

L'énigme de l'Ouse

Pierre-Éric Villeneuve

Number 138, Fall 2021

Renoncements et anonymat

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96989ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villeneuve, P.-É. (2021). L'énigme de l'Ouse. *Inter*, (138), 98–105.

L'ÉNIGME DE L'OUSE

À LA MÉMOIRE DE MON
CONJOINT MATTHEW SEARLE ET
DE MA SOEUR LISE VILLENEUVE,
LES DEUX MORTS DANS UNE
OBSCURITÉ INALIÉNABLE.

PIERRE-ÉRIC VILLENEUVE

*So we discussed suicide, and
the ghosts as I say, changed
so oddly in my mind; like people
who live, & are changed
by what one hears of them.*

Virginia Woolf

*L'effacement soit ma façon
de resplendir [...].*

Philippe Jaccottet

*À ton monde insensé
Je ne dis que : refus
Tant que je ne vous ai pas
dit le malheur
qui m'est arrivé,
le malheur qui m'est arrivé
n'existe pas.*

Marina Tsvetaeva

*La mission du poète
est de spiritualiser
la communauté humaine.*

Joseph Brodsky

« Nous ne sommes pas encore capables de nous rendre attentifs comme il le faudrait au destin », de Virginia Woolf. Cet incipit du chapitre « La cruelle raison poétique », consacré à l'incandescence d'Antonin Artaud dans le livre *L'entretien infini* de Maurice Blanchot, réverbère jusqu'à Virginia Woolf, ses revendications d'une parole anonyme et ses renoncements aux asservissements de l'expérience humaine. L'affirmation de la vérité sera implacable jusqu'à son suicide. Personne n'est demeuré plus invisible que Blanchot lui-même, « sans opportunisme », disait Emmanuel Lévinas, et entièrement clairvoyant du démon de la vocation magistrale de Woolf : « L'art en Virginia Woolf se montre ce qu'il est, d'un terrible sérieux. Il n'est pas permis de tricher¹. »

« Les suicidés ont du panache », disait Claude Gauvreau. « Il n'y a qu'un seul problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide », disait Camus. *A posteriori*, le suicide de Virginia Woolf aura stimulé des dialogues riches et inspirants entre les cultures élitaires et populaires. Les icônes de son image, multipliées dans le monde entier, forment un recueil inestimable de textes et de performances.

En Europe, dans les communautés lettrées, nombreux sont les intellectuels qui ont renoncé à leur monde : les insoumissions sont aussi variées que les suicides. L'inanition fatale de Simone Weil a couronné sa propre pesanteur tournée vers la Croix. Le mythique effondrement de Nietzsche, suivant l'étreinte d'un cheval inconnu devant son appartement de la rue Carlo Alberto à Turin², nous bouleverse encore.

Paul Lafargue se suicide avec sa femme Laura Marx dans un refus d'être un fardeau pour lui-même et les autres. Walter Benjamin met un terme à sa vie à Portbou. Stefan Zweig se tue avec sa femme à Pétrópolis, au Brésil, dans l'effroi. Il y a aussi les peintres et amis de Woolf, Dora Carrington et Mark Gertler, l'auteur de l'œuvre culte *Merry-Go-Round* (1916). Avouons qu'elle est en bonne compagnie.

Son acte suicidaire est l'aboutissement d'une confrontation directe et soutenue avec les « dures disciplines de l'esprit », ce qu'avait capté Marguerite Yourcenar lors de sa rencontre avec Woolf, son aînée, chez elle en février 1937. Un préjugé récurrent et défavorable envers les femmes intellectuelles fait que nous les jugeons rarement stoïques et réfléchies dans leur suicide, sans dire que leur probité et leur cohérence envers leurs œuvres sont rarement considérées. Plus facile de les révéler folles. Yourcenar fournit une lecture tendancieuse du suicide de Woolf. Elle évoque, dans l'éclaircie d'une prémonition, cette condition « des êtres qui s'affolent », comme l'est tout autant, malgré une préméditation vénérée, le *seppuku* de Yukio Mishima qu'elle qualifie pourtant de « chef-d'œuvre³ ».

