



LES VOIES DE LA CRÉATION

ou **Quel chemin terrible
il m'aura fallu parcourir
pour parvenir à *Vivre*!**

par **Stéphane Lépine**

LES VOIES DE LA CRÉATION

ou **Quel chemin terrible
il m'aura fallu parcourir
pour parvenir à Vivre!**

par **Stéphane Lépine**



PRÉLUDE

Il y a quelques années, un romancier américain du nom de Michael Cunningham proposait une œuvre sur un thème rarement, pour ainsi dire jamais, abordé et pourtant fondamental, à savoir les traces que peut laisser une œuvre en nous, les affinités électives que l'on peut entretenir avec un créateur, les révélations ou la dévastation que peut entraîner la fréquentation intime de l'art. Il s'agit, on l'aura deviné, du roman *The Hours*, adapté depuis pour le cinéma de façon admirable par un homme de théâtre doublé d'un scénariste tout aussi admirable, David Hare. Dans ce film, plus encore que dans le livre dont il a été tiré (et c'est une chose assez rare pour qu'on le souligne), on y dit une chose que les lecteurs, spectateurs et auditeurs savent depuis toujours : que la lecture, que le geste d'aller au théâtre, que l'écoute de la musique, que le dialogue avec les œuvres d'art est une expérience profonde, déstabilisante, troublante, même dangereuse. Qu'elle peut même dans certains cas devenir une épreuve. Qu'elle peut certainement lacérer nos dernières illusions. Proust disait que nous recherchions souvent dans une œuvre « ces quelques précieuses parcelles de réalité que ne fait qu'entrevoir notre imagination ». Mais encore faut-il qu'il s'agisse d'une véritable lecture, d'une réelle fréquentation, d'un dialogue sans faux-fuyant. Et non pas, comme le suggère le personnage de Reger dans le roman *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard, de ces

lectures faites de façon frivole, par des lecteurs qui connaissent finalement aussi peu le livre qu'ils lisent que le passager d'un avion le paysage qu'il survole. Dans *The Hours*, deux femmes sont transfigurées au contact de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Elles s'y reconnaissent, s'y engouffrent, s'y abîment, s'y perdent et s'y retrouvent, sont pour ainsi dire sauvées au contact de ce monologue intérieur qui devient progressivement le leur.

On ne rencontre pas un(e) artiste par hasard. On ne s'intéresse pas à une œuvre par hasard. Les personnages de Mrs Brown et de Clarissa dans *The Hours* tombent sur Virginia Woolf comme dans un trou, qui les engloutit et les force à s'engager dans leur propre processus analytique. Ce ne pouvait être une autre œuvre que *celle-là*. Il en est de même pour la metteuse en scène Brigitte Haentjens qui, après avoir engagé un dialogue prégnant avec les œuvres de l'Autrichienne Ingeborg Bachmann (*Malina*), de l'Italienne Dacia Maraini (*Marie Stuart*), de la Française Marguerite Duras (*L'Éden Cinéma*), de l'Américaine Sylvia Plath (*La Cloche de verre*) et de la Québécoise Louise Dupré (*Tout comme elle*), devait sans doute remonter à la source, vers celle qui, la première, et dans une douleur mortelle, a réclamé *une chambre à soi*, condition nécessaire à l'éclosion d'une parole au féminin : Virginia Woolf.

Mais cette quête d'un lieu et d'une parole susceptibles de lui ressembler en propre, ce lent et désordonné labeur furent accompagnés, on le sait, d'une mélancolie ravageuse, de gouffres de tristesse, d'une douleur incommunicable qui l'absorbait parfois tout entier, et souvent durablement, mais qui jamais toutefois ne lui fit perdre le goût d'écrire, qui jamais ne lui fit remettre en question l'utilité même de l'écriture et le pouvoir d'élucidation de la littérature. Aborder l'œuvre de Woolf, c'est aborder un continent noir de souffrances et de mort, de malheur, de tristesse, de conscience abattue, fragmentée, pulvérisée, c'est fouler un monde intérieur frappé d'hébétéude, aux limites de l'anéantissement, mais animé d'une foi indestructible en la création. Passant constamment de la lumière à l'ombre, de la ferveur à l'abattement, Virginia Woolf a sans cesse témoigné dans son œuvre des voies complexes et douloureuses de la création, a livré des métaphores vives (comme une plaie peut l'être) et vibrantes sur le travail de la création auxquelles est particulièrement sensible Brigitte Haentjens qui, de *Malina* à *La Cloche de verre*, en passant par *L'Éden Cinéma*, a mis en scène des femmes écrivains qui cherchent le moyen de dire je, sans concessions aux désirs des autres.

Vivre, spectacle librement inspiré du roman *Orlando*, des cinq textes autobiographiques réunis sous le titre *Instants de vie*, mais aussi du Journal et de la correspondance de Virginia Woolf, parle d'abord et avant tout de création, du chemin terrible qu'un(e) artiste doit parcourir pour enfin parvenir à créer et à vivre, à se conjuguer à la première personne du singulier. Tout l'œuvre de Woolf est une lutte entre la mort et la vie, entre le silence et l'écriture, entre le repli et la sortie hors de soi proprement extatique que permet la création. Certaines pages de son Journal laissent croire que la personne qui le tient donne parfois l'impression de ne pas y croire, de ne pas l'habiter, de se tenir hors langage, dans la crypte secrète d'une douleur sans parole. Mais l'auteure d'*Orlando* n'est pas une mélancolico-dépressive qui se dérobe au langage et refuse la vie. Elle demeure toujours une passionnée sournoise qui cherche « les mots pour le dire » et qui élabore une œuvre qui, comme celle de Duras, contient de nombreuses figures de femmes mélancoliques, lovées à la figure maternelle (source de passion et de ravages intérieurs) et permet le déploiement fantasmatique de l'homosexualité féminine (source de tension et aussi de ravages intérieurs). La mise en scène du rapport à l'autre femme et, à travers elle, à la figure maternelle, est d'une terrible lucidité chez Virginia Woolf, tout comme elle l'est chez Marguerite Duras, avec qui Brigitte Haentjens n'a cessé d'établir des liens.

On doit reconnaître à Virginia Woolf un génie, à la fois clinique et sorcier. En revanche, il y a dans tous ses textes comme un appel à la fusion, un état permanent de malaise et de mélancolie proprement féminin, une fascination pour la dissolution et les abîmes. En ce sens, c'est une littérature non cathartique. Il n'y a pas d'au-delà chez elle, même pas celui de la beauté du texte, qui est à la fois captivant et mortifère. Certaines personnes appréhendent d'ailleurs la lecture des livres de Woolf, surtout quand elles sont fragiles... Parce qu'elles ont peur d'y rester. Comme si la vérité sans fard de Woolf les renvoyait à leurs propres mensonges, à leur propre effroi, à leur propre douleur. C'est précisément cette « capitale de la douleur » qu'a souhaité prendre à bras-le-corps Brigitte Haentjens, qui a ainsi investi et occupé le territoire Virginia Woolf comme Clarissa et Mrs Brown pouvaient le faire dans *The Hours*, jusqu'à y trouver des clés permettant d'ouvrir les portes menant aux mystères de sa propre création et de son propre appétit de vivre.



DE **Brigitte Haentjens**
EN COLLABORATION AVEC
Céline Bonnier
Félix Dagenais
Marie-Claude Langlois
ET **Sébastien Ricard**

D'APRÈS **Virginia Woolf**
(textes tirés de *Orlando*,
Moments of Being,
du *Journal* et de
la correspondance)

MISE EN SCÈNE
Brigitte Haentjens
ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE

Félix Dagenais

SCÉNOGRAPHIE

Anick La Bissonnière

COSTUMES

Julie Charland

LUMIÈRE

Claude Cournoyer

MUSIQUE

Robert Normandeau

IMAGES

Yanick Macdonald

ET **Simon Laroche**

MAQUILLAGE ET COIFFURE

Angelo Barsetti

DIRECTION DE PRODUCTION

Simon Perrier

DIRECTION TECHNIQUE

Jean-François Landry

RÉGIE

Annie Pilon

ET **Félix Dagenais**

AVEC

Céline Bonnier

Marie-Claude Langlois

Sébastien Ricard

UNE CRÉATION DE **SIBYLLINES** EN COPRODUCTION AVEC **L'USINE C**
PRÉSENTÉE À L'USINE C DU 23 JANVIER AU 3 FÉVRIER 2007

VÉRITÉ SUR ORLANDO

« On a dit de Virginia Woolf qu'elle était le
"premier romancier anglais".

La hiérarchie ne compte pas.

La littérature n'est pas une joute.

Cependant il est indiscutable que nous sommes ici
en présence d'une des intelligences et des imaginations
parmi les plus délicates d'aujourd'hui,
de celles qui cherchent et trouvent de nouvelles voies
dans le champ romanesque anglais. »

Jorge Luis Borges

Le nom de Virginia Woolf (1882-1941) est aujourd'hui synonyme de monologue intérieur et de flux de conscience (*stream of consciousness*). Tout au long de son œuvre, Virginia Woolf a travaillé à renouveler le romanesque, à capturer, comme elle le disait, « *une multitude de choses encore fugaces dans un tout clos et à donner corps à l'infini de ces présences étranges* ». En 1928, elle écrit *Orlando*, un livre né dans la fièvre. Déjà, en octobre 1927, elle écrivait au sujet de ce roman à son amie Vita Sackville-West : « *Hier matin j'étais au désespoir. Vous connaissez cet horrible livre que Dadie et Leonard veulent ligne à ligne tirer de mon sein? Roman ou quelque chose comme cela. Je ne pouvais m'extorquer un seul mot; finalement je laissai tomber ma tête entre mes mains, trempai ma plume dans l'encre et écrivis presque automatiquement ces mots sur une feuille blanche : Orlando, une biographie. À peine avais-je terminé que tout mon corps fut inondé de joie et mon cerveau d'idées.* »

Le héros / l'héroïne de ce roman très original vit plus de trois cents ans et change de sexe au fil des siècles. La magie, l'amer-tume et la joie y trouvent place. Voilà également un livre musical, non seulement grâce aux vertus de sa prose, mais aussi dans la structure même de sa composition, faite de thèmes et de figures qui reviennent et s'entrelacent.

« C'est pour Vita Sackville-West, et conjurant la passion qu'elle lui inspira, que Virginia Woolf composa son roman le plus extravagant, *Orlando*. Extravagant à l'égard des canons du modernisme comme de ceux du roman romantique, symboliste ou victorien : postmoderne déjà, en vérité, par son ironie des genres et des styles. Orlando traverse trois siècles et demi, changeant de sexe autant de fois par la pure décision de la fiction, changeant d'époque par le pur effet de l'Histoire, et la narration empruntant au roman héroïque, au roman d'éducation, à la narration de voyage exotique... Qu'est-ce qui demeure d'une identité sujette au divers, au caprice, à la discontinuité, aux coupures radicales? Est-ce même encore spectre, onde, subjectivité incertaine? Qu'importe au fond... Si ce n'est plus personnage, ni même spectre, c'est encore une passion, celle de Vita, la vie même. »

Anne F. Garréta

Orlando est en effet une œuvre à la gloire de son amie Vita, un roman dans lequel Woolf essaie de retenir la femme dont elle est éprise mais qui, dans la vie, lui échappe. C'est là, dans la fiction, que l'incomparable et flamboyante Vita se déplace, telle une impératrice de la volupté et du luxe. Il ne paraît pas possible d'entrer dans un livre comme *Orlando* sans s'interroger sur sa signification; il touche trop à la question toujours troublante de l'identité sexuelle. Orlando, petit garçon joyeux, devient-il une fille? Qu'est-ce que Virginia Woolf veut dire? Que dit-elle, dont elle-même n'a peut-être pas idée?

Dans le grenier du château où il vit, Orlando garçon se livre à un jeu réputé parfaitement masculin : il fend l'air de son épée et, de temps à autre, coupe la corde à laquelle est suspendue la tête d'un Maure jadis tranchée par son père, cette tête tombe et roule par terre, il la rattache, par souci d'ordre, sans doute. Quand il en a assez, il va au jardin, soupire : « *I am alone* », se jette au pied d'un arbre et rêve qu'il mène de prodigieux combats. C'est là qu'arrive la reine d'Angleterre, très vieille dame aussitôt séduite par son joli visage, et qui en fait son favori. D'autres femmes suivent, éperdues d'amour pour lui, jusqu'à Sasha, jolie princesse russe, qu'il aime et qui le trompe avec un marin : c'est alors que, de désespoir, il sombre dans son premier sommeil de huit jours. Dont il sort pour se livrer à la poésie et être l'objet de l'étrange convoitise amoureuse d'une archiduchesse, Griselda, qui a six pieds deux pouces de haut et l'air de sortir d'un asile d'aliénés. Il fuit, se retrouve ambassadeur en Turquie et sombre dans un second sommeil. Alors apparaissent les nobles Dames de Chasteté, de Pureté et de Modestie qui réclament leurs droits sur lui. Les trompettes – quelles trompettes? – retentissent : « *Arrière! Disparaissez!* » Les dames tremblent, se retirent, il ne reste qu'une grande clameur qui dit : « *Vérité! Vérité!* » et Orlando se relève femme, et pas autrement étonné – étonnée? – de l'apparent changement.

« *Vérité, Vérité.* » Ce que dit donc Virginia Woolf est que Orlando a toujours été une fille et que, de la reine d'Angleterre à Sasha, ses amours étaient des amours homosexuelles. Elle entame, au nom de nombreuses personnes imprécises, une discussion sur l'appartenance sexuelle d'Orlando, mais « *laissons d'autres plumes*

traiter de sexe et de sexualité : nous quittons d'aussi odieux sujets aussi vite que nous le pouvons. » Oh! bien sûr cela est dans le ton de l'époque qui ne pratiquait pas encore la pornographie institutionnalisée, mais il est certain que l'activité sexuelle proprement dite ne fait jamais partie des préoccupations de Virginia Woolf écrivant.

Orlando aura donc toujours été une fille. Le premier sommeil est celui de la période de latence, où l'enfant quitte l'univers sauvage des pulsions désordonnées pour entrer dans celui de la sublimation. Pendant le second sommeil, la puberté s'installe, imposant à l'esprit l'identité anatomique du corps. En Orlando – en Virginia Woolf elle-même? – le garçon hétérosexuel est déclaré non vrai. Qu'en sera-t-il de la fille? Elle va quelque temps courir le monde avec des Bohémiens, mais bientôt rentrer chez elle, écrire des vers que Virginia déclare insipides, se fiancer et se retrouver dans un magasin ou acheter du linge de maison, comme Mrs Dalloway, autre héroïne de Woolf. Adieu les aventures, adieu les amours. Être une femme, c'est rester à la maison, attendre le retour du mari. Woolf n'accorde même pas à son héroïne le talent d'écrivain, juste les exaltations presque sans objet qui font les Bovary.

Une chambre à soi ? Il ne semble pas que, hors l'écriture, elle ait osé prendre *une vie à soi*. Elle n'a régné que sur la feuille blanche. Les amours, homosexuelles ou hétérosexuelles, n'étaient pas pour elle. C'est, nous dit-elle dans *Orlando*, qu'elle n'était pas un garçon...

BIOGRAPHIE SYNTHÉTIQUE*

par Jorge Luis Borges

Aux environs de 1936, Jorge Luis Borges, malgré quelques collaborations régulières à *Sur* et à d'autres revues (*Critica*, *Urbe*, etc.) gagne très peu d'argent. Grâce à des amis, il obtient une chronique dans une revue hebdomadaire, *El Hogar (Le Foyer)*, destinée à l'aristocratie et à la bourgeoisie argentines, et dans laquelle il publiera, tous les quinze jours, deux pages de critique littéraire sur les ouvrages étrangers et leurs auteurs. Dans les trois premiers mois, il consacre des textes à T. E. Lawrence, Benedetto Croce, Vita Sackville-West, Oswald Spengler. Le 30 octobre 1936, il présente Virginia Woolf et publie un extrait d'*Orlando*.

Bien que cela puisse surprendre, son intérêt pour Virginia Woolf fut réel. Grâce à l'insistance de Victoria Ocampo, il traduira en 1937 deux ouvrages de Virginia : *Une chambre à soi* et *Orlando*. Plus tard, il reniera ces traductions et les attribuera à sa mère. Ne parle-t-il pas dans son *Essai d'autobiographie* de cette période de travail en ces termes : « Pendant mes congés, je traduisais Faulkner et Virginia Woolf »? Emir Rodriguez Mongeal, son biographe attentif, parle de « trou de mémoire, d'amicale mystification, d'accolade filiale » et conclut : « Probablement sa mère l'a aidé dans ces traductions. Elle a même pu en faire le premier jet. Mais le style espagnol est si typiquement borgésien qu'il aurait fallu à sa mère des années de labeur pour parvenir à l'imiter. La supposition la plus sûre que l'on puisse avancer, c'est qu'en lui apportant son aide elle devint un nouveau membre de l'assemblée déjà fort distinguée de ses collaborateurs » (*Jorge Luis Borges*, biographie littéraire, Gallimard, 1983).

* * *

Adeline Virginia Stephen est née à Londres en 1882. (Le premier prénom s'est évanoui dans la nature.) Elle est la fille de Mr Leslie Stephen, auquel on doit plusieurs biographies de Swift, Johnson et Hobbes, livres dont le mérite réside essentiellement dans une prose des plus claires et une précision historique sans défauts, mais qui ignorent tout de l'analyse et de l'invention.

Adeline est la troisième des quatre enfants du couple. Le peintre Rothenstein en parle comme de quelqu'un « d'absorbée et de silencieuse, toute de noir vêtue, avec le col et les poignets de dentelle blanche ». Elle fut, dès sa plus tendre enfance, habituée à ne parler que si elle avait quelque chose à dire. On ne l'envoya jamais à l'école, mais une préceptrice l'initia à la langue grecque. Chaque dimanche, Meredith, Ruskin, Stevenson, John Morley, Gosse et Hardy, fréquentaient assidûment la maison familiale.

Elle passait ses étés en Cornouailles, au bord de la mer, dans une petite maison perdue au milieu d'une propriété aussi immense que désorganisée, avec des terrasses dans tous les coins, un verger et une serre. On retrouvera cette propriété dans un roman qui date de 1927...

En 1912, Virginia Stephen se marie à Londres avec Mr Leonard Woolf. Puis, le couple achète une presse, attiré qu'il est par la typographie, ce complice de la littérature qui la trahit parfois; il compose alors et édite ses propres livres. Sans doute pensent-ils tous deux à leur glorieux prédécesseur, le poète et imprimeur William Morris.

Trois ans plus tard, Virginia Woolf publie son premier roman : *The Voyage Out*. En 1919 paraît *Night and Day* et en 1922, *Jacob's Room*. Ce dernier étant déjà très caractéristique du style de son auteur. Il n'y a, au sens propre, aucun argument : son thème en est le caractère d'un homme, étudié non en tant que tel, mais indirectement, grâce aux objets et aux personnes qui lui sont familiers.

* Le lecteur trouvera dans les dernières pages de ce cahier une chronologie détaillée de Virginia Woolf.

Mrs Dalloway (1925) relate un jour de la vie d'une femme : il n'est pas sans rappeler l'*Ulysse* de Joyce. *To the Lighthouse* (1927) utilise le même procédé : il montre plusieurs heures dans la vie de plusieurs personnes, car ces heures contiennent et leur passé et leur futur. Dans *Orlando* (1928) apparaît aussi cette préoccupation du temps. Le héros de ce roman très original – sans nul doute le plus intense de Virginia Woolf et l'une des œuvres les plus singulières et les plus désespérées de notre temps – vit trois cents ans et devient, par moment, le symbole de l'Angleterre et de sa poésie en particulier. La magie, l'amertume et la joie collaborent dans ce livre. C'est également un livre musical, non seulement grâce aux vertus euphoniques de sa prose, mais aussi dans la structure même de sa composition faite d'un nombre limité de thèmes qui reviennent et s'entrelacent. Nous entendons aussi cette musique dans *A Room of One's Own* (1930), roman dans lequel alternent et trouvent ainsi leur équilibre la réalité et le rêve.

En 1931, Virginia Woolf a publié un nouveau roman : *The Waves*. Les vagues, qui donnent leur nom à ce livre, reçoivent tout au long du temps et des vicissitudes de ce dernier le monologue intérieur des personnages. Chaque époque de leur vie correspond à une heure distincte, de l'aube à la tombée de la nuit. Il n'y a ni argument, ni dialogue, ni action. Le livre, cependant, émeut. Comme tous ceux de Virginia Woolf, il est chargé de si délicats faits physiques.

Traduit par **Gérard de Cortanze**,
Tusquets éditeurs, 1987, Barcelone



LA TRAVERSÉE DES IDENTITÉS

Entretien avec Brigitte Haentjens

(mené le mercredi 15 novembre 2006)

STÉPHANE LÉPINE – Quel était le désir originel de cette création? Porter à la scène l'œuvre de Virginia Woolf? Fouiller le thème de l'identité? Trouver une œuvre qui permette de parler du travail de la création?

BRIGITTE HAENTJENS – Le point de départ a été le roman *Orlando*, l'œuvre de Virginia Woolf que je connaissais le mieux, mais dont je gardais tout de même un souvenir assez flou. Je crois que ce qui m'attirait dans ce roman et dans ce personnage était évidemment la transformation, le changement de sexe. Orlando traverse et les siècles et les sexes.

S. L. – C'est pour toi une métaphore? Qu'est-ce que cette transformation, cette traversée dans l'Histoire et d'un sexe à l'autre porte symboliquement ou métaphoriquement?

B. H. – Cette œuvre contient toute l'histoire des femmes en littérature et peut-être, plus largement, en art. La femme créatrice évolue dans une tradition masculine et dans un milieu artistique essentiellement masculin. Elle tente de créer, sans repères, d'une façon *féminine*. Mais elle a aussi besoin de reconnaissance et d'approbation masculines. Une femme écrit-elle toujours dans *la maison du père*? Simone de Beauvoir disait que l'on ne naît pas femme, on le devient. C'est ce que Orlando expérimente « réellement ».

S. L. – L'œuvre, selon toi, parle donc du chemin que la femme doit parcourir pour accéder à la féminité, au féminin?

B. H. – Orlando parvient à réconcilier les deux, le masculin et le féminin, et ainsi à accéder à la littérature. On a souvent parlé de cela, toi et moi : qu'il était peut-être plus facile pour un homme en création d'accéder au féminin, que pour une femme au masculin. Le sortir-de-soi est terriblement douloureux pour une femme, et c'est peut-être là le principal défi de la création féminine. Mais, au fil du travail, je me suis rendu compte que Virginia Woolf mettait en scène un personnage de créateur complètement idéalisé.

