leurs places, se sont mises à travailler [à l'extérieur !], et ont ainsi acquis une autonomie, non pas tant financière que mentale, ont pu se sentir exister. Voilà, constate-t-elle, qui serait en faveur d'une promotion de la guerre. Mais, elle qui se refuse à tout patriotisme («*En tant que femme, je n'ai pas de pays. En tant que femme, je ne veux pas de pays. En tant que femme, mon pays est le monde entier.*»), au moment où une autre guerre menace, voulant poursuivre son combat pour l'émancipation des femmes, pense tout de même qu'il faut les aider à se libérer autrement.

À travers des témoignages forts et émouvants, elle dénonce l'oppression subie par les femmes, le sort inique qui leur est fait. Scandalisée par la misogynie régnante, elle condamne avec véhémence l'héritage patriarcal, l'ordre masculin qui préside à l'Histoire, le monde de violence qui a été établi, depuis des millénaires, par les mâles, constatant : «*Il est rare qu'un homme soit tombé sous les balles d'un fusil tenu par une femme ; la vaste majorité des oiseaux, des animaux tués l'a été par vous et non par nous.*» Elle reproche aux hommes de se réserver tous les pouvoirs, l'univers masculin étant celui de la puissance, du prestige, des institutions, des hiérarchies, des privilèges, des dignités et des faux-semblants autorisant toutes les oppressions et toutes les impostures dont celle, grotesque et significative, de la futilité sinistre des uniformes.

Elle décrit le dilemme que les femmes doivent affronter, prises qu'elles sont entre le système patriarcal qui les condamne à l'esclavage, et le système capitaliste qui fait d'elles des copies serviles de l'homme dénaturé : «*Nous n'avons de choix qu'entre deux maux. Ne ferions-nous pas mieux de plonger du haut du pont dans la rivière? de renoncer au jeu, de déclarer que la vie humaine est une erreur et d'en finir avec elle?*»

Elle expose son propre problème qui est d'être «*la fille d'un homme éduqué*», d'être née dans l'intelligentsia de la classe moyenne supérieure.

Elle ne réclame pas la suprématie des femmes, mais juste une position équitable face à l'hégémonie masculine. Elle revendique le droit des femmes d'entrer dans les universités, dans la vie active, d'avoir leur place dans la vie culturelle mais de manière singulière car elles sont différentes. Elle oppose à l'oppression imposée par la société patriarcale la puissance d'une société des individus dont l'Histoire s'est construite en marge, dans l'ombre des valeurs dominantes (la compétition, l'appropriation et l'exclusion). Elle fait un appel à la dissidence.

Elle compare l'oppression que subissent les femmes à celle qu'imposent les nazis. «*Le Dictateur est là, parmi nous, dressant son horrible tête, répandant son poison, il est encore petit, replié comme une chenille sur une feuille, mais il est au cœur de l'Angleterre. [...] Et la femme qui respire ce poison, qui combat cet animal, secrètement et sans arme dans son bureau, ne combat-elle pas aussi sûrement les fascistes et les nazis que ceux qui les combattent avec des armes, sous les projecteurs? [...] Ne devrions-nous pas l'aider à écraser l'animal dans notre propre pays avant de lui demander de vous aider à l'écraser ailleurs?*»

Enfin, elle demande trois guinées (monnaie anglaise en or) pour transformer la société : une pour construire un collège qui enseignerait le pacifisme interplanétaire ; une deuxième pour alimenter l'aide aux filles souhaitant l'indépendance, voulant s'éduquer pour pouvoir se livrer à un travail professionnel ; une troisième pour empêcher la guerre «*en protégeant la culture et la liberté individuelle*».

### Commentaire

Dans cet essai, Virginia Woolf reprit une partie du matériel conceptuel qu'elle avait rassemblé pour son «*essai-roman*», qui, de "*The Pargiters*", était devenu "*The years*".

C'est un manifeste d'un féminisme radical, un pamphlet écrit dans l'urgence de la situation, le texte le plus frontalement politique que composa Virginia Woolf, car elle livra aussi de courageuses réflexions sur les racines de la guerre qui s'annonçait, dénonça les principes de domination, d'assimilation, d'exclusion et de compétition, et indiqua qu'ils peuvent être contrecarrés.