À l'intérieur de sa propre tragédie, Virginia Woolf n'est-elle pas aussi voyante que Cassandra, la Troyenne de l'*Orestie* d'Eschyle ? Dans sa relecture du mythe de Cassandra, Christa Wolf ne profile-t-elle pas la fortune de la fin de Woolf ?

Apprendre à lire le mythe est une aventure singulière. C'est un art qui suppose de se transformer progressivement soi-même, d'être prêt à accepter totalement l'alliance apparemment facile de faits fantastiques, de traditions adaptées aux besoins de chaque groupe qui les véhicule, de souhaits et d'espoirs, d'expériences et de techniques magiques – bref, un autre contenu de la notion de « réalité⁴ ».

Je n'ai jamais cru à la folie de Woolf. Je veux parler de la fabrication de sa folie à partir de phrases prononcées par elle et utilisées sans considérer les contextes, sans les comprendre ou les interpréter à l'intérieur de son système textuel complexe. C'est une légende myope, le plus souvent inculte de l'œuvre et de ses ramifications littéraires, éthiques et féministes. Woolf fut la première à élucider ses propres démissions comme un état commun du cœur : « *It occurs to me that this state, my depressed state, is the state in which most people usually are*⁵. »

Dans les mois précédant sa noyade volontaire et délibérée dans l'Ouse, Woolf était grandement privée de ses relations intimes et de celles qu'elle maintenait avec la sphère publique. Les parataxes se multiplient pour le dire : « *No audience. No echo. That's part of one's death*, « *No echo comes back* », « *It's difficult, I find, to write. No audience. No private stimulus, only this outer roar*⁶. » Elle a trouvé réconfort

dans cette conversation entretenue durant toute sa vie avec l'œuvre de Shakespeare. Pendant ces mois où l'Angleterre était bombardée tous les jours par l'Allemagne, il allait lui fournir les clés nécessaires à l'élaboration de sa conception de la mort de l'auteur⁷.

Woolf s'est intéressée aux renoncements des autres, a réfléchi aux siens. Sa vie intellectuelle s'est rattachée à sa rigoureuse aventure dans la création littéraire depuis ses premiers essais. Progressivement s'est ancrée l'affirmation d'une voix féministe habitée d'un renoncement à son propre conditionnement victorien. Cette rupture sans concession a mené à la publication, en 1929, de l'essai *A Room of One's Own*, reconnu mondialement, et à celle, en 1931, de l'essai *Profession for Women*. Ces textes allaient constituer les assises d'un féminisme matérialiste en son nom et nécessaire à l'élaboration, juste avant sa mort, de sa théorisation d'un féminisme pacifiste, éclairant l'esclavagisme de la classe des femmes. Cette posture a rendu possible sa vision d'un anonymat libérant l'artiste de la contrainte « spectacularisante »⁸.

Dans la propension crépusculaire de Woolf vers l'anonymat, des voix reviennent, s'accumulent, se superposent, jusque dans son corps, aux retentissements des bombardements qui ont détruit sa ville : « *Freud is dead, the stop press says. Only these little facts interrupt the monotonous boom of the war. I get restless now and then and would like to be rubbing my back against London*⁹. »

Les extases londoniennes de Woolf sont multiples. Plusieurs de ses textes ne sont-ils pas des discours épidiectiques destinés à célébrer sa ville ? Woolf répète-t-elle le geste insoumis de son héros miroitant, Septimus Warren Smith, dans *Mrs Dalloway*, en substituant les pointes fléchées d'une clôture urbaine en acier par les eaux vaseuses de la grande crue froide qui l'endormira ? N'est-elle pas cette femme, Lucrezia Warren Smith, qui crie son exil à des passantes dans l'anonymat d'un parc ?