S. L. – Une vision idéalisée d'elle-même?

B. H. – Oui. Une vision espérée – pacifiée – d'elle-même

S. L. – Qui apprend à devenir une femme?

B. H. – Qui réconcilie l'homme et la femme de façon totalement équilibrée. C'est un personnage que je trouve à la fois factice et, par conséquent, tout à fait fascinant.

S. L. – Et le rapport à Vita Sackville-West? *Orlando* est un roman qu'elle a écrit avec l'intention de l'offrir à Vita, qu'elle conçoit comme un don amoureux à Vita...

B. H. – C'est un roman qu'elle écrit pour Vita, qui s'inspire de certains aspects de son histoire – son château, ses ancêtres, ses conquêtes, etc. – et qui la raconte, elle, Virginia.

S. L. – Et elle fait cela pour se donner à elle, pour ainsi la rejoindre?

B. H. – Pour séduire Vita par la brillance de sa pensée et le charme de sa littérature... C'est une lettre d'amour dans laquelle elle flatte Vita et montre ce qu'elle a à offrir, mais, je le répète, dans une vision idéalisée, *allégée* d'elle-même : la fantaisie d'*Orlando* en opposition avec le désespoir de Virginia.

S. L. – Tu n'as gardé dans ton adaptation très libre du roman que quelques scènes, dont celle du patinage, qui ressemble à certains égards à une scène totalement kitsch de cinéma américain, avec deux acteurs hollywoodiens qui jouent les amoureux patinant sur un lac gelé de Central Park, écharpes au cou et flocons de neige sur fond de carte postale... Un amour totalement désincarné. Mais est-ce que l'amour chez Virginia Woolf n'est pas toujours inconciliable avec le corps? Est-ce vraiment ce dont elle rêve?

B. H. – C'est vrai que dans *Orlando* Virginia Woolf met en scène l'amour d'une façon très romantique, un peu à la façon des rêves chastes et tendres des jeunes filles... Cependant, je crois qu'elle rêve aussi d'une relation charnelle avec certaines femmes. Mais peut-elle y accéder? Là est le mystère. Le problème dans ce cas, c'est que Vita ne voulait pas d'elle!

S. L. – Parce qu'elle est trop névrosée?

B. H. – Premièrement, Vita a peur de la briser, de lui faire éprouver des sensations qui la tueraient, et elle avait probablement raison. Je crois que Vita estimait et admirait profondément Virginia, mais physiquement elle n'était tout simplement pas attirée par ce grand roseau sec! Vita aimait les femmes, elle était une lesbienne

affranchie, qui affichait ouvertement ses liaisons, qui vivait pleinement sa sexualité, qui écrivait des trucs pornographiques insensés! Virginia n'était juste pas son genre! Et Virginia, de son côté, avait, on le sait, un rapport extrêmement complexe aux femmes. Vis-à-vis des femmes, elle voulait toujours occuper une position ou dominée ou dominante. Elle était absolument incapable de vivre une relation d'égal à égal avec les femmes. Elle qui entretenait une relation totalement aliénée et fusionnelle avec sa mère par exemple, et une relation très complexe, presque amoureuse avec sa sœur, voulait toujours dominer *intellectuellement* les autres femmes, être dans une position de pouvoir. Elle est donc ou dans l'admiration totale et aliénante ou alors dans la soif de contrôle. Mais, dans un cas comme dans l'autre, il n'y a jamais de véritable relation.

S. L. – Mais le désir de contrôle, on le sait, est toujours lié à une absence totale de confiance en soi et même, dans bien des cas, à une haine de soi. Si elle a fait tant de mal à Katherine Mansfield et faisait tout pour lui nuire, c'est qu'elle l'admirait profondément, qu'elle se sentait menacée et n'avait aucune confiance en ce qu'elle-même écrivait.

B. H. – C'est ce que ne cesse de révéler son Journal : ce peu d'estime qu'elle a pour elle-même. Malgré une sorte de conscience de ce qu'elle représente. Un mélange d'assurance et de honte de soi, voire de dégoût de soi.

S. L. – Et comment en es-tu venue à glisser ainsi d'une adaptation d'*Orlando* vers ce spectacle qui a pour titre *Vivre*?

B. H. – Il y a d'abord des facteurs purement extérieurs. Le projet d'adaptation d'*Orlando* a été généré avant *La Cloche de verre*. Aussi, quand je me suis rendu compte qu'une adaptation d'*Orlando* n'était imaginable à mes yeux que pour une seule comédienne, j'ai éprouvé un malaise. J'aurais eu l'impression de répéter au niveau artistique le processus qui a engendré *La Cloche de verre*, d'autant plus que le spectacle explorait un territoire similaire, celui de la création au féminin. Cette voix me semblait au départ trop solitaire pour que je la distribue ainsi à plusieurs acteurs comme je l'avais imaginé au départ. Et puis cette adaptation en solo, Bob Wilson l'avait déjà mise en scène avec Isabelle Huppert. Mais aujourd'hui, c'est curieux, le spectacle est incarné par plusieurs voix. Dans *Vivre*, ce n'est pas seulement Orlando, c'est Virginia dont l'identité paraît morcelée, fragmentée en trois pôles.

S. L. – Tu craignais donc de répéter et *Malina* et *La Cloche de verre*...

B. H. – Je cherche à renouveler le parcours artistique à l'intérieur de thématiques et d'univers qui ont des points communs. Cela m'a donc amenée à aller voir en elle, en Virginia, ce qui se

cachait véritablement, à interroger le sens de cette fable sur le passage du masculin au féminin, sur la libération du féminin, d'aller voir sous le masque. Qu'en est-il vraiment derrière ce portrait idéalisé de l'écrivaine issue de la tradition masculine et qui réconcilie les traditions et les époques, et qui parvient à écrire en étant à la fois homme et femme... Je connais la vie et l'œuvre de Virginia, sa maladie, sa folie... Qu'a-t-elle vraiment exprimé d'elle-même dans ce roman? On dit que c'est le seul roman qu'elle a écrit « légèrement », au moment où elle était amoureuse. C'est vrai. Mais il y a quand même quelque chose de fascinant entre la gaieté apparente du roman et le drame sous-jacent. J'ai donc eu envie d'aller au-delà d'*Orlando*. J'ai lu les quatorze tomes du Journal, une grande partie de la correspondance, j'ai relu l'œuvre et progressivement mon regard a évolué, sur le rapport de Virginia Woolf au féminin, sur Leonard, sur leur relation.

S. L. – Qu'en est-il selon toi?

B. H. – Je crois fondamentalement que les deux – Virginia et Leonard – sont pareils. Les deux ont des attirances vers lesquelles ils ne veulent ou ne peuvent pas aller et se servent l'un de l'autre comme rempart. Les deux fabriquent ensemble un personnage d'écrivain à la hauteur de leurs espérances. Et en plus, en tant qu'éditeurs et imprimeurs, ils fabriquent des livres. Leur vie commune devient une fabrique d'écriture avec tout ce que cela comporte de refoulé.

S. L. – Ils se consolent l'un l'autre et se servent l'un de l'autre comme paravent?

B. H. – Ils se consolent et se brutalisent.

S. L. – Et ils se servent l'un de l'autre comme moyen pour ne pas aller vers leur désir?

B. H. – En partie, sûrement. Il ne faut évidemment pas oublier l'époque, le contexte social dont ils sont issus, les interdits nombreux qui pesaient sur la société victorienne. Même si les Woolf vivaient dans un milieu apparemment libéré – le cercle de Bloomsbury semblait affranchi sexuellement –, leur couple leur servait de rempart à l'interdit. Mais les Woolf étaient psychologiquement et intimement si liés, les liens intellectuels qui les unissaient étaient si forts (un peu comme ceux qu'il pouvait y avoir entre Sartre et de Beauvoir) que la relation a perduré, même s'ils étaient incapables de vivre leur sexualité ni ensemble ni chacun de leur côté. Alors ils la sublimaient autrement. Tout ceci est complexe. Complexe et masqué. Virginia parle souvent de son union heureuse. Je ne sais pas ce qu'il en fut vraiment. Le renoncement à la maternité, le renoncement aux femmes, le renoncement à la sexualité... Tout cela est-il le prix de la littérature



pour une femme? Et qu'en est-il pour un homme? Dans *Vivre*, j'ai essayé de montrer l'aspect fusionnel de la relation avec Leonard – le fait que Leonard puisse dire des mots de Virginia, le fait qu'ils soient alternativement tyran et victime l'un de l'autre – un peu comme un moi morcelé. J'aime assez l'idée qu'on ne puisse savoir à certains moments qui est qui : Orlando, Virginia, Leonard.

S. L. – Mais j'aimerais t'entendre sur le rapport de Virginia Woolf au corps.

B. H. – Elle éprouve un profond dégoût pour le corps féminin.

S. L. – Son corps ou le corps des autres femmes?

B. H. – Son corps. Je crois qu'elle désirait certaines femmes, le corps de certaines femmes, mais son corps à elle la dégoûtait, ce qui est typique des femmes abusées sexuellement ou des femmes dont la séparation avec la mère n'a pu se réaliser, ou les deux. Il y a chez ces femmes une détestation du corps qui peut se manifester soit par la prostitution, soit par l'anorexie, soit par le dégoût et l'absence de toute sexualité. Virginia arrêta de manger durant de longues périodes de temps. Il y a, je le répète, deux modèles de femmes dans son oeuvre : soit la femme voluptueuse, la mère, la sœur ou Vita (l'objet du désir), ou alors la femme sèche et sans accès à la féminité (la créatrice). Cela va toujours par paires, dans tous ses romans. Mais en réalité, Virginia souffre dans sa chair de son amour pour un féminin auquel elle n'a pas accès.

S. L. – Elle veut aimer et être aimée. Il n'y a pas une page du *Journal* où elle ne quête pas l'amour et la reconnaissance.

B. H. – Mais elle dit et répète d'un même souffle qu'elle est nulle.

S. L. – Elle veut être nommée?

B. H. – Oui. Elle recherche une reconnaissance intime. Pas forcément artistique. Intime. Fondamentalement elle sait qu'elle est un écrivain, mais elle doute quant à son identité même. J'arrive en fin de parcours et je me rends compte que sa maladie mentale, que sa folie était vraiment liée au refoulement, à la contrainte, à l'impossibilité d'accéder à soi-même. Et c'est ce qu'Orlando expérimente : la douleur du renoncement, la douleur de l'amour, qui le fait tomber dans le coma! J'y reviens : le roman est particulièrement intéressant parce qu'il décrit ce qu'elle est, elle.

S. L. – C'est beau cette image d'une personne qui tombe dans le sommeil pour se réveiller autre...

B. H. – Oui Orlando, comme Virginia, tombe dans les pommes quand il ne peut supporter la douleur, affronter la réalité...

S. L. – Il y a des liens selon toi entre *Vivre* et *Malina*, d'après le roman d'Ingeborg Bachmann?

B. H. – Oui, absolument. Ce sont des portraits subjectifs d'écrivaines. Dans *Vivre*, comme ce fut le cas pour *Malina*, c'est une matière littéraire que j'ai investie et qui a engendré un portrait kaléidoscopique, un portrait d'artiste en pleine création, saisie de l'intérieur, un portrait en fragments marqué par l'impossibilité de parvenir à une vérité. Le spectacle est conçu comme un ruban de Möbius dont on ne saurait identifier le début ou la fin. La structure est cependant différente de celle de *Malina* car ici se superposent plusieurs niveaux de fiction : celui d'Orlando, celui de Virginia. J'ai pu puiser dans un matériau littéraire plus large. Mais la grande différence est qu'ici tout passe par le verbe. Le matériau premier de Woolf reste les mots, le langage et *Vivre* rend compte de cela. *Vivre* est aussi une réflexion sur la fiction, sur la création. Et puis la nature même d'*Orlando*, son aspect épique, fantaisiste, romanesque, crée une sorte d'ouverture, de bouffée d'air qui permet à l'angoisse et à la douleur de la création d'être parfois évacuée. Et cela, dans un espace conçu comme une conque...

S. L. – Comme celle dans laquelle Vénus fut portée?

B. H. – Oui! Dans un espace de création conçu comme une conque, comme un couloir, comme un passage menant vers on ne sait où, vers l'œuvre peut-être, à moins que du passage arrive le passé, la tradition... dans un espace où il y a comme toujours une petite chaise et un divan, un espace qui est à la fois celui de la vie réelle et celui de la fiction, celui de la vie et celui de la scène. Dans cet espace, une femme et ses proches (sa sœur, Leonard), une femme et ses personnages, Orlando et ses doubles mènent un combat entre la fusion et le détachement, entre la vie et l'œuvre, entre la dépendance et l'indépendance, entre la désolation et la consolation, entre soi et l'autre.

ORLANDO, UN ROMAN À LA GLOIRE DE VITA

Nul ne saura jamais si, du point de vue de l'immortalité, il est plus désirable d'écrire un grand roman que de l'inspirer. Ainsi, les créateurs ne se comptent plus qui capitulent secrètement devant leurs créatures avant qu'une œuvre n'en triomphe et qui avouent jalousie ou soumission lors même que l'idéal va parfaire sa revanche sur une réalité insuffisante. C'est à cet ordre d'émois qu'appartient la douloureuse aventure de Virginia Woolf quand, en 1927, elle essaie de retenir, dans un roman, la femme dont elle est éprise mais qui, dans la vie, lui échappe. Ce livre était *Orlando* et cette femme s'appelait Vita Sackville-West. C'est là, dans la fiction, que l'incomparable et flamboyante Vita se déplace, telle une impératrice de la volupté et du luxe. À l'époque, son destin ne charrie qu'un peu de talent – on lui doit quelques ouvrages vite oubliés par l'histoire littéraire – et des liaisons scandaleuses avec Violet Trafussis ou Mary Campbell, mais Vita sait qu'il lui suffit de paraître pour séduire et son éclat ravage bientôt une Virginia Woolf qui n'a, en la circonstance, que la ressource de son génie. Afin de capturer sa bien-aimée, afin de l'éblouir malgré ses chignons ingrats et ses parures trop ternes, la romancière va donc lui proposer l'inaltérable refuge d'un roman. Comment Vita aurait-elle pu résister au délice d'inspirer *Orlando*? D'assurer son règne posthume? Il n'est pas indifférent, à cet égard, que cet *Orlando* soit devenu, dans la névrose de sa créatrice, un héros androgyne « *partageant les secrets et les faiblesses des deux camps* ». Un livre contre quelques étrointes. Une provision de gloire contre une saison amoureuse.

Par-delà la prose qui en demeure le premier fruit, cette idylle homosexuelle a pour ainsi dire poursuivi sa fécondité jusqu'à nous puisque, à un rang plus modeste, elle servait d'argument, il y a quinzaine d'années, à un roman de Christine Duhon intitulé *Une année amoureuse de Virginia Woolf* (éditions Olivier Orban, 1990). La mélancolique Virginia et l'excentrique Vita y sont traitées avec tous les égards qui reviennent, de droit, aux êtres de fiction et seuls les mauvais amis de la littérature songeront à dénoncer ce plaisant sacrilège. On retrouvera la plupart des épisodes de leur amour sous la plume complice de madame Duhon. Ses portraits de Leonard, de Vanessa ou de Harold Nicholson sont exacts et sensibles; on y devine la fascination ambiguë de Virginia pour une aristocratie dont elle se savait exclue : on y sent la saveur véhémence et perverse qui fut le climat d'une tribu unique en son genre. Après tout, le temps est peut-être venu, pour les romanciers, de peupler leurs livres avec des êtres engendrés par la littérature elle-même. N'est-ce pas ce qu'a fait également l'écrivain américain Michael Cunningham avec son roman *The Hours*, s'emparant du personnage récurrent de Mrs Dalloway (ce double fictionnel qui avait déjà beaucoup voyagé dans l'œuvre de Virginia Woolf, de *La Traversée des apparences*, le tout premier livre de la romancière, jusqu'au roman de 1925 qui porte son nom, en passant par la publication d'un épisode des aventures psychologiques de ce personnage sous le titre *Mrs Dalloway dans Bond Street*) pour bâtir un ouvrage qui évite le pastiche et provoque une troublante communion. Il est réjouissant que les auteurs y parviennent avec un tact qui n'aurait guère déplu aux héros dont leurs ouvrages suggèrent, sans impudence, la brève résurrection.

L'AIGLE NOIR À TROIS TÊTES

Entretien avec Céline Bonnier, Marie-Claude Langlois et Sébastien Ricard,
et avec la participation de Brigitte Haentjens
(mené le jeudi 30 novembre 2006)



Ils sont trois. Ils sont trois et incarnent de multiples figures : Virginia, Leonard, Vanessa, Vita, Orlando au masculin, Orlando au féminin, Sasha, d'autres encore peut-être... Si Orlando incarne les mille et une vies dont nous disposons *as we like it*, que nous étouffons et qu'Orlando seul(e) libère, Céline Bonnier, Marie-Claude Langlois et Sébastien Ricard empruntent tout à la fois les traits d'une femme de lettres dans l'Angleterre victorienne, les traits de son compagnon de vie, les traits de sa sœur bien-aimée, les traits d'un jeune lord comblé d'honneurs, nommé ambassadeur en Turquie, qui devient femme, qui rejoint une tribu de bohémiens et accumule les sensations, les sentiments, les dérives, les traversées des apparences et des miroirs. Orlando dévoile les multiples facettes qui composent notre être et Brigitte Haentjens fait de même, à l'aide de trois médiums en contact physique et émotif avec le multiple, l'indéterminé, l'insaisissable, l'informulé, l'irrésolu. Céline, Marie-Claude et Sébastien, femmes et hommes, successivement ou simultanément, créateurs ou créatures, êtres de chair ou œuvres de fiction, ancrés dans le réel ou projections de l'imagination, sont la matière dont sont faits les rêves, *such stuff as dreams are made on...*

STÉPHANE LÉPINE – Qui jouez-vous? Que jouez-vous? Des personnages? Ce que vous proposez se situe à mi-chemin de l'incarnation et de la mise à distance...

CÉLINE BONNIER – Nous n'avons pas travaillé en pensant à cette opposition, à ce double mouvement, mais c'est ce que j'éprouve en effet aujourd'hui.

S. L. – Le spectateur ne pourra que sourire lorsqu'il entendra Virginia Woolf dire : « *Les personnages et leur psychologie m'intéressent de moins en moins...* »

C. B. – C'est clair que nous ne sommes pas dans le jeu psychologique! C'est ce qui rend l'interprétation difficile à saisir, le travail difficile à nommer.

SÉBASTIEN RICARD – Cela peut sembler banal de le dire de cette façon, mais nous portons les mots de Virginia, tout simplement. Nous disons les mots. Nous essayons de rester attentifs et fidèles au mouvement de sa pensée et aux mots qu'elle emploie.

C. B. – Le chemin intérieur que j'emprunte, à ce stade-ci, demeure encore obscur à mes yeux – cela se précisera sûrement puisque nous sommes encore à six semaines de la représentation –, mais ce que je peux dire, c'est qu'il me semble que nous jouons une évanescence, une impression que nous avons de Virginia Woolf et de son univers.

S. L. – Et vous vous laissez occuper par les mots? Comme un territoire peut être « occupé »...

C. B. – Les mots prennent toute la place, c'est vrai. Ce qui fait que le corps se défait, devient un instrument du langage de Virginia. Ce qui est très exigeant pour le corps. Nous adoptons des positions, des attitudes qui ne sont pas « habituelles », qui obéissent davantage au rythme singulier de l'écriture de Virginia qu'au mouvement « normal » qu'emprunte le plus souvent le corps.

S. R. – Ces questions ne sont pas encore résolues. Nous travaillons encore sur ce glissement permanent entre les diverses identités qui sont évoquées et que nous sommes appelés à incarner, et sur la manière d'y donner corps.

S. L. – Mais quelle est la différence fondamentale selon toi entre jouer Armand Duval dans *La Dame aux camélias*, comme tu l'as fait l'automne dernier au TNM, et jouer, comme tu le fais dans *Vivre*, des incarnations et des évocations flottantes, multiples, diverses...

S. R. – Dans le cas d'Armand Duval, les enjeux sont clairs. Le texte nous apprend d'où il vient, quelle est son histoire, quel type de relations il entretient avec les autres. Et puis il y a une tradition de représentation du rôle. Ici, nous sommes vraiment sur le terrain de la recherche. Les choses ne sont pas résolues et ne le seront sans doute jamais complètement! Mais, comme acteur, je dois tout de même trouver des solutions. Même partielles, même provisoires.

S. L. – Mais ce que tu cherches à trouver, cela s'appelle la vérité? Une vérité?

S. R. – Chose certaine, je dois trouver des intentions. Je crois essentiel pour ma part que, d'un glissement à l'autre, la trajectoire dans mon esprit soit claire, même s'il va sans doute subsister une part d'ombre chez le spectateur. Certaines scènes sont très claires, presque « psychologiques », comme l'échange verbal que j'ai avec Virginia à propos d'un livre qu'elle trouve mauvais et que je trouve bon. Mais d'autres scènes sont parfois plus ambiguës et surtout, je le répète, il est très important pour moi de bien repérer les glissements, qui sont souvent très subtils, et les intentions que je dois avoir à l'intérieur de chacun de ces divers petits moments.



MARIE-CLAUDE LANGLOIS – J'ai parfois l'impression que l'on représente l'antichambre de l'écriture de Virginia Woolf. Nous sommes autant de figures peuplant la psyché d'un écrivain au travail, ce qui est à la fois fascinant et très impudique. Nous avons l'impression de révéler des choses excessivement intimes, intenses, fragiles et très courageuses aussi. Le spectacle prend appui sur ses relations filiales tout autant que sur son laboratoire d'écrivain, ce qui fait que nous sommes parfois des figures réelles de sa vie, parfois des intentions, parfois nous sommes uniquement récits. Il n'y a rien de tranché.

S. L. – Dans les premières scènes, on peut même croire que vous n'êtes que lecteurs, que porteurs des mots de Virginia, que vous lisez *Orlando* à voix haute et que doucement une incarnation se crée...

M.-C. L. – Nous sommes vraiment l'extension, l'incarnation de l'œuvre de Virginia Woolf. On est amenés ainsi à glisser dans la littérature, à glisser dans sa souffrance...