C'est encore une œuvre éminemment littéraire, dont la construction est d'une finesse redoutable, où fut orchestrée une vraie polyphonie. Avec une admirable maîtrise, Virginia Woolf sut aussi bien convoquer la haute figure d'Antigone face à Créon qu'user d'un humour réjouissant, décrivant le monde des mâles avec la fausse naïveté des Persans de Montesquieu, ou créer des images frappantes, comparant ainsi les hommes fascinés par le fascisme à des lapins pris dans l'éclat des phares sur une route de campagne !

Cependant, l'ouvrage fut mal accueilli (même par quelques-uns de ses amis du groupe de Bloomsbury, dont Keynes, qui avait pourtant beaucoup apprécié "*Une chambre à soi*"), fit même scandale. Mais il conserve aujourd'hui toute sa puissance, peut encore entrer en résonance avec les préoccupations des femmes. Il est considéré très important dans les études anglo-saxonnes (les «*gender studies*» en particulier).

En 1976, il fut traduit en français par Viviane Forrester, édité par les "Éditions des femmes", puis repris en 10/18 car il était épuisé depuis quelque temps.

En 2012, il fut retraduit par Léa Gauthier.

---

### **"Thunder at Wembley"**

(1924)

"Orage à Wembley"

Virginia Woolf, qui, en 1924, était allée à "The British Empire Exhibition" («*L'exposition impériale britannique*»), commence en déclarant que «*la nature est la ruine de Wembley*», car, en dépit des importantes et impressionnantes structures qui furent édifiées spécialement pour abriter l'Exposition, elle donne, dans sa description, la première place à l'herbe, aux châtaigniers, aux grives et au ciel, forces contre lesquelles l'Exposition a à lutter pour s'affirmer. Même une phalène trouve sa place dans le texte, quoiqu'elle soit décrite pour indiquer qu'il n'y en avait pas à Wembley.

Comme si l'Exposition était vue de haut, l'écrivaine change de perspective pour donner une vue à vol d'oiseau des gens et des bâtiments. Les fanfares sont décrites de façon impersonnelle, distante et même ironique : «*Passent en procession, des hommes qui sont comme des pelotes d'épingles, des hommes qui sont comme des pigeons faisant la moue, des hommes qui sont comme des boîtes à lettres.*»

Puis elle parle des options qui s'offraient pour le déjeuner : *«Ils annonçaient vraiment qu'il y avait un restaurant où chaque client devait dépenser une guinée pour son repas.»* Mais elle se lança alors dans l'imagination, entassant *«des horizons de jambon froid», «des pyramides de petits pains» et «des gallons de thé et de café»* qu'on devait pouvoir obtenir pour une guinée. Des listes imaginées et amusantes prennent le pas sur une description des vrais choix de nourritures.

Mentionnant des choses exposées, des voitures, des machines écrasant le gravier ou des denrées comme le sucre, le poivre et les nids d'hirondelles comestibles, Virginia Woolf les considère en fonction de leurs prix, et se moque : apparemment, ils coûteraient tous autour de six shillings et huit pence ! On pourrait s'attendre à ce que l'accent soit mis sur leur pays d'origine et sur leurs différents usages, mais, délibérément, elle ne les envisage pas en fonction d'un tableau rationnel du commerce à travers l'Empire, arguant plutôt qu'ils sont tous ni modestes ni tape-à-l'oeil, mais d'un ennui respectable, *«modérés»* et *«médiocres»*. Ceci dégonfle la nature ostentatoire de l'Exposition qui voulait être une vitrine pour l'industrie et le commerce des diverses régions dominées par la Grande-Bretagne.

Après être passée avec lassitude sur les bâtiments de fibro-ciment, Virginia Woolf ramène la nature, sous la forme des spectateurs qui sont venus la voir. Elle s'attarde, dans un long paragraphe sur la variété des gens, allant des écoliers aux filles de *«clergymen»*. En mettant au premier plan les gens au lieu des choses exposées, elle les fait paraître bien plus importants : *«Ils regardent respectueusement dans les sacs de grain ; contemplent avec révérence les faucheuses du Canada ; de moment en moment, ils se penchent pour ramasser quelque sac de papier ou quelque peau de banane [...] Mais qu'est-il arrivé à nos contemporains? Chacun est beau ; chacun est majestueux.»* Dans la vie ordinaire, les visiteurs sont ternes et absorbés par leurs habitudes urbaines ; mais, ici, dans ce décor différent et exotique, ils semblent plus distincts et plus frappants ; ils présentent un intérêt qui dépasse celui qu'était censé présenter l'Empire : *«Ici, contre l'énorme arrière-plan d'une Grande-Bretagne de fibro-ciment, d'une Birmanie rose, ils se révèlent simplement comme des êtres humains. [...] Le reste du spectacle devient insignifiant.»*

Virginia Woolf revient au chant de la grive, au châtaignier épanoui, aux fleurs, aux insectes et à l'herbe, dont l'attraction rivalise avec celle de l'Exposition. Alors elle passe du sublime au ridicule, quand le spectacle impérial est réduit par l'ordinaire détail humain à la vue de *«quelque femme»* qui, *«dans la rangée de villas de briques rouges qui se trouve en dehors du terrain, sort et tord un torchon à vaisselle»*.