Il faut repenser ces formes de consécration du vivant à la lumière de la violence du monde. Woolf en est saturée, veut s'en affranchir. Cette violence, elle l'a scrupuleusement décrite et regardée comme une prédation patriarcale. Woolf renonce aussi au monde par l'illustration critique de ses mécanismes : « *This morning's collection contains the photographs of what might be a man's body, or a woman's; it is so mutilated that it might, on the other hand, be the body of a pig. [...] And the same words rise to our lips. War, you say, is an abomination; a barbarity; war must be stopped at whatever cost. [...] For now at last we are looking at the same picture; we are seeing with you the same dead bodies, the same ruined houses*¹⁰. »

Il y a le concret de la vie matérielle, immédiate, l'attention donnée sans relâche à son cercle d'intimes. Elle accompagne sa sœur Vanessa Bell dans son deuil débilisant lors de la mort de son fils Julian Bell, tué à la guerre d'Espagne en juillet 1937. Sa défaillance prend la forme d'une lutte constante de l'esprit : « *What made him do it? I suppose it's a fever in the blood of the younger generation which we can't possibly understand. I have never known anyone of my generation have that feeling about war. We were all Conscientious Objectors in the Great War. And though I understand that this is a "cause", can be called the cause of liberty & so on, still my natural reaction is to fight intellectually: if I were any use, I should write against it: I should evolve some plan for fighting English tyranny*¹¹. »

Sa critique du patriarcat permet l'invention du personnage de Miss La Trobe, la performeuse et metteuse en scène de son dernier roman, *Between the Acts*. Woolf y examine les réalités d'une communauté villageoise lors d'une performance sous forme de scènes théâtrales qui pointent du doigt les défaillances humaines face aux défis de l'authenticité de soi.

Dans ce testament spirituel posthume publié en juillet 1941, son art atteint son point culminant et marque une rupture définitive avec les préoccupations narratives et philosophiques des années trente. Woolf brise une dernière fois ses propres moules.

La sphère publique lui renvoie l'image d'un monde qui se dirige vers sa perte. « *Dispersed are we. Disperses are we* » est un de ses leitmotivs. Isa imagine une libellule qui cherche à se poser sur un étang. Elle voit comment les feuilles reproduisent une carte du monde à la surface de l'eau. Isa pose la question : si nous détruisons tous les continents du monde, où va-t-elle se poser ? La libellule traduit l'angoisse d'un

anéantissement, l'incertitude de cette journée du mois de juin 1939, dans la menace d'une guerre imminente.

Les habitants de Pointz Hall sont invités à un spectacle théâtral sur l'histoire de l'Angleterre, monté par Miss La Trobe. Ils sont à la fois des spectateurs et des acteurs. Le public échoue et, dans cet échec, la beauté s'illumine. Le fou du village joue le fou du village. Des miroirs et un gramophone scandent un *présent obligatoire* ajusté à des actes de langage qui ancrent le quotidien d'êtres venus là pour participer au triomphe de l'art. Le monde animal, notamment par la présence et le meuglement des vaches, elles-mêmes spectatrices ou actrices, participe à cette quête d'authenticité.

La romancière rompt avec ses plus radicales découvertes narratives pour revenir à des formes plus conventionnelles, même si déstabilisatrices à la lecture. Son usage fréquent de la parataxe et de l'aposiopèse justifient ses atermoiements sur les apories du temps, repensées une ultime fois. Les trouvailles narratives des huit romans précédents sont mises à l'œuvre pour rendre plus lumineux son questionnement crépusculaire sur le rôle et les responsabilités de l'artiste et de l'auditoire.