S. L. – Et vous répondez à ses désirs? Vous êtes qui elle veut que vous soyez?

BRIGITTE HAENTJENS – Comme disait Sébastien hier en répétition, les scènes, les situations et les moments qui constituent le spectacle sont ce que Virginia Woolf veut bien évoquer. Ce qu'elle veut bien en dire. Tout est passé au filtre de sa perception des choses. C'est toujours elle qui raconte et tient en cercle autour d'elle le fil du récit et des événements réels.

S. L. – Vous êtes donc, tous, les jouets de Virginia...

S. R. – Nous sommes les « moi », les ombres des personnes réelles qu'elle a côtoyées et des personnages qu'elle a créés. Nous sommes des impressions de Virginia, hybrides et superposées les unes sur les autres. Elle le répète d'ailleurs souvent dans *Orlando*, que l'être est constitué de plusieurs couches superposées de « moi » en mutation permanente...

B. H. – Des piles de « moi » accumulées comme des piles d'assiettes.

S. R. – Une pile d'identités qui ont plus ou moins vécu. Il y a beaucoup de cela dans le spectacle. Et nous sommes aussi, Marie-Claude le disait, une incarnation de l'écriture. Nous sommes les instruments de sa recherche de la vérité. Nous sommes des mots inscrits dans une recherche. Ça peut sembler ésotérique ce que je vais dire là, mais notre recherche sur le jeu se superpose à la recherche de Virginia Woolf sur le je, à sa recherche d'un moyen de dire les choses. On a beaucoup parlé du fameux *stream of consciousness*, du flux de conscience que Virginia Woolf met en écriture. Je le sens très profondément lorsque je passe ainsi d'une identité à l'autre, d'un moi à l'autre, d'un état à un autre...

C. B. – Durant la représentation, nous sommes sans cesse déplacés d'un centre à un autre. Comment faire, dans ce contexte, pour trouver la vérité ? Au fond je crois que nous cherchons comme acteur à trouver un lien entre ces différents « centres », ce que Virginia, pour sa part, n'a pas trouvé, ce qui la plaçait dans un constant déséquilibre.

S. L. – « Derrière la ouate se cache un dessin. » Ainsi en est-il du spectacle : derrière ce glissement d'une identité à l'autre (et derrière une atmosphère somnambulique aussi, derrière la lenteur cérémonielle et la fixité parfois), se cache un dessin enseveli. À moins qu'il faille plutôt parler d'un dessein. Et dans une autre réplique du spectacle, on évoque l'idée de « vivre dans

son cerveau ». Le spectateur aura sûrement cette impression d'entrer dans sa boîte crânienne...

C. B. – Oui, tout à fait, Virginia vit dans sa tête. Et ce qu'on disait aussi en travaillant, c'est qu'elle utilise parfois les êtres réels pour répondre à ses fantasmes d'écriture, pour atteindre ce qu'elle vise, dans et par l'écriture. Elle exerce sur les autres un contrôle qu'elle n'a pas sur son écriture, pas plus que sur elle-même.

S. R. – C'est curieux ce que tu dis. Parce que j'ai l'impression pour ma part que je cherche moi aussi en ce moment à contrôler la situation, à contrôler le glissement d'une scène à l'autre, comme je le disais tout à l'heure, que ce n'est que lorsque j'aurai atteint ce contrôle que j'aurai de la place pour jouer. Peut-être en est-il de même pour elle : que le contrôle qu'elle exerce vise à libérer un espace de jeu, un espace de liberté.

S. L. – Et les mots? Et ce déluge des mots? Virginia Woolf s'engouffre dans un maelström de mots. Elle fait vibrer entre elle et les autres une splendide queue de paon, foisonnante, luxuriante, mais cela forme une armure qui risque d'être impénétrable. Comment, vous comédiens, vivez-vous ce rapport au langage, à cette profusion de mots? Comment abordez-vous ce texte qui passe du récit au soliloque, qui est proliférant, prolifératif, proluxe?

S. R. – Virginia Woolf a passé sa vie dans le langage. Elle passait ses jours à corriger des épreuves quand elle n'était pas elle-même en train d'écrire ou de lire. Elle était submergée par les mots. Et nous aussi au départ nous sentions submergés par le texte. Mais comme le processus d'élaboration a été très long, on a progressivement apprivoisé cette matière, à petites doses.

M.-C. L. – Il n'en reste pas moins que jouer Woolf revient à refaire ses phrases 150 000 fois, comme elle le faisait! Retoucher un mot jusqu'à la folie, jusqu'à l'obsession. Et elle était très critique. Brigitte est très vigilante là-dessus d'ailleurs : il est important pour elle que l'acteur respecte le rythme, le style de l'auteure, la façon de dire les phrases, la construction des phrases, la ponctuation, de ne pas transmettre le texte de façon trop contemporaine et banale, mais de rester toujours au plus près de la manière de l'auteure. Et cette manière quasi obsessive de viser la justesse rejoint tout à fait le travail de Woolf.

S. L. – Et il y a une distance, une césure, une fracture même, nettement perceptible dans le spectacle entre la parole et le corps. Virginia Woolf, on le sait – elle le dit dans *Vivre* –, avait peur des miroirs, avait honte de son corps, entrait dans un magasin comme on va à l'abattoir. Votre fixité, votre jeu frontal, quasi statufié à certains moments, sont-ils pour vous une manière d'incarner la difficulté de Virginia d'être un corps?

M.-C. L. – En ce moment je n'ai pas beaucoup de recul, mais je sens que cette fixité et cette lenteur sont pour nous un moyen de toucher à la mouvance intérieure du texte. J'ai l'intuition que les mots vont beaucoup résonner grâce à ce travail physique auquel nous nous sommes livré.

S. L. – C'est peut-être une forme contraignante pour vous, je ne sais pas, mais c'est un spectacle qui nous laisse beaucoup d'espace de jeu à nous, spectateurs.

M.-C. L. – On le sentait aussi lorsqu'on faisait *Tout comme elle*, que le spectacle s'élargissait au gré des représentations, qu'il prenait de l'expansion, que les spectateurs en prenaient possession.



S. L. – Marie-Claude, tu as aussi beaucoup travaillé avec Wajdi Mouawad. Le processus de création y est similaire, n'est-ce pas? Lorsque vous entamez le travail avec Wajdi, le texte n'existe pas encore dans sa version définitive. C'est une manière de faire qui visiblement te plaît puisque tu remets ça avec Brigitte! Cela donne une plus grande responsabilité à l'acteur?

M.-C. L. – Chose certaine, on a vraiment l'impression de travailler ensemble à la même œuvre et cela nous permet de suivre l'évolution de la pensée de l'auteur / metteur en scène.

S. L. – Dans ce cas l'acteur est davantage créateur?

M.-C. L. – On sent que nos corps parlent, que notre présence a un sens. On ne porte évidemment pas toute la souffrance, toute la peur ou l'excitation du chef d'orchestre, mais on y participe de manière plus active. Nous sommes vraiment engagés corps et âme dans le tourbillon et nous sommes plus que des matériaux.

S. L. – Et tu te sens par conséquent davantage concernée que si tu jouais un rôle du répertoire?

M.-C. L. – J’ai l’impression que, dans le cas d’une création, on fait appel à toi comme interprète, mais également comme artiste, avec une âme. Engagée dans une création, je ne dois pas seulement être habile, je dois livrer une part de moi-même.

S. L. – *Vivre* est clairement à mes yeux un spectacle sur la création, sur le chemin souvent terrible que l’artiste doit parcourir pour parvenir à l’œuvre. L’acteur, à vos yeux, est-il un créateur?

C. B. – Pas nécessairement. Il peut l’être. Cela dépend des personnalités. Comme tu le disais tout à l’heure, Marie-Claude, l’acteur peut être très habile, mais pas nécessairement créateur. Il peut aussi s’intéresser à ce chemin de la création.

S. L. – As-tu l’impression Céline – le mot est grand, j’en suis conscient – de construire une œuvre d’un personnage à l’autre, de développer un langage, comme un écrivain peut le faire, en jouant l’Ophélie de Heiner Müller à Virginia Woolf en passant par Esther dans *La Cloche de verre* et tant d’autres rôles?

C. B. – Non, pas une œuvre. J’évolue. Je dessine un parcours, mais le mot « œuvre » ne me semble pas juste dans ce cas-ci. Il s’agit pour moi de développer un goût certain, un très grand intérêt pour la création en communauté.

B. H. – Est-ce que ce dont vous parlez n’a pas à voir avec l’engagement? Est-ce que ce n’est pas ce qui distingue, ce qui caractérise un artiste?

C. B. – Un acteur développe un langage, c’est vrai, mais avec d’autres gens. Alors qu’élaborer une œuvre, à mes yeux, c’est développer un langage seul(e), c’est développer ton propre langage. Tandis qu’un acteur n’a pas le choix que de travailler en communauté. Il change sans cesse de famille. Il est sous influences. Le théâtre est un art pur.

S. L. – Développes-tu personnellement des obsessions comme un metteur en scène peut le faire, lui qui s’intéresse à des univers, à des thèmes particuliers. Est-ce que les acteurs ont la possibilité de le faire? Est-ce qu’il vous est possible, à travers tous les rôles que vous jouez, de dessiner un parcours, que ces rôles ne soient pas que des perles perdues sans collier?

S. R. – Selon moi, idéalement, le rôle que je viens de jouer devrait servir de terreau duquel naîtra le rôle suivant. Dans ce sens, oui, il y a certainement une continuité, une recherche, un parcours.



S. L. – As-tu ainsi l’impression de dessiner progressivement un paysage, un territoire qui serait le tien?

S. R. – Non.

M.-C. L. – Moi non plus, ce n’est pas comme ça que je vois, que je pense mon parcours. D’abord je pense que nous ne sommes pas des artisans; nous sommes, comme je le disais tout à l’heure, des matériaux utilisés par un autre artiste. Notre voix, notre présence ont une certaine particularité, mais nous sommes les outils d’une parole, d’un metteur en scène, d’une œuvre qui ne nous appartient pas en propre. Pour ma part, je dois dire que je n’ai pas encore assez joué pour prendre conscience qu’une part de moi continue, bâtit quelque chose d’un rôle à l’autre.

S. L. – Mais cherches-tu quelque chose à travers tes différentes présences scéniques?

M.-C. L. – Oui, c’est certain. Une cohésion. Mais j’apprends aussi au fil des rôles qu’un trop grand désir de maîtrise peut m’empêcher d’être ouverte à une nouvelle collaboration, à l’exploration d’un nouvel univers. Je souhaite demeurer toujours disponible.

C. B. – On recherche la justesse, la vérité, mais la vérité a de multiples faces. Et il faut rester attentif à cette multiplicité de facettes sinon notre interprétation risque de réduire l’humain à l’unidimensionnel. C’est la raison pour laquelle lorsque je me retrouve dans un spectacle où l’intention première n’est pas respectée, n’est pas assumée ou qu’elle est oubliée en chemin, je ne peux espérer toucher toutes ces vérités multiples contenues

dans un personnage. Ce n'est alors rien de plus qu'un spectacle, où tout est ramené à une seule dimension étroite.

S. L. – Et cherchez-vous à jouer tous les trois, Céline, Marie-Claude et Sébastien, avec les mêmes outils, avec les mêmes jouets, sur le même terrain, dans le même carré de sable? Est-ce qu'il est important, nécessaire de développer un langage commun?

C. B. – Je pense que oui.

S. R. – Ce n'est pas toujours vrai, mais, dans le cas présent, oui. *Vivre* est particulièrement favorable à l'exploration et à l'avènement d'un langage. Nous passons énormément de temps ensemble. On oublie à quel point le temps est d'une importance capitale pour développer un langage singulier. Et c'est sans parler des collaborations répétées, échelonnées sur une longue période de temps. Céline a travaillé avec Brigitte sur plus d'un spectacle. Marie-Claude était déjà de la distribution de *Tout comme elle*. Ils ont ensemble un passé, une histoire. S'est installé entre elles un échange, un dialogue, un langage qui, forcément, est toujours plus précis.

S. L. – Et dans ton cas, tu t'es joint à elles, attiré par le langage qu'a développé Brigitte au fil des années, attiré par l'œuvre de



Woolf?... Quelle est ta motivation lorsqu'un metteur en scène t'appelle? Tu souhaites adhérer à son langage? Apprendre sa langue comme on apprend une langue étrangère? Céline m'a déjà dit qu'un personnage, qu'une expérience théâtrale, que la rencontre avec un metteur en scène était pour elle l'équivalent d'un voyage à l'étranger, dans un pays dont on doit apprendre la langue, les codes, les us et coutumes. Est-ce aussi ton cas? En acceptant de participer à *Vivre*, tu t'embarquais pour la « Haentjensie »?

S. R. – Dans le cas de Brigitte, j'avais vu beaucoup de ses spectacles, qui se démarquent avec ce qui se fait ici. Ses propositions sont toujours audacieuses. J'ai tout de suite l'impression d'être ailleurs. Elle crée de véritables objets d'art. Et c'est ce que je demande au théâtre, qui est devenu l'un des seuls lieux où il est possible de développer un véritable langage.

M.-C. L. – Lorsque tu acceptes un projet pareil, tu t'engages, comme le disait Brigitte tout à l'heure, tu t'engages. Une proposition de création, c'est une invitation au voyage, c'est une invitation à t'interroger, à remettre des choses en question, à argumenter aussi. Tu sais qu'il va y avoir un échange d'idées, des confrontations même, mais tu ne resteras pas « assis ».

S. L. – Et, dans ces cas-là, tu assumes davantage ce que tu es et ce que tu fais sur scène?

M.-C. L. – De toute évidence. Et ce qui est fantastique aussi dans le travail avec Brigitte, c'est qu'on se sent apprécié, aimé, ce qui, pour un acteur, est extrêmement nourrissant. Je ne dis pas confortable, mais bien nourrissant. Cela nous donne du courage. Cela nous permet d'aller plus loin. Il est très difficile pour moi – et pour beaucoup d'acteurs, j'en suis convaincue – de travailler dans la rivalité. Le travail, les œuvres sont déjà tellement difficiles. Il y a déjà un combat commun. Pas besoin de rajouter un combat entre nous!

S. L. – Elle est le filet sous le fil de fer du funambule?

M.-C. L. – C'est l'idée que je me fais d'un grand metteur en scène. Je ne tomberai pas, mais je sais que si jamais je tombe, quelqu'un va être là pour me protéger! Un acteur en confiance est mille fois meilleur. Tu as beau être un grand acteur, si tu n'as pas confiance, tant au metteur en scène qu'au show dans lequel tu es engagé, tu ne pourras jamais te dépasser.

S. R. – Et lorsque tout le monde est conscient d'être engagé dans le même spectacle, que la parole défendue est forte, que la vision du metteur en scène n'est pas corrompue par quoi que ce soit, et qu'en plus tous les concepteurs travaillent dans la même direction, tu peux évidemment en tant qu'acteur parvenir à quelque chose qui te transporte et te dépasse complètement.

Comment parler d'elle – Virginia Woolf, écrivain anglais désormais enfermée dans le cercle mythique d'une histoire à la fois tragique et dérisoire –, comment parler d'elle sans laisser venir à nous, simplement, ces photographies qui disent peut-être l'étrange grâce qui fut la sienne? Il n'est pas de psychologie possible, elle n'aimait pas cela; l'âme n'a pas de lieu, on ne tient pas de discours scientifique sur ce qui, loin d'être clôture et intériorité, se donne au contraire comme vibrations du monde... Ces portraits de Virginia Woolf, découverts au fil de son histoire, délivrent ce que, seule, l'image peut délivrer : une mémoire du corps et de sa mortalité, une figure que, les yeux fermés, nous regardons, une idée... Des photographies de 1912 à 1915 à celles de la fin de la vie, nous recevons cette fragilité adolescente, ce rapport étonnant au vieillissement qui, semble-t-il, ne touchera Virginia Woolf que dans un invisible ailleurs.

Dans son *Virginia Woolf* (éditions La Quinzaine Littéraire, 1973), Viviane Forrester donne la parole à l'écrivaine argentine Victoria Ocampo, amie de Virginia Woolf depuis leur rencontre en 1934. « Ce qui me frappa tout d'abord, ce fut sa beauté. La beauté chez elle comment dire? C'était la charpente du visage, les os, le menton, un menton dessiné d'une façon si ferme, si décidée, si ascétique, que la bouche, aux lèvres pleines – une bouche sensible, douloureusement tendre, semblait une contradiction... Une contradiction à tout le reste. Excepté au regard quand il se fixait sur quelque chose de trop lointain pour nous... » À cette description de Virginia Woolf, il convient d'ajouter l'anecdote rapportée par Victoria Ocampo concernant le rapport de Virginia à la photographie. Lors d'une visite de Gisèle Freund, Victoria Ocampo demande à Virginia Woolf de se laisser photographier : recul de cette dernière, recul physique, pourrait-on dire. « Elle détestait les photos, ça la faisait souffrir. » Que faut-il en conclure, de la relation de Virginia Woolf à l'image et au corps : plus précisément, de la représentation qu'elle se donnait d'elle-même? Sans doute les textes éclairent-ils ce que « la chambre claire » de la photographie laisse apparaître... Nous y reviendrons ultérieurement...

Beauté de Virginia Woolf, donc, celle-là même évoquée par Nigel Nicolson, fils de Vita Sackville-West, amie passionnée de Virginia : « Je songe à elle comme à quelqu'un de délicat, mais dans le sens arachnéen du mot, pas dans le sens médical. Et je songe à elle comme à un automne (...), je la vois tendant ses doigts fuselés vers le feu, élaborant des histoires fantastiques;

elle m'apparaît encore provocante, délicieuse, ses gestes en harmonie avec ses paroles, rejetant en arrière ses longs cheveux [...]. Je songe à elle à Knole, appuyée contre une embrasure de porte, sa silhouette incurvée telle un S, un doigt sous le menton, contemplative, amusée... » (*Portrait d'un mariage*, éditions. Stock).

Images fragmentaires, et cependant vivantes, dont nous garderons cette énigmatique harmonie d'une spiritualité désincarnée et d'une sensualité à fleur de peau. Il n'y a pas là, nécessairement, contradiction, sinon dans le regard des autres qui n'arrive pas à laisser être Virginia Woolf sans la définir cliniquement.

Des images, revenons aux textes. Nous nous proposons ici de rendre compte d'un parcours woolfien, limité volontairement à quatre ouvrages et qui éclairent, parfois de façon nouvelle, le rapport de Virginia Woolf à l'écriture et au réel. Nous prendrons comme centre de perspective le *Journal* : là se noue l'œuvre, se tisse la forme à venir.

Le Journal et l'histoire

En 1953 paraît à Londres, aux éditions Hogarth Press, *A Writer's Diary*, qui ne sera traduit en France qu'en 1958, par Germaine Beaumont, aux éditions du Rocher. Ce *Journal d'un écrivain* (aujourd'hui disponible dans la collection *10/18*) est accompagné d'une préface de Leonard Woolf qu'il convient de rappeler : « Le *Journal* est trop personnel pour être publié intégralement [...]. J'ai lu attentivement les vingt-six volumes de son *Journal* et j'en ai extrait, pour ce volume, tout ce qui, pratiquement, relève de son travail d'écrivain [...]. Le lecteur doit se souvenir que les pages publiées dans ce volume ne représentent qu'une partie infime des cahiers... ». Tel fut le choix de Leonard Woolf : il ne s'agit pas de le stigmatiser, nous savons comment la présence de Leonard fut l'une des conditions de possibilité de l'écriture même de Virginia. Cependant, nous ne pouvons que nous interroger – de façon théorique – sur les critères délimitant « ce qui relève du travail d'écrivain » de ce qui n'en relève pas. Le *Journal* témoigne par lui-même de l'impossibilité d'un tel critère, l'acte d'écrire refusant toute opposition du privé et du public, du dedans et du dehors. C'est pourquoi la consultation du *Journal* dans son intégralité semble précieuse. Nous avons ainsi accès à tous les cahiers laissés par Virginia Woolf : elle écrivait alors sur de simples cahiers d'écoliers ou des carnets de notes, parfois elle reliait

elle-même ses feuillets ou les insérait dans un classeur; du dix-neuvième au vingt-cinquième, ils ont été reliés par des professionnels, recouverts du papier de la Hogarth Press. Tel est le côté artisanal de l'œuvre. Que faut-il retenir, à présent, de ces pages, comment nous atteignent-elles, s'il est vrai que l'écrit nous affecte et que nous en recevons la puissance? Il n'est évidemment pas négligeable que Virginia Woolf commence ce Journal en 1915 et qu'après six semaines de rédaction elle sombre à nouveau dans ce qu'il est convenu d'appeler une « crise de folie », dont elle n'émergera véritablement qu'en novembre 1915. Le Journal sera repris en août 1917, et nous savons le rapport de l'écriture à la folie, ce combat de géants que mènera Virginia, jusqu'en 1941, pour « exister » malgré ce qui l'enserme... Femme « folle » et « frigide », hystérique : cela, c'est le « cas » Virginia Woolf, il ne nous intéresse pas... Son lieu de vie, son déploiement, sa trace, ses cheminements, le Journal les inscrit, et nous tenterons de la faire apparaître. Virginia Woolf définit ainsi le Journal le mardi 18 mai 1918 : « [...] *j'espère pouvoir considérer ce journal comme une ramification naturelle de ma personne – une plante plutôt ébouriffée et envahissante, qui déploierait un mètre de tige verte pour une de ses fleurs* ». Métaphore essentielle de l'écriture et de sa fonction.

Le Journal et le réel

Lire le Journal, c'est découvrir, au fil des pages, la relation de Virginia Woolf à ce que nous appellerons – très approximativement – le réel. Cette relation est parfaitement ambiguë (elle l'est toujours, mais la banalité l'occulte, tandis que Virginia Woolf l'inscrit initialement), ambiguë parce que le Journal fourmille de « détails » domestiques, de notations « réalistes », de descriptions précises de l'univers, intérieur et extérieur, des Woolf.