Dans la dernière partie de l'essai, l'Exposition est astucieusement dissoute par la description d'un orage : le ciel, devenant le grand acteur, rend naine l'Exposition du fait de son énergie : *«Le ciel est livide, terrifiant, couleur de soufre. Il est dans une violente commotion. Il y a des tourbillons de trombes d'eau dans les airs, de poussière dans l'Exposition.»* L'orage donne un spectacle de destruction surréel ou d'un humour distant, car des pagodes se réduisent en poussière, et des colonies périclitent. La nature a donc le dernier mot. Les spectateurs humains, craignant la pluie menaçante, fuient pour trouver un abri dans le pavillon canadien, qui est mis hors d'usage, n'étant plus qu'une fragile tente face à la tempête. Mais *«membres du clergé, écoliers et invalides s'agglutinent autour d'un prince de Galles de beurre.»* En effet, une des attractions du pavillon était une sculpture du prince de Galles grandeur nature, face à un cheval à côté des bâtiments d'un ranch, sur un décor des Montagnes rocheuses, le tout fait entièrement de milliers de livres de beurre, et montré dans une vitrine réfrigérée.

Virginia Woolf termina en se moquant de l'importance de l'Empire et en doutant de sa pérennité : *«L'Empire est en train de périr ; les fanfares jouent ; l'Exposition est en ruine.»*

### Commentaire

En l'envisageant d'une façon oblique, Virginia Woolf donna un compte rendu de l'Exposition qui différait de la manière habituelle, car elle n'essaya pas de procéder à une description de l'ensemble, mais plutôt d'offrir un bouquet d'impressions visuellement frappantes, d'exprimer une opinion personnelle. Ainsi, elle ne dressa pas la liste des colonies qui participaient à l'Exposition, ou de tous les genres de choses montrées. Tout au long, elle s'employa à saper l'affirmation qu'on y faisait de

l'importance du projet impérial en se concentrant sur des aspects qui le contredisaient ou qui étaient ridicules, en employant un ton moqueur, d'un modernisme acerbe, à l'égard de ce qui lui semblait un héritage de la pompe victorienne.

---

**"To John Lehmann. Letter to a young poet"**

(1932)

'À John Lehmann. Lettre à un jeune poète"

Sur un ton désinvolte mais non dénué de profondeur, Virginia Woolf expose à John Lehmann (1907-1987), qui était proche du groupe de Bloomsbury, un certain nombre de conseils littéraires, ses vues sur la poésie anglaise contemporaine, sur les rapports qu'elle entretient avec son glorieux passé, mais aussi avec le monde moderne, qu'elle semble, contrairement au roman, avoir bien du mal à intégrer. La romancière refuse de participer au défaitisme ambiant, et prédit que les poètes de son siècle sauront porter haut le flambeau de leur art. Elle ne minimise pas pour autant les difficultés qu'ils devront surmonter. Exemples à l'appui, elle montre combien le monde concret du XXe siècle semble s'incorporer à grand-peine dans la langue poétique. Pour autant, elle insiste sur le fait que le repli sur soi (le monde intérieur du poète) est une échappatoire stérile qui ne permettrait pas d'aboutir au nécessaire renouvellement de la poésie.

Se demandant : «*Que nous reste-t-il de notre émerveillement devant le monde? Que nous faudra-t-il inventer, pour dire nos enthousiasmes, notre amour ou notre élan vers la beauté?*», elle retourne la question en tous sens, et découvre au passage de nouvelles dimensions esthétiques : l'évaluation collective, l'émerveillement devant le kitsch....

Commentaire

Dans ce texte de vingt pages, Virginia Woolf fit preuve d'empathie à l'égard du destinataire qui lui avait fait part de ses affres. Avec une feinte humilité et sur un ton léger qui refusait le péremptoire (car la romancière s'aventurait sur un terrain qui n'était pas le sien), elle sut mettre en évidence avec originalité et simplicité une problématique essentielle, le rapport à la modernité, à laquelle bien des auteurs ont dû faire face en leur temps.

---

**"Twelfth night" at the Old Vic"**

(1942)

""La nuit des rois" à l'Old Vic"

Virginia Woolf commentait la production, dans ce théâtre de Londres, en septembre 1933, de cette pièce de Shakespeare, par Tyrone Guthrie. Elle le faisait avec une certaine réticence et un sens du devoir parce que Lydia Lopokova (qui était devenue Lydia Keynes, la femme de son ami John Maynard Keynes) tenait le rôle d'Olivia dans une tentative de passer de sa carrière de danseuse à une carrière de comédienne. Aussi se garda-t-elle soigneusement de donner une directe appréciation de sa performance pour reprendre plutôt le vieux débat sur la différence entre une pièce lue et une pièce jouée.

---

**"22 Hyde Park Gate"**

(1920)

Entre autres choses, Virginia Woolf révéla : «*George Duckworth n'était pas seulement un père et une mère, un frère et une sœur pour ces pauvres petites Stephen : il était aussi leur amant.*» Elle décrit comment, alors qu'elle était enfant, ce demi-frère, qui était de quatorze ans plus âgé, avait, une nuit, après une réception, pénétré dans sa chambre, et s'était glissé dans son lit ; comment surtout elle

n'en avait rien dit, dans la crainte du scandale qu'elle aurait provoqué dans la société car on aurait cru qu'elle était l'amante de son demi-frère !

### Commentaire

C'est le texte d'une causerie donnée au "Mémorial club". Il n'avait pas été publié du vivant de Virginia Woolf.

---

#### **"Two antiquaries : Walpole and Cole"**

(1942)

*"Deux antiquaires : Walpole et Cole"*

Le fait que William Cole fut un antiquaire qui commença à correspondre avec Horace Walpole au sujet d'*"Anecdotes of painting"* (1762) permit à Virginia Woolf d'examiner leurs échanges d'informations sur les antiquités et sur leurs amis communs.

---

#### **"Two parsons : James Woodforde ; John Skinner"**

(1932)

*"Deux pasteurs : James Woodforde ; John Skinner"*

À travers l'évocation de ces deux pasteurs, Virginia Woolf célébra l'Angleterre provinciale des XVIIIe et XIXe siècles. Dans la première partie, elle reprenait son essai *"Life itself"* composé en 1927 et consacré au terne James Woodforde (1740-1803), l'auteur de *"The diary of a country parson"*, qui mena une vie tranquille dans le Norfolk, jouant aux cartes, faisant la cuisine et baptisant. Elle l'opposait ici à un autre pasteur, John Skinner (1772-1839), qui, dans le Somersetshire, tint son journal de 1803 à 1834, et semble avoir déjà incarné toutes les querelles et les inquiétudes du XXe siècle, car il rejeta tout ce qui était considéré alors comme étant décent puisqu'il était ivrogne, débauché et malade.

---

#### **"Two women : Emily Davies and Lady Augusta Stanley"**

(1927)

*"Deux femmes : Emily Davies et Lady Augusta Stanley"*

Virginia Woolf réagissait à deux ouvrages contemporains :

- *"Emily Davies and Girton College"*, la biographie, par Barbara Stephen, d'Emily Davies, une femme née en 1830, qui appartenait à la classe moyenne, qui consacra tous ses efforts, tout son temps et tout son argent à la cause de la libération des femmes, ayant été une suffragette, et ayant participé à la fondation du "London school board" et du premier collège pour femmes de l'université de Cambridge dans les années 1870. Ces mérites n'empêchèrent pas Virginia Woolf de signaler que *«la décidément austère, indomptable Miss Davies»*, manquait de *«charme féminin»*, avait horreur du luxe, et s'était montrée *«un peu intolérante à l'égard des frivolités sociales»*.

- *"The letters of Lady Augusta Stanley"*, qui avaient été écrites entre 1849 et 1863. Elle avait acquis, dans le salon de sa mère, à Paris, ce *«talent de société»* qui lui permit de devenir dame d'honneur de la mère de la reine Victoria ; puis, ayant épousé Arthur P. Stanley, doyen de Westminster, être une remarquable hôtesse. Mais Virginia Woolf se moqua, dans son langage hyperbolique, de cette femme à qui *«avait été inculqué cette abondante sensibilité, cette insatiable sympathie qui étaient si généreusement répandues au long de ces années»*, qui *«avait reçu tout un entraînement aux racontars de salon et aux qualités d'abnégation»*, qui s'était *«consacrée à tous ces détails domestiques qui occupaient sa vie quotidienne dans la famille royale»*, la banalité des indications données étant soulignée.