Vie « domestique », avec des « sagas » (selon le mot de Quentin Bell) pleines d'humour, comme le montre l'épisode d'un échange de bonnes avec Vanessa Bell ou les conduites catastrophiques de Lizzie en 1915 : la cuisine prend feu, Leonard est dans son bain et Virginia, couchée. Le Journal de Virginia Woolf la décrit ainsi profondément soucieuse d'un quotidien relativement conformiste (en tout cas par rapport à la vie bohème de Vanessa Bell ou de Duncan Grant), mais – et c'est là l'ambiguïté dont nous parlions – toujours en décalage par rapport au quotidien. Il est traversé d'une vibration autre et nous verrons combien est provisoire l'insertion de Virginia Woolf dans le temps social. Notations « réalistes », donc : la nourriture est une constante préoccupation de ces pages et l'ambiguïté est toujours présente, si nous rappelons le rapport des crises de Virginia au langage et à l'oralité : « pléthore de mots ou réticence à la nourriture », comme le souligne Viviane Forrester. Leonard Woolf, dans son *Autobiography*, en fait mention. Lisons le Journal : « *Ayant achevé un chapitre, j'ai passé une partie de la matinée à acheter des petits morceaux de*

ceci et de cela. En premier lieu, j'ai vu une masse de matière rosâtre à la poissonnerie, et je l'ai achetée : des œufs de morue [...] ». Elle est aussi, Virginia Woolf, cette femme qui flâne dans les rues de Londres, va manger des brioches et boire du chocolat, en déplorant, pendant les années de guerre, la tristesse des vitrines des boulangers! On ne peut s'empêcher, à la lecture des premiers volumes du Journal, de ressentir la relation de Virginia Woolf au réel comme « volontariste » : il faut s'assurer du réel, car il est précisément ce qui échappe; il faut donc déposer les signifiants de ce réel dans le texte, les multiplier même, affirmer des intermédiaires, des médiations entre le réel et soi. À cet égard, l'été de 1917, tel que Virginia Woolf le décrit, est révélateur : été plein de champignons, de guêpes et d'eau, où les brumes laissent apparaître la perfection des formes périssables, et Virginia existe, elle tient un discours « d'après la folie », elle se raccroche aux dérisoires nécessités de la vie. Le réel n'est jamais qu'un horizon arbitraire avec lequel composer.

Il serait faux de penser Virginia Woolf en dehors d'une histoire – politique aussi bien que littéraire : cela aussi constitue son rapport au réel. De 1917 à 1918, le quotidien est hanté par la guerre : rencontre de prisonniers allemands près d'Asheham en août 1917, raids fréquents de 1918 obligeant la famille Woolf à se réfugier dans la cuisine avec les domestiques, constatations désabusées lors de la fin de la guerre sur l'« *abrutissement* » des masses. « *La paix disparaît rapidement à la lumière du train-train journalier [...]. Les masses joueront au football et au cricket, et iront chasser à la campagne* ». Le réel de Virginia Woolf ne sera jamais celui des autres : il est quelque part lézardé, fracturé, c'est dans cette fragilité qu'elle avance...

La réalité historique, c'est aussi, pour Virginia Woolf, la lutte des femmes pour obtenir le droit de vote, sa participation active à la Guilde des Femmes dont elle fut présidente pendant quatre ans, ses relations privilégiées avec des femmes sans aucun doute assez éloignées de l'archétype dominant à l'époque.

Là encore, Virginia Woolf prend ses distances par rapport à un « collectif » : elle est beaucoup plus « libidinale » que traditionnellement militante. Il est un éracement de soi par des valeurs menacées de fixité qu'elle ne saurait accepter... Nous n'en voulons pour preuve que le ton de cette conférence prononcée à la Ligue du Travail féminin : « *Pour parler sans images, elle avait pensé à quelque chose, quelque chose au sujet du corps et des passions qu'il est malséant à une femme d'exprimer* » (cité par Viviane Forrester). En écho à ces paroles, le tome 2 du Journal nous livre ceci : « *L'atmosphère masculine me déconcerte [...]. Je pense au précipice abrupt qui coupe en deux l'intelligence masculine, et je m'étonne qu'on puisse s'enorgueillir d'un point de vue qui ressemble tant à de la stupidité.* » Il semble donc que ce qui intéresse Virginia Woolf, c'est telle femme singulière, telle

rencontre privilégiée, passionnée parfois, et non pas une idée générique de la femme qui donnerait lieu à « reproduction ».

Ces différentes articulations à une extériorité ne sauraient faire oublier celui sans qui le réel ne serait pas viable : Leonard Woolf, intermédiaire entre Virginia et le monde, jouant le rôle de sa médiation jusqu'au bout... Médiation dont l'essence est, ici encore, l'ambiguïté, comme le montre la préface de 1953. Leonard est celui par qui le réel est recevable, mais aussi celui par lequel un réseau d'impossibilités se referme sur Virginia. Il arrache la vie à la mort, mais cet arrachement est aussi celui de certains désirs, d'une sensualité murmurée et condamnée à l'interdit... Elle ne peut pas vivre sans lui, elle ne sait pas vivre sans lui. Aucune phrase ne décrit mieux cette situation que celle-ci, écrite le 2 novembre 1917 : « *Ma personnalité semble résonner au loin dans l'espace lorsque Leonard n'est pas là pour en clore toutes les vibrations.* » Clôture sans laquelle l'être de Virginia éclaterait, se disséminerait, cette dissémination étant enfin appelée folie... Il la garde de cette perte, il la réinscrit chaque fois dans sa propre histoire, et cela parfois contre son gré.

En parlant de sa sœur Vanessa, Virginia écrit : « *Elle est habitée d'un profond amour du fait concret* », et il y a là comme une affirmation de ce qui les sépare (en même temps, on peut parfois trouver chez Virginia Woolf la nostalgie d'une vie comme celle de Vanessa). Virginia n'a pas l'amour du fait concret, son univers est toujours en partie une construction de l'imaginaire. C'est donc ce rapport douloureux, fragile et volontariste à la réalité que révèle le Journal. L'un des symboles privilégiés en est la quête d'une maison... De Richmond à Asheham, de Hogarth House à Monks House, en passant par de multiples péripéties pour acquérir la maison de D. H. Lawrence ou quelque autre, Virginia Woolf s'enthousiasme pour des lieux, comme si était en jeu son propre équilibre dans l'espace, le repos de son corps malade : « [...] *tandis que j'inspectais les pièces, je sentis grandir en moi le désir de m'installer là, d'en finir avec ma recherche, de prendre cette maison pour y habiter en permanence. [...] Pour finir, [...] j'ai acheté la Maison ronde et nous sommes assurés d'avoir un logement sur terre, où dormir et nous percher tant que ce sera nécessaire.* »

Le Journal et l'écriture

Nous avons posé en principe le refus de toute psychologisation : la fonction du Journal n'est donc pas à chercher dans une représentation de Virginia Woolf, qui serait plus ou moins vraie, plus ou moins fidèle. L'écriture n'est jamais porteuse d'un sens comme un récipient contient un breuvage; il n'est de sens que dans la fuite ou l'effusion des signifiants. Le Journal est « de l'écrit » : il est seulement ce qui s'écrit, de 1915 à 1941, à travers le corps d'une femme nommée Virginia Woolf. Fonction primordiale

de cet écrit particulier parmi les autres écrits : nous l'avons dit initialement. « *Mon principal grief est d'avoir été divorcée de ma plume; coupée de tout un fleuve de ma vie.* » L'acte d'écrire est essentiel au vivre, Virginia Woolf le dit d'ailleurs « naturel », il est une manière de respirer et, plus précisément, de se donner un corps. Tous les flux de l'exister passent par là. À cet égard, nous ferons une incursion dans la pièce écrite d'abord en 1923, puis réécrite dans sa version définitive en 1934, *Freshwater*. La conception woolfienne de l'écriture, et surtout des rapports de l'écriture au réel, y apparaît clairement. Dans l'histoire désopilante du couple Cameron et de leurs amis, Virginia Woolf laisse entendre sa voix : « *Tout ce qui est tant soit peu concret me fait toujours l'effet d'être irréel.*... ». Le discours philosophique des Cameron est une négation du réel : « *Les faits concrets nous emmerdent. C'est ce que j'ai toujours dit. Et c'est ce qu'a toujours dit Platon.* » À cela, il faut articuler l'affirmation du poète Tennyson : « *Occupons-nous d'abord de la sonorité, le sens viendra de lui-même.* » L'écriture n'est pas, pour Virginia Woolf, l'instrument d'une répétition / reproduction du réel. Tout récit est fiction, et le réel est une fiction à laquelle il nous est demandé de croire. Pour Virginia Woolf, le mot – comme chez Marguerite Duras – a une descendance imaginaire : c'est là sa principale caractéristique. Elle pense d'ailleurs un art comme la peinture en fonction du mot : « *Mais je vois bien pourquoi j'aime les tableaux, c'est en tant qu'objets qui m'incitent à les décrire, seulement ils ne me font pas tous cet effet-là [...]. Seuls les tableaux qui touchent ma sensibilité à la beauté des mots me font désirer les avoir comme objets inanimés dans mon roman.* » L'image / représentation n'est reçue que comme porteuse de mots, le mot générant lui-même un univers d'images : soyons attentifs, au passage, à ce qu'il y a de désir dans ce trajet. Le rapport de Virginia Woolf à l'acte d'écrire est de l'ordre de l'amour : plaisir extrême et souffrance. « *Écrire à présent m'enchanté uniquement parce que j'aime le faire [...]. J'ai écrit toute la matinée avec un plaisir infini, ce qui est curieux, car je n'oublie jamais qu'il n'y a aucune raison pour que je sois contente de ce que j'écris.* » Si la pratique de l'écriture est pour Virginia Woolf inscrite dans le désir, l'au-delà de cet acte – à savoir la publication – porte pour elle le poids de l'angoisse et de la nuit. Désormais, le texte est douloureux, puisqu'il est rapport à autrui, demande réitérée de reconnaissance et d'amour. Il y a toujours dans l'écriture – et ici bien évidemment – cette demande-là. À la fin de chaque livre, Virginia Woolf traverse une période de dépression : « l'effectuation » du symbolique n'est pas innocente et, là encore, le prix est élevé. « *C'est la malédiction des écrivains que d'avoir un si grand besoin d'éloges et d'être si découragés par la critique et l'indifférence. La seule attitude raisonnable est de me rappeler qu'écrire, après tout, est ce que je sais le mieux faire, que me livrer à toute autre occupation me semblerait gâcher ma vie.* »

Ce texte de 1919 exprime admirablement la fonction attribuée à l'écrit par Virginia Woolf, en même temps que cette difficulté à être « après ». Mais ce que nous disions précédemment, quant à la non-représentativité de l'écriture, se confirme ici. Les mots « *do not like being useful... they do not like making money* ». Le mot n'est pas une valeur d'échange, une valeur marchande, les lois du sens apparaissent indépendamment de notre décision. Le recueil de nouvelles paru aux éditions du Seuil dans une séquence ordonnée par les soins de Sylvère Lotringer, *La Mort de la phalène* (textes allant de 1917 à 1939), illustre clairement cette théorie de l'écriture. Le réel se donne à voir dans la fragmentation textuelle, mais il est clair que le texte a initialement fait du réel ce qu'il est, une annulation de la limite intériorité / extériorité, sujet / objet... Virginia Woolf dit ailleurs dans son Journal : « *je n'ai pas de vie intérieure...* ». Son écriture paraît aujourd'hui inséparable de cette affirmation. Ainsi, dans « Le Moment : nuit d'été », contenue dans *La Mort de la phalène* : « *C'est alors la sensation que la lumière, s'enfonçant dans l'ombre, semble effacer très doucement la couleur de notre œil à l'aide d'une éponge humide. Les feuilles frémissent par moments, comme secouées par un irrésistible frisson des sens, pareil à ces frémissements qui parcourent soudain la robe d'un cheval. Mais aussi les pieds de la chaise s'alourdissent, s'enfoncent au cœur de la terre, traversant le jardin luxuriant de la terre.* » La puissance de l'écrit est, pour Virginia Woolf, la puissance ambiguë – terrifiante et magnifique – de la vie.



Le Journal et les femmes

Il n'est pas possible de séparer la relation de Virginia Woolf à l'écriture de son rapport à quelques amies privilégiées et, plus précisément, de son rapport au corps. On est frappé à la lecture du Journal par les multiples notations de Virginia Woolf sur la beauté féminine. « *Aperçu près de Glynde une belle dame* », « *J'ai vu une femme très belle dans le bus* », « *[...] elle m'a paru plus douce, plus fraîche, plus crémeuse que je ne l'avais vue depuis longtemps* ». Mettons en parallèle cette lettre à Leonard avant leur mariage : « *Comme je vous l'ai dit l'autre jour, vous ne m'attirez pas physiquement. Il y a des moments – lorsque vous m'avez embrassée l'autre jour par exemple – où j'ai eu l'impression d'être de pierre.* » Ainsi va-t-on figer Virginia dans le personnage d'une femme frigide, anormale sexuellement (ce que dit explicitement Quentin Bell). Qu'en est-il de la froideur de Virginia Woolf lorsqu'on parcourt avec elle les itinéraires de sa vie quotidienne : cueillette de champignons dans les bois de Asheham, parfum des magnolias à Kew Gardens, couleurs de Londres et goût du cacao les jours d'hiver, brumes sur la mer en Cornouailles ?

Le monde impressionne le corps et, en cela, la sensualité de Virginia Woolf apparaît à chaque page des cahiers. Mais il ne s'agit pas de nier cette difficulté du corps à dire son désir, et

surtout à le vivre. L'attirance de Virginia pour les femmes comme Violet Dickinson ou Vita Sackville-West, l'inspiratrice de son roman *Orlando*, s'inscrit en filigrane dans le texte. L'univers de son désir est féminin, elle le sait, mais l'interdit masculin pèse sur elle, elle n'ira pas au bout de ce risque, l'éprouvant dans d'autres territoires : ceux de la folie et de la mort. « J'aime Virginia – et qui ne l'aimerait pas ? Mais vraiment l'amour que l'on peut éprouver pour elle est d'une toute autre sorte : une chose mentale, une chose spirituelle [...]. Et aussi, [...] je meurs de peur en raison de sa folie, je crains d'éveiller en elle des sensations physiques [...]. Et puis, Virginia n'est pas le genre de personne à qui l'on songe de cette façon [...]. J'ai été au lit avec elle (deux fois), mais c'est tout » (lettre de Vita Sackville-West à Harold Nicolson, le 17 août 1926). Nigel Nicolson ajoute à cette lettre de sa mère le commentaire suivant : « Le côté physique de leur amitié fut de l'ordre de la tentative, et guère réussi. Il ne dura que quelques mois, une année peut-être. » Commentaire qui paraît à la fois superflu et révélateur ! Certains préféreront garder l'image donnée par Vita elle-même de leur rencontre à Tavistock Square, où Virginia ébouriffe, à la seule lumière du feu, les cheveux de Vita assise à ses pieds. Le regard masculin n'entame pas cette intimité...

En ce sens, il est une figure centrale des pages du Journal : celle de Katherine Mansfield. Centrale parce qu'en elle se rencontrent, dans une difficulté constante pour Virginia Woolf, l'écriture et l'amour. Il semble que les Woolf aient fait la connaissance de Katherine Mansfield vers la fin de 1916 et, en 1917, ils se chargent

d'imprimer sa nouvelle « Prélude ». Dès lors, les rencontres de Katherine Mansfield et de Virginia Woolf se placeront sous le signe de la difficulté : relation passionnelle, souvent déchirante, où Virginia Woolf peut détester une rivale et adorer une pareille. À cet égard, un passage du Journal est très éclairant : « *Katherine s'est montrée de marbre, comme d'habitude [...]. Comme d'habitude, nous sommes parvenues à une entente étrangement complète. J'ai dans l'idée qu'à travers tous ces miasmes et failles qui écoeurent et déconcertent la plupart de nos amis, j'atteins en elle ce qui est du vrai roc. C'est la passion de l'écriture* » (28 mai 1918). Les jugements de Virginia Woolf sur Katherine Mansfield ne sont pas toujours bienveillants, ils oscillent entre l'admiration et le rejet, comme si son œuvre était menacée par celle de Katherine Mansfield. Elle cite à plaisir les critiques faites à Katherine Mansfield en même temps que surgit une forme de culpabilité : Katherine est gravement malade, elle est aux frontières de la mort. Cela aussi peut-être ne cesse de fasciner Virginia. En 1919, Virginia Woolf fait le point sur leur « amitié » : « *Là-haut, j'ai des lettres où elle exprime la joie qu'elle éprouve de penser à moi [...]. J'ai des lettres où elle donne des rendez-vous [...]. Entre nous, il y a eu de l'intimité, plus de sentiments intenses, peut-être, que d'ouverture.* » Quentin Bell exprime à sa façon cette relation difficile : « Entre elles deux, ce fût une affaire de cœur. Une rivalité et en même temps, une tendresse. C'est une relation très curieuse que je n'ai pas tout à fait comprise, mais sûrement, il y avait de l'amour entre elles. » Après la mort de Katherine Mansfield en 1923, Virginia passe par de multiples états affectifs : choc, soulagement, honte, vide, désappointement, dépression enfin. « *Lorsque je me suis mise à écrire, il m'a semblé qu'il n'y avait plus de raisons d'écrire. Katherine ne le lira pas, Katherine, plus que jamais ma rivale [...] et je pouvais la voir devant moi [...] elle avait son air de poupée japonaise, avec sa frange. Parfois nous nous regardions avec insistance, comme si nous avions atteint une relation durable, indépendante des variations du corps, à travers nos yeux. Les siens étaient beaux, comme ceux d'un chien plutôt [...]. Et j'étais jalouse de son travail – la seule écriture dont j'ai été jalouse...* ». Même si le corps se réduit à l'œil, même si la vibration de l'être masque une demande autre, elles ont été sœurs et elles se sont aimées, dans la passion d'écrire.

Ainsi le quotidien de Virginia Woolf est habité de ces figures féminines parfois indéchiffrables, parfois très proches, parfois douloureusement inaccessibles. L'intrusion du masculin dans l'espace des femmes est constamment stigmatisé par Virginia et, malheureusement, elle n'y échappera pas.

Le Journal en miettes

Ce portrait de Virginia nous échappe de toute façon. Il est entendu qu'il pourrait y en avoir beaucoup d'autres... Il faudrait dire, au

fil du Journal, l'obsessionnelle présence de l'eau, la fascination qu'elle exerce sur Virginia Woolf. « *Nous avons constaté, à une ligne de brins de paille, la hauteur atteinte par le fleuve [...] on a aperçu trois cadavres qui descendaient rapidement le courant. Le temps pousse-t-il au suicide?* » Les promenades de Leonard et de Virginia rencontrent toujours l'élément liquide, et souvent sous sa forme violente, fleuve en crue par exemple... Les signes s'inscrivent donc d'eux-mêmes.

Accompagner Virginia Woolf, c'est être attentif aux détails journaliers témoins de son angoisse ou de son bonheur. Dans les deux premiers tomes du Journal, il est fréquemment question de montre, et l'on ne peut s'empêcher de voir, là encore, un rapport au temps qui se force à être réaliste : « [...] *finissant par m'acheter une montre de 15 shillings avec bracelet – un oignon rond brillant, commode, que je ne cesse de consulter et qui me donne vraiment l'impression de gagner du temps* ».

Nous ne saurions, dans cette esquisse, passer sous silence l'humour merveilleux de Virginia Woolf; elle ne s'en départit jamais, vis-à-vis de soi comme vis-à-vis des autres. Il est l'autre face du tragique, il n'en est pas la contradiction. La pièce *Freshwater* illustre d'ailleurs parfaitement cette caractéristique de l'écriture woolfienne. L'humour de Virginia Woolf est le signe de sa distance par rapport au réel : elle n'y est jamais engluée, elle se donne l'espace d'une respiration régulière. Qu'elle décrive la nouvelle bonne qui se précipite dans la pièce « *rien que pour voir si vous êtes là* », ou la maison assez délirante de Vanessa : « *Charleston n'a pas changé. Avant même d'arriver, on entend Clive crier dans le jardin. Nessa surgit d'une grande courtépointe bariolée d'asters et d'artichauts pas très cordiale, un peu absente. Clive éclate dans sa chemise, se carre dans son fauteuil et glougloute. Puis Duncan entre en passant, vague de l'esprit ailleurs [...]* », l'humour est une manière de vivre et de voir, le sourire très doux que Virginia laisse apparaître sur certains de ses portraits.

D'elle, nous gardons ces éclats de vie, ces fragments d'espace, de silence, ces ombres et ces cris interrompus, cette pesanteur des cailloux dans les poches... et encore, et toujours, la silhouette fragile qui marche dans les bois, hume le vent plein de champignons, cueille des pommes, se couche dans l'herbe... elle qui va à Londres « *pour le plaisir d'entendre le grondement du Strand* ».

Elle écrit dans *La Mort de la phalène* : « *Comme on aimerait voler avec ces vastes ailes, cette douceur, être une seule grande aile, tout embrasser, tout rassembler, et que ces limites, ces regards indiscrets cherchant à pénétrer, par-dessus la haie, le secret de compartiments de différentes couleurs, soient balayés par le pinceau de l'aile et tous revêtus d'une seule couleur.* »

LES NUITS DE BLOOMSBURY

Bloomsbury, qui fut pendant plus de vingt ans au centre du Londres pensant, libéral et cultivé de l'entre-deux-guerres, est un cercle littéraire et artistique essentiel. On sait l'enchantement, le bonheur total que produisaient chez Virginia Woolf ses promenades dans les rues de Londres. De nombreuses pages de son *Journal* sont consacrées à ses nuits surprenantes, à ses portiques, à ses avenues silencieuses, à ses passants « *alertes comme des lapins* », à ses vieilles orgues de barbarie détraquées, à toute cette vie « *qui est prise en charge, transportée sans effort* ». Voilà. Imaginez que vous pénétrez dans un dédale de rues étroites, que vous longez les murs du British Museum, que vous traversez des squares austères, que vos yeux se fixent sur des façades rectilignes, que vous poussez de lourdes portes grinçantes de Gordon Square... Au 46, ils sont tous là et refont le monde. Des écrivains : Edward Morgan Forster, l'auteur de *Route des Indes*, J. Lowes Dickinson, T. S. Eliot (la Hogarth Press publiera ses premiers textes). Des peintres : Roger Fry, l'ami intime; Duncan Grant. Des essayistes : Lytton Strachey, dandy homosexuel et grand biographe. Des historiens et des économistes : Maynard Keynes et Leonard Woolf. Des critiques dramatiques : Clive Bell et Desmond Mc Carthy. Dans son ouvrage sur Virginia Woolf paru au Seuil, Monique Nathan cite l'un d'entre eux : « Aux environs de dix heures du soir, des gens apparaissaient et continuaient d'arriver jusqu'à minuit. Il était rare que le dernier invité s'en allât avant deux ou trois heures du matin. Whisky, petits pains, cacao, tel était le régime. Mais surtout on parlait : la conversation, c'était là tout le festin. Pourtant, bien des gens prirent l'habitude de venir et ceux-là qui le firent ne sont pas près d'oublier ces soirées. »

Les mariages des uns et des autres (Vanessa Stephen et Clive Bell, Virginia Stephen et Leonard Woolf) ne font point cesser ce que Monique Nathan appelle ces « fêtes de l'anticonformisme ». Dans un monde gagné par l'ennui, et que deux guerres meurtrières feront vaciller, le besoin de liberté intellectuelle est intense, et ce nouveau dandysme, fustigé par certains, adoptera une attitude qui n'est pas sans rappeler celle prônée par bon nombre de mouvements propres à ce premier quart du vingtième siècle : il sera contraint de choisir son camp. À partir du moment où ils ne prennent pas l'art moderne comme une suite de « succès », ces intellectuels de Bloomsbury essayent de comprendre de quel ordre – mental, intellectuel – ont été les ruptures qui ont conduit les peintres, les écrivains à faire ces œuvres, et ils passent automatiquement d'une histoire culturelle à une histoire des mentalités. Avant l'aube du vingtième siècle, la modernité était une série de conquêtes. Après, et surtout avec la grande cassure culturelle que représente la guerre de 14-18, chaque avant-garde naît désormais contre celle qui précède, tente de la déclasser ou de la rejeter, le groupe de Bloomsbury n'échappe pas à ce mouvement.