Virginia Woolf, qui opposait les deux vies, concluait donc qu'«*on ne pouvait douter que Miss Davies avait goûté plus d'intérêt, plus de plaisir, en un mois de sa vie que Lady Augusta en toute une année.*» Ayant mené une enquête soutenue, elle se livrait surtout à une constatation de l'anonymat auquel furent réduites, à travers les âges, les femmes de la classe moyenne. Voulant donner la vérité sur les vies de ces deux femmes en procédant à une critique féministe, elle n'hésita pourtant pas à manipuler la preuve documentaire afin de tenter de redresser le déséquilibre imposé par les biographes mâles : comme Lady Stanley avait soutenu les efforts de Miss Davies en faveur de l'éducation des femmes grâce au "Girton College", elle suggérait que les deux femmes auraient pu s'accorder ; faisant primer son féminisme sur la vérité biographique, elle alla jusqu'à inventer une rencontre entre elles, et à imaginer «*quelque étonnant phoenix de l'avenir surgissant de cette union de la femme de la classe moyenne et de la dame de la Cour.*»

---

### **"Walter Raleigh"**

(1950)

Virginia Woolf considérait que, né en 1554, mort en 1618, il «*était le plus fidèle représentant du monde élisabéthain.*» Elle précisait : «*À ne lire que la liste de ses exploits, on ressent ce sens de l'espace et de l'occasion à prendre qu'on avait à l'époque élisabéthaine. Courtisan et amiral, soldat et explorateur, membre du parlement et poète, musicien et historien, il fut tout cela, et garda encore si vivante en lui une telle curiosité qu'il faisait de la chimie dans sa cabine quand il en avait le loisir en mer, ou qu'il sollicita du gouverneur de la Tour de Londres un vieux poulailler pour poursuivre sa quête du "grand élixir".*»

---

### **"Walter Sickert. A conversation"**

(1934)

*"Walter Sickert. Une conversation"*

La romancière nous conduit dans un dîner entre des amis qui sont des littérateurs qui ont récemment assisté à une exposition du peintre Walter Sickert (1860-1942). L'un déclare : «*En entrant dans l'exposition, je suis devenu tout yeux. J'ai couru de couleur en couleur, du rouge au bleu, du jaune au vert. Les couleurs entraient en spirales à travers mon corps, allumant une flamme comme si une fusée tombait à travers la nuit.*» Un autre pense que l'habileté de portraitiste de Sickert fait de lui «*un grand biographe... Quand il peint un portrait, je lis un livre.*» Pour un autre, «*il est plus un romancier qu'un biographe... Il aime mettre ses personnages en mouvement, les voir en action.*» Ils sont tous d'accord pour considérer qu'«*il est probablement le meilleur peintre vivant en Angleterre.*»

### Commentaire

Virginia Woolf établit une étroite relation entre les arts visuels et la littérature. Elle emploie une langue vivante et tout à fait éloignée de la critique d'art conventionnelle.

---

### **"White's Selborne"**

(1937)

*"Le Selborne de White"*

Virginia Woolf connaissait depuis 1899 "*The natural history of Selborne*" publiée par le naturaliste et ornithologue anglais Gilbert White en 1789, texte dans lequel il avait rendu, dans une forme épistolaire, ses observations dans sa seule paroisse, pendant quarante ans. Sa façon d'observer la nature, limitée, attentive et respectueuse, était devenue populaire, et se continua à travers le XIXe siècle. Elle avait relu le texte en mars 1937 et en août 1933.

Elle déclarait admirer le caractère romanesque de l'introduction de cet ouvrage («*Aucun romancier ne pourrait avoir donné une meilleure ouverture*» - «*Selborne est solidement exposé dans l'introduction.*»), son charme, sa simplicité, la façon dont il donne une vision de l'Angleterre pré-industrielle. Elle voyait en White, qu'elle observait avec la méthode d'observation que lui-même suivait, «*une image de la science en son état le plus innocent et le plus sincère*». Elle approuvait sa position qu'on pourrait considérer comme annonciatrice de l'écologie actuelle. Cependant, elle se dissociait de la soumission de ce «clergyman» à la providence, de son admiration pour l'aristocratie, de son mépris pour les pauvres.