Mais, à l'image d'une Virginia Woolf que l'on nous décrit comme assise légèrement à l'écart et écoutant attentivement tout ce que l'Angleterre compte alors de plus brillant et de plus intelligent, ce qui fait la force du groupe de Bloomsbury, c'est son antidogmatisme virulent. Tous les sujets sont abordés et dans la liberté la plus totale. Avec une curiosité insatiable, les avant-gardes européennes sont introduites en Angleterre. Après la peinture post-impressionniste, on découvre le cubisme, les ballets russes; on lit les romanciers soviétiques et les penseurs allemands. Mais il s'agit davantage d'un nouveau savoir-vivre que d'une révolution, même si l'on milite dans les rangs du socialisme, qu'on est volontiers anti-impérialiste, sceptique ou athée. Le grand chic : pratiquer avec une volupté sournoise la blague, le jeu de mots. On tient volontiers des propos libertins, la loufoquerie dadaïste n'est pas loin. Ces jeunes gens tapageurs vont même jusqu'à persuader un jour l'un des officiers de marine de Sa Majesté que l'empereur d'Abyssinie et sa suite désirent monter à bord de son navire. Adroitement maquillés et gardant un silence prudent, Duncan Grant, Horace Cole, Virginia Stephen et

leurs amis furent accueillis en grande pompe sur le Dreadnought. La mystification ne fut révélée que plus tard, au grand émoi des autorités et de la presse qui s'en montrèrent scandalisées et l'affaire eût pris d'assez jolies proportions si l'on n'avait su à qui attribuer un tel irrespect.

L'hérésie fondamentale de ce groupe tient dans le décalage existant entre ces plaisanteries a priori inoffensives et l'origine aristocratique de ceux qui les pratiquent. Les membres du groupe de Bloomsbury, par leurs études faites à Cambridge, par leurs demeures spacieuses, sont traditionalistes et individualistes, et descendent presque tous, pour reprendre le titre du livre de Lytton Strachey, d'*éminents victoriens*. Ces révolutionnaires au plan esthétique bien plus que politique, aux idées libérales tel qu'on l'entend en Angleterre – c'est-à-dire sans référence à un parti politique – appartiennent à une classe relativement aisée. Voici ce qu'en dit Stephen Spender : « Bloomsbury représentait des gens des classes moyennes qui avaient des loisirs, un peu d'argent, des domestiques et des maisons agréables à la campagne... Tout cela sur un plan modeste, mais quand même... Par exemple, Virginia, Leonard Woolf, Vanessa Bell, Roger Fry, tous avaient des maisons à la campagne et de petites maisons à Londres. Ils ont beaucoup voyagé. Ils ont fait des choses qui supposent des loisirs et un peu d'argent, des rentes. »

Après la Première Guerre mondiale, le groupe se reconstitue et s'élargit. Curieusement, bien qu'elle s'en éloigne, Virginia Woolf en devient le centre. Vita Sackville-West n'écrit-elle pas en 1925 : « Je crois que Virginia est l'une des personnes les plus excitantes mentalement que je connaisse. Elle déteste la fadeur des jeunes gens de Bloomsbury. » En effet, la belle innocence et l'enthousiasme des premières années ont disparu. La guerre a brisé bien des espoirs. Les artistes se sentent déchirés par l'histoire, sacrifiés par un monde qui avance vers sa perte et dans lequel la pensée semble avoir de moins en moins de place. Robert Graves parle de « long week-end », Gertrude Stein de « génération perdue », Virginia Woolf de « sentiment d'impuissance » et d'ajouter : « *C'est la vie même qui est pour nous, à notre génération, si tragique. Pas une manchette de journal sans un cri d'agonie de l'un d'entre nous.* »

L'année 1922 est décisive. T. S. Eliot publie *The Waste Land*, Virginia Woolf *La Chambre de Jacob*, Joyce *Ulysse* et Hemingway, qui vient de rencontrer Gertrude Stein, un long poème : « Ils veulent tous la paix – Qu'est-ce que la paix? » D. H. Lawrence et Aldous Huxley tentent aussi de leur côté d'oublier « la fragilité du moi ». Beaucoup décident de « jeter l'éponge », de se retirer, de ne plus appartenir à ce monde qui les rejette et dans lequel leur situation trop paradoxale les obligerait à une existence en contradiction douloureuse avec leurs aspirations profondes. Le groupe de Bloomsbury s'effrite car il est issu de la société victorienne, il a encore un pied dans le passé. Certains membres, parmi les plus en avance sur leur temps, réussissent à quitter cette « confrérie de la tour penchée ». La guerre est là, le monde bouge. Fascisme et communisme vont bientôt couper la planète en deux camps. En s'arrachant à l'enchevêtrement compliqué de racines et de vrilles du groupe de Bloomsbury, Virginia Woolf en indique très clairement les limites. La Hogarth Press, ses activités politiques, sa relation passionnée avec Vita l'ouvrent à d'autres horizons. Elle donne à Bloomsbury le seul prolongement susceptible de le faire survivre, une ouverture à une autre société, à d'autres rapports entre les actes et les gens, au-delà, comme elle l'écrit dans son Journal, d'une « *sensation d'oppression, de danger et d'horreur* ».

WOOLF, L'INCANDESCENCE

par Anne F. Garréta

Le sujet Virginia Woolf se décline habituellement et schématiquement en quelques clichés : un destin, un milieu, une technique, une cause... Qui ne sait, pour l'avoir vu (Nicole Kidman flottant fantomatique parmi les algues dans *The Hours*) ou lu (dans les biographies, dans le roman de Michael Cunningham, *Les Heures*) qu'elle se suicida en mars 1941, à l'âge de 59 ans? Elle était sujette à quelque démente dont elle redoutait le retour. L'Europe était à nouveau un champ de carnage et de guerre. Virginia Woolf ne disposait pas, face au monde, des blindages dont la bêtise même légère, la vanité sûre d'elle-même, l'indifférence ou l'absence d'imagination, l'inertie aveugle et animale revêtent les gens mieux doués pour l'extinction de tous leurs sens que cette enfant d'une famille de la bourgeoisie intellectuelle victorienne, orpheline de mère à 13 ans, objet des attentions incestueuses de son demi-frère, et qui se décrivait ainsi dans une lettre à l'âge de 29 ans : « *Célibataire, une ratée, sans enfants, démente, en plus, pas même écrivain.* »

Qui n'a en tête quelque idée ou souvenir vague de Bloomsbury, ce cercle curieux et si british d'intellectuels éduqués à Cambridge, petite société où l'art, la littérature, l'économie, la psychanalyse, la politique, les mariages et les liaisons homosexuelles des deux sexes s'élaborent, se raffinent, se commentent comme en serre chaude?

Et puis, Virginia Woolf, ce nom n'est-il pas synonyme de monologue intérieur, flux de conscience (*stream of consciousness*); n'est-elle pas la chanoinesse du modernisme littéraire dont un conclave d'éminences s'emploie à décerner la papauté au révérend James Joyce? La technique du monologue intérieur a dynamité les cadres institués du roman, amenuisé et effilé à force d'oblicité la perception de son intrigue, désordonné les chronologies au gré des simulations de la mémoire, cette mémoire où les choses s'engagent comme « *ce morceau de verre auquel un an passé au fond de la mer a agrégé des ossements et des libellules, des pièces de monnaie et les tresses de noyées* ».

Oubliera-t-on que Woolf, c'est encore (mais voilà un aspect qu'il est plus confortable à certains de minorer) l'auteur d'*Une chambre à soi*, de dizaines d'essais occupés à scruter la place, le sort des femmes dans le monde qui est le sien, dans les mondes défunts qui l'ont précédé, dans les livres qu'elles ont laissés ou qu'elles ont été empêchées, retenues de laisser, d'écrire ou de reconnaître.

Elle scrute Jane Austen, George Eliot, Aphra Behn, les sœurs Brontë, Christina Rossetti. Elle conjecture. Se pourrait-il qu'Anon, qui a écrit tant de poèmes sans les signer, ait été une femme? Que se serait-il passé si Shakespeare avait eu une sœur, une sœur aussi merveilleusement douée que lui? Vie brève et violente.

L'écriture de Virginia Woolf conjure des spectres de femmes, qui hantent ses romans, ses essais et jusqu'à son Journal, ce lieu où elle s'efforce à se conjurer elle-même.

Comment se figurer « *pourquoi aucune femme n'a écrit un mot de cette littérature élisabéthaine extraordinaire quand tout homme, à ce qu'il semble, était capable de chanson ou de sonnet* »?

C'est que « *la fiction est, à l'instar de la toile d'araignée, attachée, même si légèrement, mais attachée pourtant à la vie par ses quatre coins* ». Et il suffit que la toile écartée se déchire par le milieu pour qu'on se souvienne « *que les toiles ne sont pas filées par des créatures désincarnées, mais sont le fruit du travail d'êtres humains qui endurent et sont attachés à des choses grossièrement matérielles, telles que santé, argent, et la maison que l'on habite* ».

La vie matérielle, l'espace concret, c'est à cela que tiennent les plus impalpables fictions, les plus fins tissus du langage. Cette fameuse chambre à soi doit être un lieu concret avant d'être un espace à déployer ses figures métaphoriques. « *Que les rues soient moins boueuses et les maisons mieux éclairées a son effet sur le style, comment en douter.* »

La voirie fait des progrès, l'électricité, son apparition, l'émancipation des femmes aussi. Écrira-t-on encore comme à la chandelle, surtout si l'on n'imagine pas avoir le temps de devenir bien vieille? Comment écrira-t-on la marée de la modernité quand on est une femme, une femme concrète (et non une fiction masculine) de l'éternel féminin)?

Woolf affronte un puzzle, un puzzle montagnien (il faut lire son essai sur les *Essais*, repris dans *Le Commun des lecteurs*) : « *Le mouvement et le changement sont l'essence de notre être; la rigidité, c'est la mort; la soumission, c'est la mort. [...] Les lois sont de pures conventions, incapables de rester en contact avec la variété et l'agitation immense des élans humains.* »

Au-dedans (ce que l'on appelle l'intériorité, l'âme, la conscience), un chaudron monstrueux, un chaos de sensations, d'imaginations, de mémoires. Au dehors, un monde en flux, accéléré encore par la modernité déferlante. Et s'efforçant de retenir, de faire barrage, d'arrêter le déferlement, le branle tourbillonnant : nos conventions de langage, nos coutumes débordées... Ce par quoi on prétend s'exprimer et exprimer le monde, mais en réalité, comme on exprime un citron jusqu'à ce qu'il n'en reste que la morte écorce, les formes desséchées d'un réalisme compassé et d'un ordre social d'autant plus rigoureux qu'il est plus mort.

Et tout comme Jane Austen, considérant la forme, la phrase conventionnelle de son époque, « *se mit à en rire et inventa une phrase parfaitement naturelle et formée pour son propre usage* », Virginia Woolf a tissé la forme de son langage au fil d'expérimentations narratives à chaque fois plus inouïes : pas un de ses romans ne ressemble à un autre, chacun étant le lieu d'une invention renouvelée. Mieux qu'aucun de ses contemporains, son art parvient à rendre les personnages (que les romanciers de l'ère précédente se flattaient de couler dans le bronze d'une identité indubitable) à une spectralité d'apparitions ou de mirages, une explosion de halos et tous inoubliablement singuliers.

Avec Virginia Woolf, enfin, le roman n'est plus miroir, il est onde. Narcisse ne s'y mire plus que traversé d'interférences, en dispersion concentrique. C'est que cet art ne se résume pas à la simple filature du monologue intérieur : il est tissage, glissement d'une conscience à une autre, traversée des sensations spectrales, et dans le mouvement rythmique de la composition, chaque intériorité exposée à l'accident exquis du monde : une guerre, un bruit, une disparition, la pluie, un regard, une tâche ménagère, une absence, un mot, une angoisse.

L'aventure de Virginia Woolf, c'est le tracé de l'impact de la matière d'un monde en mouvement sur le tissu spectral d'une vie. La toile d'araignée enregistre la vibration sans arrêter le regard, sans offusquer la présence du monde, jusqu'à tant que sa violence finisse de déchirer cette sensibilité exquise.

Peu de temps après leur première rencontre à un dîner chez Clive Bell, Vita Sackville-West décrivait ainsi dans une lettre Virginia Woolf : « *Elle est sans affectation aucune... À première vue on la croit quelconque, puis une sorte de beauté d'ordre*

spirituel s'impose, et on se prend à éprouver une fascination à la regarder... Elle est à la fois détachée et humaine, silencieuse jusqu'au moment où elle décide de parler, et le dit alors suprêmement bien. » Et un an après, cette notation encore : « *Elle inspire un sentiment de tendresse, dû, je suppose, à cet étrange mélange de hardness et de softness – la hardness de son esprit et sa terreur de sombrer à nouveau dans la folie.* »

C'est pour cette même Vita Sackville-West, et conjurant la passion qu'elle lui inspira, que Virginia Woolf composa son roman le plus extravagant, *Orlando*. Extravagant à l'égard des canons du modernisme comme de ceux du roman romantique, symboliste ou victorien : postmoderne déjà, en vérité, par son ironie des genres et des styles. Orlando traverse trois siècles et demi, changeant de sexe autant de fois par la pure décision de la fiction, changeant d'époque par le pur effet de l'Histoire, et la narration empruntant au roman héroïque, au roman d'éducation, à la narration de voyage exotique... Qu'est-ce qui demeure d'une identité sujette au divers, au caprice, à la discontinuité, aux coupures radicales? Est-ce même encore spectre, onde, subjectivité incertaine?

Qu'importe au fond... Si ce n'est plus personnage, ni même spectre, c'est encore une passion, celle de Vita, la vie même. Détachée et humaine, *hard* et *soft*, Virginia Woolf est sans doute le plus grand écrivain de langue anglaise de la première moitié du 20^e siècle. On dira que j'exagère... Mais comment pourrait en juger ou débattre le lecteur français quand l'intégrale de l'œuvre lui manque toujours? Ses essais (quatre volumes en anglais; des morceaux épars en français), son Journal (indisponible en intégralité), sa correspondance... Et de ses romans et nouvelles (car cela au moins est intégralement disponible), quelle traduction rendra la rythmique et la mélodie de la langue, la fulgurance de la pointe ironique et cruelle? Car Woolf est beaucoup plus dure, peut-être infiniment plus dure à traduire que tant d'autres de nos révérends modernistes : sa langue, si subtile, résiste mal aux violences de la traduction... Allez donc transporter sans la rompre une toile d'araignée d'un bout de la maison à l'autre...

UN ENFER D'AVANT SAMUEL BECKETT

Certes, Virginia Woolf est absolument datée : comment autrement serait-elle signifiante? Sa date, c'est celle de la diffusion de la vision proustienne et de l'écriture joycienne, allant avec la découverte de Sterne dont elle donnera avec Beckett l'écho le plus sensible et le plus moderne. Proust, entre cent autres choses, c'est l'opposition entre le petit monde que le moi bâtit sur les désirs et les craintes, avec les anticipations qui le prolongent, et le monde dit objectif, extérieur au moins, auquel il s'affronte de façon à tisser d'heure en heure notre réalité absurde, faite de leurs intersections contingentes et de leurs annulations. Marcel n'entendra jamais la Berma pour avoir trop rêvé de l'entendre. Jacob ne montera jamais à l'Acropole, ni James n'ira jamais au phare, pour les avoir trop imaginés.

Il y a autant de Jacob que d'hommes ou de femmes qui aient rencontré Jacob. Il serait à peine moins loin, si Virginia Woolf ne l'avait pas fait absent, de la vérité inconnaissable de lui-même, de la reconnaissance d'une identité à jamais perdue.

Au bout du compte, au terme d'une courte vie, que faire de ces souliers qui sont là dans la chambre vide, aussi dénués de sens que ceux que Robinson trouve après le naufrage, « qui ne faisaient pas la paire »? « Rachel, Rachel! », « Jacob, Jacob! », « Mrs Ramsay, Mrs Ramsay! », nous entendons d'œuvre en œuvre, par delà la distance temporaire ou l'irréparable mort, cet appel qui se perd dans les vides et l'absence, éprouvés comme l'horreur du manque et de la perte. Virginia Woolf sera toujours tous ses morts, son frère Thoby jusqu'à l'obsession, jusqu'au sentiment d'être elle-même absente et morte.

La quête du moi, perdu avec le reste, commence dès le premier roman, *La Traversée des apparences*. Âme en peine, Virginia Woolf, dans l'obscurité intérieure, cherche quelque chose qui se dérobe et ne trouve que ce creux, cette absence. « Empty », pièce vide, maison vide, monde vide, n'est-ce pas le mot caractéristique de cette désespérance? Le désir de l'âme étant de réaffirmer contre telle évanescence le permanent, l'éternel, quel remède que l'art, comme l'évoquait Yeats. Proust, Yeats, Joyce fournissent donc des repères.

Il faut peut-être après l'avoir lointainement datée, si l'on cherche à discerner jusqu'à quel point Virginia Woolf est pourtant proche de nous, la prendre à revers, l'aborder par le dernier ouvrage, *Entre les actes*, qui la trouve déjà engagée dans sa mort. En 1936, ayant achevé *Les Années*, elle est consternée par son propre déclin. Mais la médiocrité des *Années* donne l'élan qu'il fallait, soutenu par une violente amertume, pour toutes les gageures, toutes les impossibles audaces, d'*Entre les actes*.

L'œuvre est double ou triple, réaliste, symboliste, parodique, enfermant le sérieux de l'histoire dans le jeu fantaisiste du quotidien, la variété de la nation dans la modeste typologie du village, présentant la « pièce » – comme Ingmar Bergman si souvent dans ses films présente ses « spectacles » – aux antipodes en tout cas de l'art comme substitut d'éternité. Au centre, les Oliver, trois générations, tous les problèmes et, en quelques pages, toutes les relations humaines, y compris l'adultère, qui complète comme par nécessité entre l'homme et la femme la dialectique secrète de l'amour et de la haine. Ordonnée par les Oliver se déroule l'évocation syncopée de l'histoire des hommes et des mœurs en Angleterre, dénonçant le sens ambigu du jeu des acteurs, mettant en question la nature de la représentation, le rôle de la reine Elizabeth dévolue à Elisa, chacun transformé par quelques oripeaux avant de revenir selon la formule stoïcienne au rôle qui lui a été imparti à sa naissance.

Il n'y a pas que les Oliver ou que le public des notables qu'ils ont rassemblés, ou que les acteurs improvisés, ou que les déconcertants miroirs promenés devant les spectateurs, il y a l'étrange Miss La Trobe, l'auteure, que Virginia Woolf a éloignée d'elle-même avec une sorte de violence caricaturale mais dont l'espoir et l'écœurement, le sentiment de nullité final, font écho aux siens propres. D'un côté il y a l'auteur et le public, de l'autre, l'auteur et l'ouvrage : et c'est là que la mise en question est le plus passionnante – et elle est presque aussi ancienne que la vocation de cet écrivain, sinon dans les romans, au moins dans ces « contes », « nouvelles », « histoires » qui sont tout autres que ces étiquettes – une distanciation permettant d'avoir de soi-même une conscience privilégiée dans l'activité créatrice où normalement on est absorbé.

Toute perception s'ouvre à la rencontre du monde, se tend comme une main et rencontre le vide. Offrant une formule métonymique de toute son œuvre, la « maison hantée », dont les échos inquiétants, les lueurs évasives, les fuites fantasmatiques d'aspects forment le thème d'un de ces « contes », figure l'univers dont elle éprouve l'intolérable altérité, non point un agréable encadrement de réalité objective, bien en place, mais une présence, une affirmation menaçante et bientôt insupportable des choses : un envahissement qui est le début de la confusion.

Virginia Woolf appartient en effet à la compagnie des quêteurs d'absolu, disons des quêteurs d'être de ceux qui, comme Blake, souhaiteraient ouvrir les portes de la perception. Mais le bonheur de Blake lui est refusé : c'est une sceptique, et qui ne parvient pas à prendre pied dans l'espoir. La fermeture de l'individu, impénétrable, la sienne ou celle des autres, l'obsède. Elle situe parfois cette séparation dans le regard, ce qu'il perçoit, ce qu'on y perçoit. Dans « *An Unwritten Novel* » (« Un roman qu'on n'a pas écrit »), elle montre moins encore un état de fermeture qu'un mouvement de refus, d'évasion, de fuite; dans le regard passe à la fois le refus de voir et le refus de se voir et de s'avouer; les visages se nient à eux-mêmes leur propre expérience; leur comportement, dans les moments où leur est en vain donnée la liberté, est division et dissimulation : « *Les yeux des autres, nos prisons, leurs pensées, nos cages.* »

Conscience de soi ou conscience des autres, il semble que la terreur d'y atteindre soit égale au désespoir de n'y atteindre pas. L'enfer, c'est la subjectivité, c'est d'avoir ces limites infranchissables, car, comme dirait le Hamm de Beckett, « au-delà c'est la mort ». Il y a dans ces conditions une avidité obstinée, presque du vampirisme, chez Virginia Woolf, le besoin d'attirer vers soi, d'intérioriser, d'incorporer ce monde qui se dérobe, de le dire au moins par images. Mais tout est illusion et fuite. La campagne de « Kew Gardens », où des figures passent du gros plan à l'incertitude de la distance, annonce celle où Molloy croit voir passer A et B ou leurs analogues.

« *Dieu, le mystère de la vie, l'inexactitude de la pensée, l'ignorance des hommes!* » (« La Marque sur le mur »). Avec le ton un peu moqueur, on le reconnaît vite : Sterne. Nourris de Sterne l'un et l'autre, Woolf et Beckett sont l'un et l'autre ramenés, hors d'un monde illusoire et de jeux d'écriture qui ne lui substituent que de pauvres magies, à un pur immédiat qui est une grande et précieuse nouveauté, moins souvent reconnue que les vibrations élégiaques. Ce qui importe tout d'abord, c'est que, pour Virginia Woolf comme pour Samuel Beckett, le monde est dépourvu d'identités. Dans *Watt*, rien n'est ce qu'il est, un pot n'est pas un pot, ou l'est sans l'être. Et dans « La Marque sur le mur » nous lisons : « *Quant à dire ce qui est arbres et ce qui est hommes et femmes, ou s'il existe rien de tel, on ne sera pas en état de le faire d'ici cinquante ans.* »

Ces « nouvelles », qui s'échelonnent sur vingt ans, sont souvent des transcriptions, certaines directes au point de présenter un caractère nettement onirique, des moments d'une intense activité créatrice exaspérée par le caractère indéchiffrable des phénomènes, provoquée, si le sens se dérobe, à saisir au passage l'incompréhensible, fût-ce pour aboutir à l'absurde. Dans « *The Shooting Party* » (« La Partie de chasse »), par exemple, la stimulation extérieure vient des sensations d'un voyage, du mouvement, du rythme, de la vitesse du train et de la vue d'un couple de faisans pris dans le filet. De là naissent le château et ses habitants, les vieilles dames, les chasseurs et leurs chiens, et par une accélération de plus en plus délirante, au terme d'une série de coups de feu, on passe, comme dans une parodie de mélo, à un massacre final d'où l'auteur se réveille. Tout cela reste absolument inchoatif, refuse l'illusion, et les deux mots, parodique et onirique, y sont aussi essentiels l'un que l'autre.

L'écriture, comme représentation, est certes une entreprise absurde, mais dont il faut dire aussitôt qu'elle recouvre une autre entreprise absurde qui est la vie. Stephen Spender avait bien raison de dire à Viviane Forrester, dans l'excellent *Virginia Woolf* que celle-ci a donné comme supplément à la *Quinzaine littéraire*, que si notre auteur « avait continué d'écrire elle aurait écrit des romans comme ceux de Beckett ».

FOLIE OU SEXE? LES DIFFICULTÉS D'ÊTRE ROMANCIÈRE

La biographie de Virginia Woolf par Quentin Bell ne prétend nullement, à partir des événements d'une vie, conclure à l'explication d'une œuvre dont seule l'inspiration poétique, impossible à définir, peut être la clé. Aussi est-il du plus haut intérêt de pouvoir confronter le domaine de la confession (les extraits existants du Journal) avec l'histoire personnelle de l'écrivain et les trois premiers romans où son talent s'affirme. Ce qui ressort de ces textes, c'est combien cet univers né de la fragmentation se construit en même temps dans une lutte contre elle.

Un monde en miettes. L'expérience de la folie (ce n'est pas d'excentricité dont il s'agit, mais bien de crises de démence et de tentatives de suicide) mène Virginia Woolf à une vision onirique qui s'exprime dans le récit-poème : de là vient sa difficulté, selon certains, parmi lesquels E. M. Forster, à être une romancière. Elle domine et recrée le monde moins qu'elle ne le traduit dans un émiettement douloureux et la multiplicité de voix équivalentes. Tout a son importance ici : les objets, les odeurs, les réminiscences; rien n'est véritablement lié, pas plus que chez les pointillistes les taches de couleur ne se fondent les unes dans les autres; s'il se dégage une vue d'ensemble, cette synthèse même crie l'impossibilité de saisir et de cerner.

Chacun a sa vision du jeune homme de *La Chambre de Jacob*, mais l'adolescent disparaît avant que l'auteure ait proposé de lui un portrait définitif. Dans *La Promenade au phare*, le plus linéaire de tous ses romans, et peut-être celui où les personnages s'imposent le mieux en tant que tels, c'est moins de Mr ou Mrs Ramsay que le lecteur se souvient, que de certains instants, celui où la barque refuse d'avancer, celui où Lily Briscoe s'inquiète de la présence prédatrice de Mr Ramsay. Ce n'est pas une conscience centrale ni le narrateur qui comptent ici, comme chez Henry James. Virginia Woolf n'affirme pas la suprématie d'un regard sur les autres regards; cette démarche serait contraire à sa personnalité poreuse, si tôt entamée par l'angoisse. À la limite, comme pour le poète, il n'y a plus qu'une transparence totale, et cette transparence, cette fluidité d'un moi immergé dans le tout, sont pour Virginia Woolf des nécessités mentales, qui devaient la mener à choisir l'anéantissement.

Il faut aussi relire son Journal pour capter ses multiples facettes. On y verra voisiner les jugements sévères, voire irritants, d'un être à vif dévoré par l'inquiétude : ainsi sa jalousie de Katherine Mansfield, dont elle trouve certains récits « pauvres » et « bon marché », pleins de « coquetterie de surface »; ou son horreur effarouchée de Joyce : « *C'est comme si du petit plomb vous grêlait la figure sans que vous risquiez pour autant une blessure mortelle.* »

On y trouvera aussi l'écho dramatique des événements relatés par Quentin Bell, de ces crises qui « *la laissent suspendue entre la vie et la mort de façon très insolite* »; on y observera une épuisante oscillation entre l'analyse qui veut définir (Virginia Woolf était une critique de grand talent) et la nature féminine tentée par la « vaporisation mystique », car elle était douée d'une sensualité diffuse que comblait seule la contemplation. Ses combats quotidiens parmi les ténèbres la laissent doublement vulnérable (elle ne se sent ni homme ni femme), mais enrichie : de ses cauchemars naîtront les plus belles images de ses romans – ces becs d'oiseaux, ces miroirs brisés, ces ailerons qui fendent les flots, ces couleurs d'une violence surprenante dans une Angleterre voilée de brume. Si Quentin Bell nous montre une Virginia Woolf humaine – trop humaine parfois –, on verra que c'est contre sa propre imperfection qu'elle lutte par l'écriture. Telle est l'étoffe personnelle dont sont tissés *La Chambre de Jacob*, *Mrs Dalloway* et *La Promenade au phare*.

On voit qu'on ne saurait parler, comme on serait tenté de le faire tout d'abord, d'une « vision subjective » des personnages, car tout l'effort de Virginia Woolf tend vers la négation du subjectif et du personnel, dans un effort quasi surhumain vers l'intemporel. Marguerite Yourcenar a défini les romans de Virginia Woolf comme des « biographies de l'être ». D'où l'importance donnée aux interludes dans *Les Vagues*, et toutes ces digressions essentielles nées du souvenir, de la rencontre avec des objets, du choc entre le temps intérieur et la durée objective. Deux réalités seulement se détachent et se maintiennent; la première est celle du souvenir : « *Nous faisons tous revivre quelque chose, nous cherchons tous quelque chose furtivement.* » La seconde, c'est l'objet concret – l'arbre, la phalène, l'escargot, la tache sur le mur – rencontré par le regard de façon accidentelle.

Oublier qu'on est femme. L'angoisse d'un monde qui se dilue est-elle typiquement féminine? Plus qu'une autre, Virginia Woolf s'est penchée sur le problème du sexe, si intimement lié à celui de la création. À cet égard, son petit livre, *Une chambre à soi*, est un véritable testament littéraire. C'est d'abord un éblouissant tableau, pétri d'humour, du sort de la femme-écrivain au cours des siècles. Mais l'humour ici a quelque chose de tragique quand Virginia Woolf écrit, après avoir imaginé quel eût été le sort de la sœur de Shakespeare si celle-ci avait existé : « *N'importe quelle femme née au seizième siècle et magnifiquement douée serait devenue folle ou se serait tuée.* » C'est ensuite une réflexion sur l'androgynie : la romancière conclut, comme Coleridge et Freud, à la nécessité d'un esprit « *résonnant et poreux, naturellement créateur, incandescent, indivisible... un esprit androgyne en un mot, comme le fut celui de Shakespeare, de Keats ou de Shelley.* » Or ces noces des contraires, l'esprit ne peut les célébrer en lui-même que dans le silence, les rideaux tirés, dans une « chambre à soi ».

Les revendications de Virginia Woolf visent à une égalité qui concerne l'essentiel et pour ainsi dire l'asexué : la possibilité de créer. Si l'esprit créateur est l'objet de la quête de Lily Briscoe dans *La Promenade au phare*, cette quête reste inséparable des tourments liés à une autre nécessité : celle de naître d'un sexe ou de l'autre, et rien n'approche plus du vertige qui saisit devant la page blanche (suis-je capable de créer?) que le vertige de sa propre identité, à son tour lié au corps et à ce qui le détermine. Tel est le tourment qu'exprime *La Promenade au phare* : « *Toujours (elle ne savait si cette nécessité lui venait de son sexe ou de sa nature), avant d'échanger la fluidité de la vie pour la concentration de la peinture, elle traversait quelques instants de nudité pendant lesquels elle avait l'impression d'être une âme à naître, ou arrachée à son corps, hésitante au sommet d'une flèche battue par le vent, exposée sans protection à toutes les rafales du doute.* »

Mais cette possibilité pour la femme de s'affirmer à travers la création, défi lancé à la mort, est menacée par le pouvoir de l'homme : « *Charles Tansley, elle se le rappelait, disait que les femmes sont incapables de peindre et d'écrire.* » À partir de ce moment, Lily Briscoe met en doute l'œuvre d'art au profit de l'œuvre qu'est la vie, celle de Mrs Ramsay par exemple. Si l'on songe que l'existence de Mrs Ramsay, toute de sacrifices, de dévouements, de choses tuées, de concessions, de forces refoulées, de désirs frustrés, est peut-être encore ce qui défie le mieux le temps, on voit combien Virginia Woolf s'interrogeait avec intensité sur ce qu'elle appelait « *la vie très profonde et à moitié mystique d'une femme* ». Entre le mouvement ascendant de la création et le mouvement horizontal de la fusion, le choix est difficile pour une nature féminine, et il faudrait, pour en exprimer les nuances, inventer un langage spécial où les mots ont une chair : « *Car comment peut-on traduire en paroles ces émotions corporelles?* »

C'est dire combien l'attitude de Virginia Woolf à l'égard de la « lutte des sexes » dépasse l'amertume bornée, quoiqu'elle soit parfaitement lucide à l'égard des injustices, des barrières et des brimades : nulle femme ne fut mieux placée pour juger des éducations divergentes que les victoriens et leurs descendants réservaient aux hommes et aux femmes : « *L'histoire de l'opposition des hommes à l'émancipation des femmes est plus intéressante peut-être que l'histoire de cette émancipation elle-même.* » L'important est d'aller au-delà, vers une sorte d'impersonnel qui se suffit en soi, « *d'écrire comme une femme, mais comme une femme qui a oublié qu'elle est femme* ». Se fondre – et s'oublier – à travers l'écriture, telle est la démarche contradictoire à laquelle Virginia Woolf s'est vouée, et cette recherche contribua sans doute à lui faire souhaiter le repos de la mort.

SEULE DANS UN MONDE HOSTILE

par Gérard de Cortanze

Qui est Virginia Woolf? Un écrivain. Quel est son pays d'origine? L'Angleterre. Quel est son territoire? Le langage. Dates de naissance et de mort : 1882-1941. Elle aura vécu cinquante-neuf ans. En 1973, Viviane Forrester enregistrerait pour « Les Chemins de la connaissance », sur France Culture, une série de sept émissions tout à fait remarquables consacrées à Virginia Woolf. (Reprises et révisées, elles furent publiées aux éditions de l'Équinoxe, en 1984, sous le titre *Virginia Woolf*.) Elle y disait la chose suivante : « Virginia Woolf, un écrivain, l'un des plus grands de ce siècle. Une femme, insérée dans son époque, dans son milieu social, mais aux prises avec la folie, en lutte contre certains tabous (sans nul doute un précurseur des mouvements de libération des femmes). Éditeur aussi, critique littéraire logique, implacable, pamphlétaire efficace; auteur célèbre, mondaine même; militante socialiste. »

L'émission insistait, à juste titre, sur les liens existants entre la vie et l'écriture, sur la présence obsédante des deuils et des drames. Dans *Les Vagues*, Rodha s'écrie : « *Je suis seule dans un monde hostile. La face humaine est atroce.* » Allons voir de plus près. À six ans, Virginia est violée par son demi-frère, Gerald Duckworth, âgé de vingt ans. Sept ans plus tard, mort de la mère. « *Elle fait semblant, ai-je dit. J'avais treize ans et je craignais de ne pas souffrir suffisamment.* » Parallèlement : début des agressions sexuelles de son autre demi-frère, Georges Duckworth, et premiers signes de dépression. En 1897, sa demi-sœur, Stella, mariée en avril, meurt en juillet. En 1904 : deuxième dépression sérieuse. Tentative de suicide, Virginia se jette par la fenêtre. Mort du père, Leslie Stephen : veuf, geignard et autoritaire. Elle écrira, bien après, dans son Journal : « *L'anniversaire de père. Il aurait 96 ans, oui, aujourd'hui. Il aurait pu avoir 96 ans, comme tant d'autres gens que l'on a pu connaître. Mais grâce au ciel, il ne les a pas eus. Sa vie eût entièrement mis fin à la mienne. Que serait-il arrivé? Pas d'écriture. Pas de livres. Inconcevable.* » Continuons. 1906 : au retour d'un voyage en Grèce, Thoby, le frère bien-aimé, meurt d'une fièvre typhoïde. Son souvenir ne quittera jamais Virginia. 1911 : Virginia confie à son amie Vanessa qu'elle ne veut plus écrire, qu'elle n'est pas encore mariée, qu'elle a raté sa vie, qu'elle est folle : « *À présent, tout ce que je demande à quelqu'un c'est qu'il me rende véhémentement.* » 1912 : mariage avec Leonard Woolf et état dépressif chronique. 1913 : tentative de suicide (barbituriques). Les médecins sont catégoriques : il est préférable que Virginia n'ait

pas d'enfant. 1915 : nouvel état dépressif qui empire très vite : « *C'était très différent de la première phase de sa maladie. Elle entra alors dans un état de manie verbeuse, parlant à tort et à travers, de façon incohérente et continua jusqu'au moment où elle tomba dans le charabia, pour finir par sombrer dans le coma* » (Stephen Woolf). 1923 : Katherine Mansfield, la proche, la très proche, meurt. Etc., etc. La liste est interminable – des souffrances, des malheurs, des rebellions avortées, des journées languissantes où l'on s'étire « *à travers la chambre comme un animal blessé* », de l'isolement, de l'abattement, de l'ennui – et qui conduit au 28 mars 1941, date à laquelle une femme usée se jette dans l'Ouse, les poches de sa veste lestées de lourdes pierres.

Souvenons-nous de la dernière réplique de *Between the Acts*, cette pièce que Virginia Woolf écrivait l'année de sa mort. Une certaine Miss La Trobe reste seule en scène alors que le public s'est dispersé. Son numéro d'illusionniste a échoué. Elle ne pourra pas tendre une toile de fond entre les arbres pour faire disparaître les vaches, les hirondelles, le temps présent. Que dit-elle? Ceci – Virginia Woolf n'a plus que quelques mois à vivre : « *Et la scène était vide. Miss La Trobe s'appuya contre un arbre, paralysée. Son pouvoir l'avait quittée. Des gouttes de sueur jaillirent sur son front. L'illusion avait échoué. Cela c'est la mort, murmura-t-elle. La mort.* » Il est indispensable de mettre ce texte en relation avec un autre, extrait de son Journal. Virginia Woolf aime la vie, la mer, les rivières, l'eau, le paysage, les gens, les promenades dans les rues de Londres, les longues discussions dans la maison de Bloomsbury, les voyages. Voici ce qu'elle écrit : « *Ainsi, les jours passent et je me demande parfois si l'on n'est pas hypnotisé, comme un enfant par un globe d'argent, par la vie. Et si c'est vivre cela. C'est très rapide, brillant, excitant. Mais peut-être superficiel. Je voudrais prendre le globe entre mes mains et le palper tranquillement, rond, lisse, lourd, et le porter ainsi, jour après jour.* »

Et pourtant cette femme qui aime la vie se l'ôte, et rien n'aura pu inverser le cours du temps, pas même l'œuvre, la littérature, les mots qui mettent la vie dans la boîte du livre. Virginia Woolf reconnaît qu'elle voulait « *tout avoir* ». Comme cela est étrange, ne sommes-nous pas tous dans ce cas-là? Nous voulons tout, mais oui, l'amour, les enfants, l'aventure et le travail intérieur. Mais que faire? Que faire dans cette vie où tout est « *gel, gel immobile, flambée blanche* »? Où il est si dur se mettre sur le

papier des « *mots anciens dans un ordre nouveau, et qui survivent et qui créent la beauté, qui disent la vérité* ». La dépression, au sens médical du terme, et qui désigne cet état mental pathologique caractérisé par une somme d'indices allant de la lassitude au découragement, en passant par la faiblesse et l'anxiété, est très récent. À l'origine, il désignait un abaissement, un effondrement, un enfoncement – *depressio*, dit le latin. Il convoquait la géographie, la météorologie, la physique : une pression de haut en bas. Il y a chez Virginia Woolf quelque chose de cette idée très physique, très concrète, palpable. Comme dans ses livres, comme dans sa vie. « *Faut-il que le doigt de la mort de temps à autre se pose sur le tumulte de la vie pour l'empêcher de nous foudroyer?* », ne cesse-t-elle de se demander. La réalité humaine d'une œuvre dépend entièrement de la réalité de l'auteur, de ses attachements, de son contexte, et de tant d'autres éléments que la simple réalité de la vie ne peut restituer. Virginia Woolf qui n'a cessé dans son œuvre de fuir les territoires de la folie – ce que ne firent ni Artaud, ni Nietzsche, par exemple – s'y engouffra dans sa vie de tous les jours : « *Je vogue sur des flots agités. Et lorsque je sombrerai, personne ne sera là pour me sauver.* »

Magazine littéraire numéro 411,
juillet-août 2002, p. 46-47.



VIRGINIA WOOLF ET SA NUIT DES ROIS ou LA NUIT, TOUS LES ROIS SONT GRIS

« ... and that the sixteenth century had still some years of its course to run... »

« He had indeed just brought his feet together
about six in the evening of the seventh of January... »

Virginia Woolf, *Orlando*

Qu'est-ce que le réel? En quoi consiste-t-il? Le 17^e siècle commençant retentit des mille échos de cette interrogation, qui est à la racine du cogito cartésien. Pourquoi exclure qu'un « malin génie » ne suscite en nous une foule d'images vaines et de sensations trompeuses, sans lien avec le monde extérieur? C'est pour échapper à cette idée insupportable que Descartes invente le doute, l'indubitable doute; et qu'un peu plus tard son disciple Malebranche se retourne vers la foi... Le *Discours de la méthode* est de 1637; les *Méditations* paraissent quatre années plus tard. Au même moment le théâtre ne cesse de mettre en scène la même question. Corneille publie *L'illusion comique* en 1635 et la même année Calderón donne à l'Espagne une de ses pièces les plus symboliques : *La vie est un songe*... Quelle imposture que ce réel totalitaire, avec sa prétention abusive à monopoliser l'existence! Chacun, alors, en a conscience et ne voit dans ce que nous nommons le réel qu'une mince couche refroidie et solidifiée à la surface de cet énorme maelström en fusion qu'est la Création, et dont seuls nos rêves parviennent à nous donner une idée.

Et avant eux, un tiers de siècle plus tôt, Shakespeare. Cet « épanchement du songe dans la vie réelle » dont parlera plus tard Nerval dans *Aurélia* est le vrai ressort dramatique de ses comédies et de sa *Nuit des rois*, ce poème de la relativité. La comtesse Olivia s'éprend, en la personne de Viola, du jeune homme qu'il n'est qu'en apparence, tandis qu'Orsino, le duc d'Illyrie, a pressenti, en son inconscient, la jeune fille qu'elle est réellement. Étrange carrousel platonicien, en vérité moins pervers qu'il n'y paraît, puisque la comtesse et le duc tombent amoureux d'un être humain en dehors de toute spécification sexuelle. C'est pourquoi Olivia passera si facilement des charmes de Viola aux

bras de son frère jumeau. La complémentarité sexuelle n'est qu'un ingrédient supplémentaire, qui sera à la fin comme une concession anodine aux habitudes de l'espèce.

Mais il y a plus. À travers le concours des apparences se dégage une sorte de jeu de la folie et de la sagesse qu'incarne à merveille Feste, le bouffon d'Olivia. Ici éclate la supériorité de Shakespeare sur tous ses suivants. Il ne s'agit pas seulement chez lui de dire que les apparences sont trompeuses, ou encore que la folie apparente est la vraie sagesse, et inversement. Il s'agit bel et bien de suggérer que chacun de nous, selon l'étendue de son imagination, se meut dans la réalité qu'il mérite. La folie n'est pas le contraire de la sagesse, mais la sagesse augmentée de la fantaisie (au sens allemand de *Fantasie*, qui requiert le concours de l'imagination créatrice). Le rêve n'est pas le contraire de la réalité mais la traversée des apparences grâce au pouvoir de l'imagination. Tout auteur dramatique a été tenté, à un moment donné, d'explicitier la prédisposition naturelle du théâtre à rendre manifeste ce voyage à travers les strates de l'Existant. Et quelle chose fragile que cette magie dramatique qu'un rien suffit à faire basculer!

Qui désire-t-on quand on désire quelqu'un? Voici l'autre question que Shakespeare pose sans sourciller dans *Twelfth Night, Or, What You Will (La Douzième Nuit ou Ce que vous voudrez)*. Il la pose, la soulève, la repose et finit par la renvoyer à « la noble assistance » : ce que vous voudrez! L'esprit du temps voulait, lui, que les rôles féminins fussent tenus par des acteurs et non des actrices. Ce protocole scénique serait simple épiphénomène s'il ne se dédoublait en une cascade d'inversions enchâssées dans une débauche de travestissements.