---

**"Why?"**  
(1934)  
*"Pourquoi?"*

Virginia Woolf posait cette question parce qu'elle était étonnée que l'éditrice de la revue du premier collège féminin d'Oxford, "Lysistrata", lui ait demandé d'y écrire un article mais d'éviter le féminisme. Puis elle s'amusait à faire la satire de ces conférences sur la littérature anglaise données par «*un homme qui avait écrit un livre*», se demandant pourquoi il n'avait pas fait imprimer son texte au lieu de le dire, pourquoi il fallait qu'ainsi soit flattée sa vanité.

---

**"William Hazlitt"**  
(1932)

Virginia Woolf montra que ce grand critique littéraire du XIXe siècle fut un homme autoritaire qui ne put jamais maîtriser son idiosyncrasie, qui le portait vers l'infatuation et la misanthropie, pour parvenir à se concilier avec l'opinion publique.

---

**"Women and fiction"**  
(1929)  
*"Les femmes et le roman"*

Virginia Woolf reconnaissait que le sujet pouvait être compris de deux façons différentes : «*Les femmes et la fiction*» pouvait signifier «Les femmes et la fiction qui est écrite à leur sujet», ou «Les femmes et la fiction qu'elles écrivent», ce qui révèle de grands problèmes qui ne sont pas résolus : celui de la vraie nature des femmes et celui de la vraie nature de la fiction. Après avoir si clairement défini ce dont elle se proposait de discuter, elle continuait, en procédant encore plus clairement pour définir la vraie nature des femmes et la vraie nature de la fiction.

Pour cela, elle racontait des expériences qu'elle avait faites : elle avait pris un «lunch» luxueux dans un collège masculin ; elle avait eu un maigre dîner dans un collège féminin ; elle avait flâné parmi les livres de sa propre bibliothèque, qui lui avait fait constater que le nombre des romancières avait été très limité à travers les siècles. Elle pensait que, si de nombreuses femmes avaient renoncé à écrire des romans, c'était parce qu'elles n'étaient pas financièrement indépendantes, parce qu'elles n'étaient pas intellectuellement libres, parce que leur était refusée une pleine expérience du monde. Elle imaginait ce qui serait arrivé si une hypothétique soeur de Shakespeare, qui possédait tout son génie, n'aurait pu écrire des pièces parce qu'elle vivait au XVIe siècle, une époque où l'on battait les femmes. Elle signalait ce qui était arrivé au XIXe siècle aux soeurs Brontë et à George Eliot parce qu'il leur manquait une pleine participation à la vie, même à George Eliot, la femme «émancipée» qui vivait prosaïquement avec un homme à St. John's Wood, tandis que Tolstoï parcourait le monde, et vivait avec des bohémiens. Ainsi, il était impossible pour une femme d'écrire "*Guerre et paix*", de même que "*Le roi Lear*" trois siècles auparavant.

Mais Virginia Woolf estimait que, même si les femmes ne connaissent plus les limites qui leur étaient imposées dans le passé, elles ne s'exprimaient pas vraiment parce qu'elles écrivaient en se soumettant aux critères masculins ou en s'en défiant agressivement : *« Il suffit de survoler ces vieux romans de femmes qui ont été oubliés pour deviner que l'écrivaine avait fait face à de la critique, en était venue à admettre qu'elle était "seulement une femme", qu'elle n'était "pas aussi bonne qu'un homme" »*. Ainsi, les écrivaines étaient corrompues par une conception de l'art qui leur est étrangère. Ce fut le cas d'Emily Brontë ou de George Eliot, qui écrivirent en acceptant le style masculin de leur temps. Seule, l'exceptionnelle Jane Austen écrivit tout à fait comme une femme, ce qui fit qu'avec moins de génie qu'Emily Brontë elle remporta de plus grands succès.

Virginia Woolf continuait en constatant que le danger actuel était que l'artiste était maintenant conscient de son sexe. Et elle affirmait que le grand esprit créatif doit être androgyne, doté de cette compréhension harmonieusement bisexuelle qui permet une fusion créative.

Elle espérait en une émancipation obtenue grâce à l'accession des femmes au droit de vote. Les écrivaines pourraient alors découvrir leurs propres voix. Mais elle prévenait : *« Avant qu'une femme puisse écrire exactement comme elle le souhaite, elle aura à faire face à de nombreuses difficultés [...] La forme même de la phrase ne lui convient pas, car elle a été faite par les hommes ; elle est trop relâchée, trop lourde, trop pompeuse pour qu'une femme s'en serve. »*

---

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions,  
à cette adresse :

[andur@videotron.ca](mailto:andur@videotron.ca)