Le personnage principal s'il en est un s'appelle donc Viola quand c'est une fille et Cesario quand c'est un garçon. Sur les planches élisabéthaines, cette femme déguisée en homme était interprétée par un comédien, qui lui prêtait sa voix. Et son corps. Car ce sont en effet les corps et leurs incessantes métamorphoses qui sont les véritables rois de cette nuit. Qui le désir désire-t-il est l'interrogation qui saisit les sujets (ici, les sujets sont rois) dans d'inépuisables mais épuisants corps à corps. Pénétrons plus avant (si j'ose dire!). Orsino, qui est un garçon, aime, ou croit aimer, Olivia, qui est une fille. Celle-ci aime Viola qu'elle s'imagine un garçon mais couche avec Sébastien, frère jumeau de Viola. Cette dernière aime Orsino qui, la croyant un garçon, ne lui en prodigue pas moins force caresses comme à son mignon. Garçons et filles se branchent ainsi en circuit continu, de telle sorte que la prise sexuelle ne relève plus que d'une affaire de genre. Et non de mœurs. Le genre, ici comique, où se déploient ces ambivalences de rôles se ramifie à son tour en un registre noble avec le duc Orsino, la comtesse Olivia et leur compagnie, et trivial avec le bouffon Feste, l'oncle Toby et leurs comparses. Le genre devient alors registre de langue. D'un côté, la musique : « *If music be the food of love, play on* »; de l'autre, le rot : sire Toby se nomme *Belch*. Il est vrai que la tradition festive dans laquelle s'inscrivait la pièce faisait valser allègrement déguisements, dissimulations et rebondissements carnavalesques. La douzième nuit était celle de l'Épiphanie, nuit où tout est permis, fête des Rois mages célébrée le 6 janvier, soit douze jours (et nuits) après Noël. Cette interprétation a fourni au titre anglais sa traduction française.

Au centre de ce jeu de miroirs se tient la figure de l'androgynie représenté par les jumeaux Sébastien et Viola, jumeaux tellement *vrais* qu'ils en arrivent même à se confondre l'un l'autre à travers la métaphore aisément déchiffrable de la pomme, bonne bien sûr à croquer, « *an appel cleft in two is not more twin than these two creatures* ». Le plus surprenant est bien que le désir ne soit ni entamé ni modifié par la découverte de l'illusion. Ainsi la comtesse ne s'émeut-elle pas le moins du monde d'apprendre que l'objet de son attirance était en réalité une femme. Ainsi le duc s'éprend-il instantanément d'une personne qu'il croyait, l'instant précédent, être du même sexe que lui. Tout se passe comme si le désir (et l'amour?) ne se souciait en rien du genre de son objet. Shakespeare anticipe comiquement Lacan en prouvant qu'il n'y a pas de rapport sexuel. Autrement dit, que dans les relations sexuelles, la dernière chose qui compte, c'est justement le sexe.

Orlando serait-il donc un *remake* de *La Nuit des rois*?

ORLANDO FURIOSO?

**Amours à perdre le souffle et la tête, dames et chevaliers, palais et monstres,
et vraies rodomontades autour de Paris assailli par les Maures :**
**tel est le *Roland furieux*, l'*Orlando furioso* de l'Arioste, poème épique écrit en Italie sous la Renaissance,
fabuleuse machine littéraire de trente-huit mille vers et monument enchanté de la littérature européenne.
Et si l'*Orlando* de Virginia Woolf descendait aussi de l'Arioste?**

Face aux dames et aux chevaliers d'antan, à leur beauté à jamais disparue, l'Arioste (l', comme *la Callas*, article d'excellence) sourit là où le Tasse devient fou et Cervantès rit pour ne pas pleurer. Il sourit car il ne croit pas à la fin des mondes créés par la poésie, mais, au contraire, à leur multiplication à l'infini, et il en donne la démonstration éclatante avec son *Roland furieux*, immense poème de trente-huit mille vers en quarante-six chants, véritable supernova dans le firmament de la littérature européenne. Aucune nostalgie, aucune plainte chez l'Arioste mais une confiance entière dans l'art qui est le trait le plus caractéristique de l'homme de la Renaissance italienne en son zénith. Cet art n'est autre que la maîtrise du temps : une foi raisonnable dans le futur vers lequel on se hâte lentement, un attrait irrésistible pour le présent et les plaisirs, et la volonté toute nouvelle d'élargir son empire au passé en le rendant contemporain. L'*Orlando furioso*, c'est ça : l'adaptation de l'univers chevaleresque du Moyen Âge, recomposée à l'intention d'une moderne et brillante société urbaine, afin qu'elle s'y contemple comme en son propre miroir.

Bien que le Poème soit en expansion permanente et que le centre se déplace au gré de son mouvement, il est possible de ramener les fils de la narration à trois foyers essentiels, d'où ils essaient à nouveau vers des combinaisons toujours nouvelles et inattendues. Il y a d'abord l'amour de Roland pour Angélique, et la folie du paladin découvrant qu'elle ne l'aime pas du tout. Plus encore que dans le plus grand secret elle s'est même mariée avec Médor, infiniment moins célèbre que lui, mais gentil, beau et fidèle, et qui, bien qu'il en souffre en silence, sait passer outre les frasques de sa bellissima et fougueuse aimée. Ensuite, il y a la guerre entre les Francs et les Maures. Ces derniers, profitant

de l'absence de Roland pour cause de folie, campent sous les murs de Paris et menacent à tout moment de déferler dans la ville chrétienne. C'est évidemment une licence poétique, l'Arioste sachant pertinemment que les Arabes, au moins à l'époque, n'avaient jamais passé Poitiers. Mais comment faire admettre à ses lecteurs cosmopolites que le ban et l'arrière-ban des héros de la chrétienté soient allés mourir à Roncevaux, alors que venir se battre pour Paris fait tellement plus chic, voire plus sérieux. Pour le moment, ils sont nombreux à connaître la loi du terrible Rodomont, le champion sarrasin. D'ailleurs, les échos des rodomontades de cette brute à la méchanceté altière et presque innocente sont parvenus jusqu'à nous, récits invraisemblables même pour des chevaliers qui en avaient sûrement vu d'autres. Le troisième foyer du Poème est construit autour de l'amour entre Roger et Bradamante, amour contrarié lui aussi, mais qui, finalement, connaîtra une issue heureuse. Et il le fallait bien, parce que de cette union entre un chevalier musulman (mais qui va se convertir) et une madone chrétienne (aimante bien que vertueuse et endurente dans la quête de son amant) va naître la maison d'Este, la puissante famille italienne que sert Ludovic Arioste et qui paiera les frais d'impression de la première édition du *Roland furieux*, à Venise en 1516.

L'amour fou, on le voit, est le sentiment dominant du Poème de l'Arioste, il lui donne son titre. Une passion physique, sensuelle, qui ne s'encombre pas de considérations psychologiques : on aime, on n'aime pas, ou on n'aime plus. Aussi les retournements sont-ils innombrables : il suffit que l'amour soit accepté pour qu'il perde toute valeur et se mue sur-le-champ en son contraire. L'amour est une force de la nature chez l'Arioste : il se manifeste, brille de tous ses feux et s'étend, supportant mal la réciprocité.

Pour exciter la muse ariostesque, rien ne vaut un amour refusé. En amour (mais aussi dans les combats, l'aventure, la fête), dames et chevaliers font jeu à peu près égal (tiens, cela aurait-il inspiré une certaine Virginia Woolf?) et, à prendre l'initiative on trouve souvent celles que l'on n'attendraient pas. Les valeureux garçons souffrent autant sinon plus que les filles. Là aussi pas de perversions, de masochismes, de larmes excessives, mais la peine compréhensible de ceux qui ne tarderont pas à aller voir ailleurs. À côté de l'amour, d'autres sentiments comme l'amitié, la galanterie, la générosité, la camaraderie, viennent concourir au miraculeux équilibre d'un monde optimiste et sûr de sa propre beauté.

Puis il y a le fantastique et le rêve, les palais enchantés, les fées et les monstres, les mages et les sorcières, l'anneau qui rend invisible, le cheval ailé qui survole la terre et amène Astolphe sur la lune pour y récupérer l'entendement de Roland. Italo Calvino l'a remarqué, l'action se déroule toujours d'une manière presque identique : un chevalier voit ravir sa belle, il se lance à la poursuite du ravisseur, traverse une forêt de signes et se retrouve dans un mystérieux château où il n'y a aucune trace de celle qu'il cherche mais où il tombe à chaque détour sur d'autres chercheurs, chrétiens ou sarrasins : « Tous sont attirés dans le palais par la vision de la femme aimée, d'un ennemi inatteignable, d'un cheval volé, d'un objet perdu. » C'est ce désir inépuisable qui meut la machine merveilleuse d'*Orlando furioso* : d'octave en octave (cette stance qui fonctionne comme l'équivalent poétique d'une planche de bande dessinée), l'Arioste élève à une forme définitive l'imaginaire de la chevalerie et le donne en partage aux hommes et aux femmes de son temps. Si le héros du Poème devient fou furieux, ce n'est qu'un jeu. À la génération suivante, c'est au poète de sombrer dans

la folie : sous la lumière livide des guerres de religion, la littérature est mise au service du Concile de Trente, la femme invitée à plus de retenue ou poussée sur le bûcher, et le Tasse enfermé dans un asile, après avoir écrit la *Jérusalem libérée*. Cervantès a retenu la leçon, et c'est don Quichotte qui devient fou pour avoir lu trop de poèmes et de romans chevaleresques. Personnage, auteur, lecteur, la boucle est bouclée : les dames et chevaliers d'antan ont regagné, pour ne plus les quitter, les fabuleux quartiers de leur beau monde disparu.

CHRONOLOGIE DE VIRGINIA WOOLF

1882

25 janvier. Naissance d'Adeline Virginia Stephen, troisième enfant après Vanessa (1879) et Thoby (1880), de Julia et Leslie Stephen. Leslie Stephen est nommé rédacteur en chef du *Dictionary of National Biography* (63 volumes) qu'il achèvera en 1890.

1883

Naissance d'Adrian Stephen.

1888

Virginia est véritablement violée par son demi-frère, Gerald Duckworth, âgé de vingt ans.

1895

Mort de sa mère. Premiers signes de dépression. Talland House est vendu. Fin des vacances à St Ives, cette plage de Cornouailles où les Stephen allaient chaque année passer leurs vacances. Sa première nouvelle à la manière de Hawthorne date de l'époque où elle écrivait « *assise sur le divan de peluche verte du salon de St Ives, pendant que les grandes personnes dînaient* ». Début des agressions sexuelles de son autre demi-frère de vingt-cinq ans : George Duckworth.

1897

Sa demi-sœur Stella Duckworth se marie en avril avec Jack Hills et meurt en juillet.

1898

Grande amitié avec Madge Symonds.

1899

Thoby Stephen entre à Cambridge. Virginia apprend le grec avec Janet Case.

1902

Début d'une amitié qui liera Virginia jusqu'en 1907 à Violet Dickinson.

1904

Deuxième dépression nerveuse. Tentative de suicide. Mort de Leslie Stephen, veuf depuis neuf ans. Premier article de Virginia à avoir été accepté pour publication. Il paraît non signé dans l'hebdomadaire *The Guardian*, en décembre. Son titre : « Pèlerinage à Haworth ». Les enfants Stephen emménagent au 46, Gordon Square, Bloomsbury.

1905

Virginia enseigne au Morley College. Tous les jeudis soirs, la maison des Stephen est ouverte aux amis de Thoby. S'y rend la « *Midnight Society* », confrérie universitaire dont les membres portaient fièrement le nom d'Apôtres. On trouvait là des écrivains, E. M. Forster, T. S. Eliot; des critiques, Clive Bell, Desmond Mc Carthy; des peintres, Roger Fry, Duncan Grant; des historiens et des économistes, Lytton Strachey, Leonard Woolf.

1906

Au retour d'un voyage en Grèce, son frère Thoby meurt d'une fièvre typhoïde.

1907

Vanessa épouse Clive Bell. Virginia et Adrian vont habiter au 29 Fitzroy Square. Virginia entreprend la rédaction de son premier livre *Melymbrosia (The Voyage Out / La Traversée des apparences)*.

1909

Rencontre capitale avec Lady Ottoline Morrell. Lytton Strachey, dandy homosexuel, la demande en mariage. Elle accepte. Fort embarrassé, il se dédit le lendemain : « Le 19 février, j'ai demandé Virginia en mariage et j'ai été accepté. Un moment bizarre, comme tu peux l'imaginer, surtout qu'à la minute même, je me suis rendu compte que toute l'histoire me répugnait. Elle s'est montrée par la suite d'un bon sens étonnant, et fort heureusement, il s'est révélé qu'elle ne m'aimait pas. Je fus donc à même d'opérer une assez honorable retraite. » (Lettre de L. Strachey à son frère James. V. Woolf, L. Strachey, *Letters*, Hogarth Press).

1911

Militante bénévolement au sein du « *Women's Suffrage* », organisme militant en faveur du droit de vote des femmes. Elle colle des enveloppes et monte parfois à la tribune lors de meetings féministes. Naissance de son second neveu, Quentin Bell. Elle a 29 ans. Elle écrit à Vanessa qu'elle ne veut plus écrire, qu'elle n'est pas encore mariée, qu'elle a raté sa vie, qu'elle est folle : « *À présent, tout ce que je demande à quelqu'un, c'est qu'il me rende véhémentement, et alors, je l'épouserai* ». Nouveau déménagement au 38 Brunswick Square.

1912

En janvier, Leonard Woolf demande Virginia en mariage. Elle accepte en mai. Le mariage a lieu en août : « C'est donc L. Woolf que V. Stephen épousera. Sage décision. S'il ne l'a, sans doute, pas rendue « véhémentement », lui a permis d'assumer son existence, de créer son œuvre, et en fait de vivre sa véhémence essentielle » (Viviane Forrester, *Virginia Woolf*, éditions L'Équinoxe, 1984). État dépressif chronique.

1913

Tentative de suicide en septembre (barbituriques). Leonard consulte des médecins : il est préférable que Virginia n'ait pas d'enfant. Fin de *The Voyage Out* (*La Traversée des apparences*) le 12 avril. Gerald Duckworth, le demi-frère de Virginia, fait savoir qu'il accepte de publier le livre. « C'est un roman qui l'a brisée. Elle l'a terminé et a reçu les épreuves pour correction. [...] Elle ne pouvait pas dormir et s'imaginait que tout le monde allait se moquer d'elle. » (Lettre de Jean Thomas à Violet Dickinson, du 14 septembre 1913)

1914

Tour à tour déprimée et agitée, Virginia se remet très lentement. Août : déclaration de la guerre. Les Woolf s'installent à Hogarth House, Richmond. Virginia est apparemment remise. Elle s'intéresse à des cours de cuisine, écrit et tient son journal de façon régulière : « *C'est celui d'une femme parfaitement saine d'esprit, qui mène une existence tranquille mais normale.* »

1915

État dépressif grave. Fin février, cela empire très vite. Le 25 mars, la veille de la publication de *The Voyage Out*, on l'emmène dans une maison de santé. Durant l'été, elle apprend que son roman avait été bien accueilli. Elle en est soulagée. « *N'avait-on pas lu dans The Observer : quelque chose de plus grand que le talent colore l'habileté de ce livre* ».

1916

Donne une série de conférences pour la « *Woman's Cooperative Guild* » de Richmond. C'est ainsi qu'elle se chargea d'organiser des conférences qui eurent lieu une fois par mois, chez elle, pendant trois ans. Elles étaient destinées exclusivement à des femmes de la classe ouvrière. Virginia fit également appel à des amis; il y eut par exemple une conférence sur la syphilis (qui choqua beaucoup les ouvrières); et une autre sur l'éducation sexuelle » (Françoise Defromont, *Vers la maison de lumière*, éditions Des femmes).

1917

Fait la connaissance de Katherine Mansfield, qui fut, tout comme elle, hantée toute sa vie par la mort accidentelle d'un frère très aimé : Leslie Beauchamp. Au hasard d'une promenade, les Woolf trouvent un matériel d'imprimerie d'occasion. Ils l'achètent et l'installent dans leur salle à manger : ils sont loin de se douter qu'ils viennent de fonder l'une des plus importantes maisons d'édition anglaise. Leur publication première a pour titre *Deux histoires, écrites et imprimées par Virginia Woolf et L. S. Woolf*. L'opuscule de 32 pages est tiré à 150 exemplaires. 124 sont vendus. L'expérience se poursuit, avec au catalogue les noms de Katherine Mansfield, Gorki, Rilke, et un jeune écrivain qui n'a publié encore qu'un poème dans une revue : T. S. Eliot. Virginia écrit des articles pour le *Times Literary Supplement*. Le 24 avril, Miss Weaver vient prendre le thé chez les Woolf. Elle apporte avec elle un énorme paquet brun contenant le manuscrit d'*Ulysse* (une partie, car Joyce n'avait pas fini d'écrire son livre). Refus déguisé. Dans une lettre adressée le 23 avril 1918 à L. Strachey, Virginia donne les véritables raisons de ce rejet : « *On nous a demandé d'imprimer le nouveau roman de M. Joyce, tous les imprimeurs de Londres et la plupart de ceux de province l'ayant refusé. Il y a d'abord un chien qui pisse, ensuite un homme qui erre, et l'on peut être monotone même à ce sujet – et puis je ne pense pas que sa méthode, d'ailleurs très élaborée, conduise plus loin qu'à supprimer les explications et à ajouter des pensées entre des tirets. Aussi, je ne crois pas que nous donnerons suite à cette entreprise* ».

1918

Le droit de vote est accordé aux femmes. Fin de la guerre. « *Je suis accablée par toutes les choses que j'ai laissé passer sans en rien noter. La paix est tombée comme une grosse pierre dans ma mare personnelle, et les remous n'ont pas fini de s'étendre jusqu'à la rive opposée* ».

1919

Achat de Monk's House, Rodnell. Publication de *Night and Day* (*Nuit et jour*). Publication par la Hogarth Press de *Jacob's Room* (*La Chambre de Jacob*) : « Une étape nécessaire pour me libérer ». La rédaction de ce roman où l'on suit l'évolution d'un jeune homme, Jacob, à travers ses amitiés, ses études et ses amours, fut difficile. *Journal d'un écrivain* (8 avril 1921) : « Je devrais être en train d'écrire *La Chambre de Jacob*, et je n'y arrive pas. [...] *La vérité, voyez-vous, c'est qu'en fait d'écrivain, je suis une ratée. Je suis démodée, vieille, incapable d'aucun progrès, obtuse. Le printemps est partout, et mon livre est sorti (prématurément) et tué dans l'œuf. Un pétard mouillé.* » Première rencontre avec Vita Sackville-West, connue pour ses amitiés féminines; elle deviendra la meilleure amie de Virginia : « *Hier, j'ai pris le thé chez Mary, et je voyais passer les remorqueurs aux lumières rouges et j'entendais le chuchotement du fleuve. Mary en noir, avec un collier de feuilles de lotus. Si on pouvait être amie avec les femmes, quel plaisir; les rapports si secrets, si intimes, comparés aux rapports avec les hommes. Pourquoi ne pas écrire là-dessus en toute franchise?* ».

1923

Nouvelle installation des Woolf à Londres, 52, Tavistock Square, Bloomsbury. Katherine Mansfield, la proche, la trop proche, meurt. Le 16 janvier, une semaine après la mort de l'amie, Virginia Woolf, avec sa lucidité et sa franchise habituelles, note dans son *Journal* : « *Parfois, nous nous regardions avec insistance, comme si nous avions atteint une relation durable, indépendante des variations du corps, à travers nos yeux. Les siens étaient beaux, comme ceux d'un chien plutôt; bruns, très écartés, avec une expression lente et stable, assez fidèle et triste. Son nez était aigu, un peu vulgaire, ses lèvres minces et dures. Elle avait l'air très malade, les traits tirés et elle se traînait languissante à travers la chambre comme un animal souffrant... Et puis elle était indéchiffrable. M'aimait-elle? Parfois elle le disait. Elle m'embrassait. Me regardait comme si (était-ce ce sentiment?) ses yeux désiraient rester toujours fidèles. Elle promettait de ne jamais, jamais oublier. C'est ce qu'elle a dit à la fin de notre dernière conversation. Elle m'enverrait son journal intime, afin que je le lise, elle m'écrirait toujours. Car notre amitié était une chose véritable, disions-nous, nous regardant très droit. Ce qui est arrivé, peut-être. Elle n'a jamais répondu à ma lettre.* »

1924

Avril : sortie de *The Common Reader* (*Le Manuel de lecture*) « qui ne se vend pas mais dont on parle avec éloges ». Virginia Woolf écrit de nombreux essais polémiques et fut une brillante pamphlétaire. Françoise Defromont écrit à ce sujet « Virginia Woolf a été aussi prolifique dans ce domaine que dans les autres, et c'est son talent de critique littéraire qui l'a aidée à acquérir son indépendance financière. Ce talent se forge au croisement d'une passion pour la lecture et de la nécessité d'assurer un gagne-pain. » Publication de *Mrs Dalloway*. Dans sa préface à l'édition française, André Maurois résume ainsi le livre : « Le sujet est très simple. Clarissa Dalloway est la femme de Richard Dalloway, membre du Parlement; elle a cinquante-deux ans, elle a été belle, elle l'est encore. Elle pense que les Dieux qui ne perdent jamais une occasion de blesser, de contrarier et de gêner une vie humaine, sont sérieusement déconcertés si, en dépit de tout, on se conduit en grande dame. Elle a en elle beaucoup de Dalloway, beaucoup de cet esprit de classe gouvernementale, de bien public, très Empire Britannique; elle est, comme tant de femmes, doucement déchirée par les engrenages inflexibles des visites, des dîners, des cartes déposées, de la maison. Mais sous une surface si unie, si correcte, elle sent avec force que la vie est une aventure belle et grave. Le livre est le récit d'une journée de Mrs Dalloway et, en même temps, d'une journée de Londres. » Ce roman connaît un vif succès. Virginia Woolf entreprend la rédaction de *La Promenade au phare* : « *Et tandis que j'essaie d'écrire, La Promenade au phare se construit dans ma tête. On entendra la mer tout au long du livre. Et je crois que je vais inventer un nouveau terme pour mes livres qui remplacera celui de « roman ». Un nouveau... Un nouveau quoi? Une élégie?* »

1925

Décembre. Début de sa liaison sexuelle avec Vita. Tout cela dans le plus grand secret.

1926

Intensification de sa relation avec Vita Sackville-West. Virginia est fort affectée par le départ de son amie en Perse. Long échange de lettres. À son retour, au printemps, les deux femmes se revoient souvent à Long Barn et à Rodmell. Vita donne à Virginia un chiot, Pinker, qui lui servira de modèle pour le personnage de Flush.

1927

Publication de *To the Lighthouse* (*La Promenade au phare*). « *Ce sera court. Rien ne manquera au caractère du Père. Il y aura aussi Mère, St Ives, l'enfance et toutes les choses habituelles que j'essaie d'inclure, la vie, la mort, etc. Mais le centre, c'est l'image de Père, assis dans un bateau et récitant* Nous périmés chacun tout seul, pendant qu'il aplatissait un maquereau moribond. »

1928

Vita délaisse quelque peu Virginia pour suivre Mary Campbell. Virginia est follement jalouse, malheureuse. La nature des sentiments liant les deux femmes change, évolue vers une amitié. Virginia commence à écrire *Orlando* et prend Vita pour modèle. Ce qui les rapproche insensiblement. À l'automne, elles passent une semaine ensemble en Bourgogne. Dernière flambée intime. Les deux femmes continueront de se voir régulièrement jusqu'à la mort de Virginia. Publication d'*Orlando*.

1929

Publication de *A Room of one's own* (*Une chambre à soi*) : « *Je viens de terminer les dernières corrections de Femmes et fiction ou Une chambre à soi. Je pense que je ne le relirai jamais. Est-ce bon ou mauvais? Ce livre possède, je crois, une vie inquiète. Vous croyez voir la créature arquant le dos et partant au galop bien que, comme d'habitude, je trouve que c'est en grande partie délavé, inconsistant et placé sur un diapason trop haut.* ». Voyage en Allemagne : les Woolf rendent visite à Vita et son mari.

1930

Rencontre décisive avec Ethel Smyth, compositeur et féministe. Le mardi 29 avril, Virginia note dans son Journal : « *Et je viens de terminer, avec ce dernier trait de plume, la dernière phrase des Vagues. Il me semble qu'il fallait que je note cela pour ma propre information. Oui, cela a été le plus grand effort intellectuel que j'aie jamais fourni; du moins les dernières pages. Je n'ai pas l'impression qu'elles retombent comme d'habitude. Et je crois m'en être tenue avec une rigueur ascétique à mon plan initial.* »

1931

Publication de *The Waves* (*Les Vagues*). Virginia Woolf avait achevé une première version de l'ouvrage en avril 1930, puis une seconde en février 1931. Le livre est définitivement achevé en juillet 1931. « *Il y a peu de livres que j'aie écrit avec autant d'intérêt que Les Vagues... Ni facilité, ni assurance... Je trouve que cela valait la peine de lutter.* » Marguerite Yourcenar a traduit et préfacé le livre. Voici ce qu'elle écrivait en 1937 : « *Les Vagues* est un livre à six personnages, à six instruments plutôt, car il consiste uniquement en longs monologues intérieurs dont les courbes se succèdent, s'entrecroisent, avec une sûreté de dessin qui n'est pas sans rappeler *L'Art de la fugue*. Dans ce récit musical, les brèves pensées de l'enfance, les rapides réflexions des moments de jeunesse et de camaraderie confiante tiennent lieu des allegros dans les symphonies de Mozart, et cèdent de plus en plus la place aux lents andantes des immenses soliloques sur l'expérience, la solitude, et l'âge mûr. *Vagues* en effet, autant qu'une méditation sur la vie, se présente comme un essai sur l'isolement humain. »

1932

Virginia Woolf a 50 ans. Mort de Lytton Strachey. Publication de *The Common Reader* (2^e série) : « *Pourquoi ai-je donc déclaré que je publierai un autre volume du Lecteur ordinaire? Cela va me prendre des semaines et des semaines, des mois et des mois* » (*Journal d'un écrivain*, 8 février). « *J'ai besoin d'exutoire à mon abatement, à ma misérable confusion d'esprit, car ayant relu les trente mille mots de Flush, je constate que cela ne peut pas aller. Quelle perte de temps, quel ennui!* » (*Journal d'un écrivain*, 23 décembre).

1933

Fatiguée par la mise au point de *Flush* et des pensées qui se tournent avidement vers son nouveau roman, *Les Pargiter*, Virginia s'évade quelques jours à Sienna. Publication de *Flush*.

1934

Mort du peintre Roger Fry, ami de Leonard et Virginia Woolf : « *Et Roger est mort. Et écrirai-je un livre sur lui?* » (*Journal d'un écrivain*, 30 décembre). « *Le mal vient de ce que j'ai utilisé jusqu'à la dernière parcelle de mon pouvoir créateur pour Les Pargiter. Pas de maux de tête sauf ce qu'Elly appelle une migraine typique.* »

1935

18 janvier : réception durant laquelle Vanessa Bell, Julien et Angelica Bell, Adrian Stephen et Leonard Woolf jouent *Freshwater*, pièce écrite par Virginia Woolf en 1934.

1936

(*Journal d'un écrivain*, 16 janvier) : « *Je me suis rarement sentie aussi affreusement malheureuse qu'hier soir, vers six heures trente, en relisant la dernière partie des Années. Un bavardage insignifiant, un commérage nébuleux, l'évidence de ma propre décrépitude et sur une vaste échelle.* » 11 juin : « *C'est maintenant seulement, après deux mois, que je puis écrire ces quelques lignes; pour dire qu'après ces deux mois d'une sombre, pour ne pas dire catastrophique maladie (je crois que je ne me suis jamais sentie aussi près du précipice depuis 1913), me voilà revenue à la surface.* » Le 31 décembre, elle corrige les épreuves de son livre *Les Années* : « *En tout cas, même si Les Années sont un échec, cela m'aura restreinte à un travail mental considérable, et à ressembler un petit trésor d'idées.* »

1937

De janvier à octobre, cette année sera consacrée à la rédaction de *Three Guineas* (*Trois Guinées*) : « *Écrire m'exalte. Trois heures passent comme dix minutes* » (*Journal d'un écrivain*, 17 août). Publication de *The Years* (*Les Années*); c'est un immense succès. Mort de Julian Bell pendant la guerre d'Espagne.

1938

Hitler envahit l'Autriche. Publication de *Three Guineas*. Le livre fait scandale. On l'étouffe. « *Vos mères combattaient le même ennemi que vous, écrit-elle aux hommes, et pour les mêmes raisons. Elles ont lutté contre la tyrannie du patriarcat comme vous luttez contre la tyrannie fasciste...[Les dictateurs] interfèrent aujourd'hui avec vos libertés; ils dictent votre façon de vivre. Ils ne font plus la différence maintenant seulement entre les sexes mais entre les races. Vous éprouvez en vos personnes ce que vos mères éprouvaient lorsqu'elles étaient exclues, tenues au silence en tant que femmes...* »

1939

L'Angleterre entre en guerre. Churchill prend la direction du pays et dit brutalement aux Anglais qu'il n'a rien à leur offrir que « du sang, de la peine, de la sueur et des larmes ».

1940

Les Woolf vivent à Rodnell et ne viennent à Londres que rarement au 37 Mecklenburgh Square. Bataille d'Angleterre; l'aviation anglaise repousse l'invasion allemande. *Journal d'un écrivain*, en date du 31 août : « *L'Angleterre est attaquée. J'ai éprouvé complètement et pour la première fois cette impression hier. Une sensation d'oppression, de danger, d'horreur.* » Publication de *Roger Fry*. Les Woolf ont pris la décision de se suicider en cas de menace sérieuse. Mais si Leonard semble bien décidé, Virginia, elle, se rebelle. Leonard : « *Nous avons calmement discuté de ce que nous ferions si Hitler débarquait. Le moins que je pouvais attendre, en tant que juif, c'était d'être rossé. Nous avons décidé que le temps venu, il n'y aurait aucune raison d'attendre, nous fermerions la porte du garage et nous nous suiciderions.* » Virginia : « *Non, je ne veux pas que le garage voie ma fin. Je souhaite encore dix années et d'écrire mon livre.* » Dans le *Journal*, le 7 juin : « *Je songe qu'une capitulation signifiera : tous les juifs livrés. Les camps de concentration. Alors, notre garage. Voilà ce qui me guette...* » Leonard renoncera à l'idée du garage, car le frère de Virginia, Adrian, lui a procuré une double dose de morphine. Leonard, le roc, le pilier, parle de suicide à une femme suicidaire... Tandis qu'elle écrit *Between the Acts* (*Entre les actes*), la crise se développe. Voici ce qu'elle écrit dans son *Journal* le 29 mars, un an – à un jour près – avant son suicide : « *Je pressens des états de paix et de sensations – non pas d'idées. Je rêve aussi d'un livre de prose poétique. Peut-être ferai-je aussi un gâteau de temps en temps. Car Dieu sait, j'ai rempli mon devoir avec une plume et de l'encre, vis-à-vis de la race humaine. Les jeunes écrivains peuvent se débrouiller sans moi. Oui, je mérite un printemps. Je ne dois rien à personne. Et maintenant, noyée sous le flot des eaux libres, je vais lire Whympy jusqu'au déjeuner.* »

1941

La rédaction de *Between the Acts* se poursuit. Il ne reste plus à Virginia que quelques mois à vivre. Le 28 mars, elle se suicide en se jetant dans l'Ouse, les poches de sa veste lestées de lourdes pierres. Elle a laissé trois lettres. Une à Vanessa. Deux à Leonard. « *Très cher, je suis certaine de devenir folle à nouveau. Je sens que nous ne pouvons plus traverser une autre de ces affreuses périodes. Et je ne guérirai pas cette fois. Je commence à entendre des voix, et je ne puis plus me concentrer. Aussi vais-je faire ce qui me semble la meilleure chose à faire. Tu m'as donné le plus grand bonheur possible. Tu as été pour moi tout ce que l'on peut être. Je ne crois pas que deux personnes aient pu être plus heureuses, jusqu'à ce que cette terrible maladie survienne.* »

CODA

« C'est vrai, il y a des choses qui ont changé en mieux – les femmes ont cessé d'être du bétail, elles expriment leur droit de gagner autant d'argent que les hommes, d'être respectées, de ne plus être le "deuxième sexe" – mais pour ce qui est de trouver un compagnon, rien n'a changé. L'attirance, l'amour sexuel ne sont pas déterminés par la conscience, mais par l'instinct et la passion; et à cet égard, les hommes et les femmes sont radicalement différents. Aujourd'hui encore l'homme a plus d'autorité, plus d'autonomie, c'est biologique. Le destin de la femme, c'est de recevoir le sperme et de le retenir; celui de l'homme est de le donner; en le donnant, il se dépense, et puis, par conséquent, il se retire. Alors qu'elle se fait nourrir, en somme, lui se vide au contraire, et pour récupérer, il prend temporairement le large. Le résultat, c'est que la femme lui en veut de cet abandon, même bref, et qu'il culpabilise de la laisser; mais surtout, l'instinct de l'homme lui dicte de se protéger pour se retrouver, se réaffirmer. Leur proximité n'est donc que relative. L'homme a beau aider à faire la vaisselle, son engagement sera toujours plus ambigu, et son œil vagabond. »

Edna O'Brien, auteure de *Virginia, une pièce de théâtre*,
propos tirés de « Conversation à Londres avec Edna O'Brien »
dans *Parlons travail* de Philip Roth
traduit de l'anglais par Josée Kamoun
éditions Gallimard, coll. *Du monde entier*, 2004, p. 130-131.

QUELQUES REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

(Bibliographie non exhaustive)

Œuvres de Virginia Woolf en français :

Journal d'un écrivain, traduit de l'anglais par Germaine Beaumont, préface de Leonard Woolf, Christian Bourgois éditeur, collection *10/18*, 1984, 574 pages.

La Traversée des apparences, préface, bibliographie et biographie par Viviane Forrester, collection GF Flammarion, 1995, 475 pages.

Nuit et jour, traduit de l'anglais par Catherine Naveau, éditions Flammarion, 1985, 406 pages.

Romans et nouvelles (La Chambre de Jacob / Mrs Dalloway / Voyage au phare / Orlando / Les Vagues / Entre les actes / La Marque sur le mur / Kew Gardens / Un roman qu'on n'a pas écrit / Objets massifs / Une maison hantée / Une société / Lundi ou Mardi / Le Quatuor à cordes / Bleu et vert / Un collègue féminin vu de l'extérieur / Dans le verger / Mrs Dalloway dans Bond Street / Le Premier ministre / La Robe neuve / La Dame dans le miroir / La Partie de chasse / La Duchesse et le joaillier / Lappin et Lapinova / Moments d'être : « Les épingles de chez Slater n'ont pas de pointes »), traduits de l'anglais par Magali Merle, Catherine Pappo-Musard, Marguerite Yourcenar, Charles Cestre, Pascale Michon et Pierre Nordon, *La Pochothèque, Classiques modernes Le Livre de poche*, 2002, 1282 pages.

Orlando, traduit de l'anglais par Charles Mauron, préface de Diane de Margerie, éditions Stock, collection *Le Livre de poche biblio*, 1982, 351 pages.

La Mort de la phalène, nouvelles traduites de l'anglais par Hélène Bokanowski, préface de Sylvère Lotringer, éditions du Seuil, collection *Points*, 1982, 254 pages.

Entre les actes, traduit de l'anglais par Charles Cestre, préface de Max-Pol Fouchet, éditions Stock, collection *Le Livre de poche biblio*, 1993, 189 pages.

La Vie de Roger Fry, traduit de l'anglais par Jean Pavans, Éditions Rivages poche, collection *Bibliothèque étrangère*, 2002, 363 pages.

Les Années, traduit de l'anglais par Germaine Delamain, revu par Colette-Marie Huet, éditions du Mercure de France, collection *Bibliothèque étrangère*, 2004, 453 pages.

La Maison de Carlyle et autres esquisses, traduit de l'anglais par Agnès Desarthe, préface de Geneviève Brisac, éditions du Mercure de France, collection *Bibliothèque étrangère*, 2004, 103 pages.

Instants de vie, traduit de l'anglais par Colette-Marie Huet, préface de Viviane Forrester, éditions Stock, collection *Bibliothèque cosmopolite*, 2006.

La Scène londonienne, traduit de l'anglais par Pierre Alien, éditions Bourgois / Titres, 2006.

Œuvres sur Virginia Woolf en français :

Hermione Lee, *Virginia Woolf ou l'aventure intérieure*, Éditions Autrement, collection *Littératures*, 1999, 1018 pages.

E. M. Forster, H. Walpole, F. Birrell, R. Mortimer, *Le Cercle de Virginia*, présenté par Cécile Wajsbrot, traduit de l'anglais par Béatrice Vierne, éditions Arléa, 1996, 95 pages.

Geneviève Brisac et Agnès Desarthe, *V. W. Le Mélange des genres*, éditions de l'Olivier, 2004, 280 pages.

Autres ouvrages consultés :

Orlando d'après Virginia Woolf, adaptation pour la scène de Darryl Pinckney et Robert Wilson, éditions Actes sud, collection *Papiers*, 1993, 39 pages.

Françoise Defromont, *Virginia Woolf – Vers la maison de lumière*, Éditions des femmes, 1985, 260 pages.

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé jusqu'à ce jour neuf spectacles :

© Angelo Barsètti



Vivre (2007)

D'APRÈS L'ŒUVRE DE Virginia Woolf
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Angelo Barsètti



Hamlet-machine (2001)

DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COLLABORATION AVEC LE
Goethe-Institut de Montréal

© Angelo Barsètti



Tout comme elle (2006)

D'APRÈS UN TEXTE POÉTIQUE
DE Louise Dupré
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Lydia Pawelak



Malina (2000)

LIBREMENT INSPIRÉ DE L'ŒUVRE DE
Ingeborg Bachmann
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC LE
Festival de théâtre des Amériques

© Angelo Barsètti



Médée-Matériau (2004)

**(Rivage à l'abandon
Matériau-Médée
Paysage avec Argonautes)**
DE Heiner Müller
UNE CRÉATION DE Sibyllines
EN COPRODUCTION AVEC L'Usine C

© Brigitte Haentjens



La Nuit juste avant les forêts

(1999-2000-2001-2002)
DE Bernard-Marie Koltès
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsètti



La Cloche de verre (2004)

DE Sylvia Plath
UNE COPRODUCTION
Théâtre de Quat'Sous
ET Sibyllines

© Brigitte Haentjens



Je ne sais plus qui je suis

(1998)
collectif
UNE CRÉATION DE Sibyllines

© Angelo Barsètti



L'Éden Cinéma (2003)

DE Marguerite Duras
UNE CRÉATION DU
Théâtre français du
Centre National des Arts
EN COPRODUCTION AVEC
Sibyllines ET LE
Festival de théâtre des Amériques
ET EN COLLABORATION AVEC LE
Musée d'art contemporain

L'équipe de Sibyllines

Brigitte Haentjens

directrice artistique et générale

Cyrille Commer

adjoint à la direction générale

Stéphane Lépine

conseiller littéraire et dramaturgique

Stéphanie Rose

conseillère

recherche de fonds privés

Johanne Brunet

communications

Le conseil d'administration

Hélène Dumas

Brigitte Haentjens

Diane Jean

Stéphane Lépine

Stéphan Pépin

SIBYLLINES

6757, St-Urbain

Montréal (Qc)

H2S 3H2

514 279-7089

www.sibyllines.com

Sibyllines reçoit le soutien
du **Conseil des Arts du Canada**
du **Conseil des arts et des lettres du Québec**
et du **Conseil des Arts de Montréal**

Cet ouvrage a été publié le 24 janvier 2007
à l'occasion de la première de *Vivre*
à l'Usine C.

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE
ET DE RÉPÉTITIONS **Angelo Barsetti**

GRAPHISME **Folio et Garetti**

GRAPHISME DE L'AFFICHE, PAGE 3 **T-Bone**

RÉVISION DES TEXTES **Annie Gascon**



Conseil des Arts
du Canada

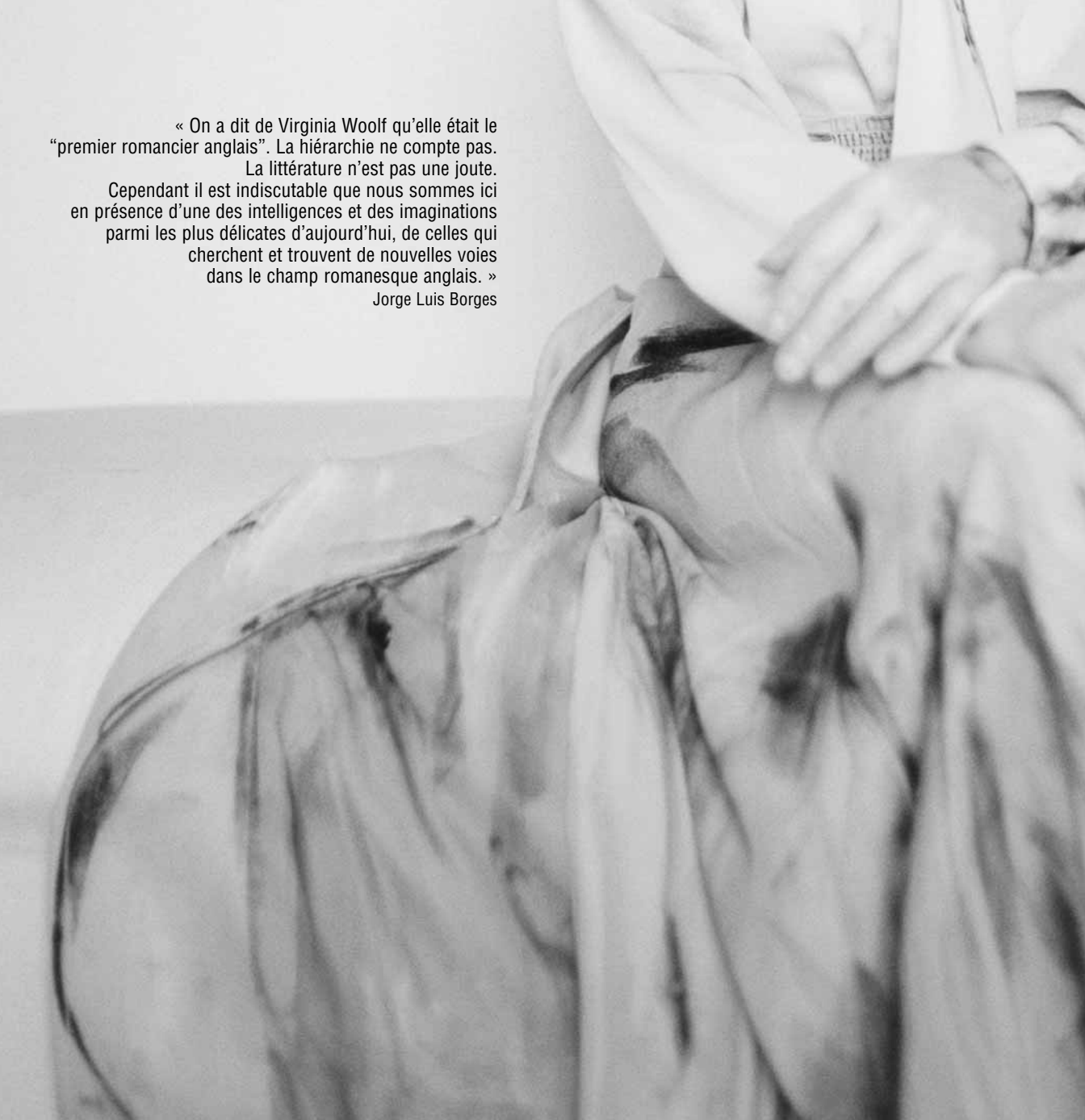
Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec



CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL





« On a dit de Virginia Woolf qu'elle était le
"premier romancier anglais". La hiérarchie ne compte pas.

La littérature n'est pas une joute.

Cependant il est indiscutable que nous sommes ici
en présence d'une des intelligences et des imaginations
parmi les plus délicates d'aujourd'hui, de celles qui
cherchent et trouvent de nouvelles voies
dans le champ romanesque anglais. »

Jorge Luis Borges