Miss La Trobe interroge le statut de l'artiste à l'intérieur de ses renoncements. Depuis sa grande production des années vingt, Woolf intègre à sa fiction ses propres considérations théoriques sur l'art du roman. Son ultime essai inachevé, *Anon (and) the Reader*, porte sur l'effacement de la voix de l'artiste, car Woolf est avide d'une voix anonyme. Ses préoccupations sont celles de La Trobe, une femme artiste qui ose parler et risque l'échec de la création : « *She hadn't make them see. It was a failure, another damner failure. As usual. Her vision escapade her* ¹². » L'entrée du journal intime en date du 28 juillet 1940 semble quant à elle la plus lucide : « *Queer, when it's so tame after all, a book coming out, why one writes them? How much part does "coming out" play in the pleasure of writing then? Each one accumulates a little of the fictitious V.W. whom I carry like a mask around the world.* »

Woolf souhaitait-elle échapper aux contradictions associées au rôle de l'artiste à l'intérieur d'une sphère publique tyrannisée par une colonisation patriarcale, comme envisagé dans son essai de 1936 *Why Art Today Follow Politics?* : « *Again there is the voice which warns the artist that unless he can show good cause why art benefits the State he will be made to help it actively – by making airplanes, by firing guns* ¹³. » Sa croyance affirmée en la pensée comme outil de transformation du monde, dans son essai pacifiste et féministe *Thoughts on Peace in an Air Raid*, publié en octobre 1940, l'explicite : « *Unless we can think peace into existence we – not this one body in this one bed but millions of bodies yet to be born – will lie in the same darkness and hear the same death rattle overhead. [...] Mental fight means thinking against the current, not with it* ¹⁴. »

La Trobe rend visible l'humilité de l'acte de la création dans son théâtre sur le présent. La cristallisation d'un « petit langage » ¹⁵ réinvente le rôle de l'artiste. La Trobe est brechtienne. Elle pose la question de la responsabilité de l'artiste en ce mois de juin 1939, dans l'étourdissement d'une réalité incertaine face à la paix. Sa performance confronte directement l'enchevêtrement de la création artistique et sa réception : « *Audiences were the devil. O to write a play without the audience – the play* ¹⁶. »

Between the Acts questionne la notion de performance et ses échecs au service de la beauté, au cœur de la conception littéraire de Woolf, centrée sur les marges, des minutes excentrées de vérité, parfois, dans tous les « moments d'être » de l'expérience humaine ¹⁷ :

Yet she had scabbled in the margin of her manuscript « 'I am the slave of my audience.' » [...] There would be shelter; voices; oblivion. She turned the handle of the public house door. The acrid smell of stale beer saluted her; and voices talking. [...] She took her chair and looked through the smoke at a crude glass painting of a cow in a stable; also a cock and a hen. She raised her glass to her lips. And drank. And listened. Words of one syllable sank down into the mud. She drowsed; she nodded. The mud became fertile. Words rose above the intolerable laden dumb oxen plodding through the mud. Words without meaning – wonderful words ¹⁸.

L'ÉNIGME DE L'OUSE

Un assombrissement du cœur a pesé dans le dernier renoncement de Woolf vers la mort, alors qu'avec tous les moyens à leur disposition, elle et Leonard Woolf n'ont pas pu sauver l'Europe de l'invasion fasciste ¹⁹.

Tous ses livres expriment un monde vivant précaire, hasardeux, et des passions exaspérées, comme d'ailleurs le sont ses lectures : les correspondances d'écrivains, la poésie romantique anglaise, celle, métaphysique, de John Donne, Sir Thomas Browne et les sœurs Brontës, Proust et Colette, le XIXe siècle de George Eliot, les chapelières, le vélo, les vaches, les jonquilles et son présage homérique « *of a fin in a waste of waters* ¹⁹ ». Woolf s'intéresse aux récits d'effondrement, et les siens sont lumineux. Elle a une intelligence des effondrements, revendique le droit de s'effondrer ²¹.

Woolf procède aux récits de renoncement à des mondes variés, ses personnages sont parfois des dépossédés. Un appel à la communauté des âmes à lieu, il implique une prise de conscience que le passé revienne, se conjugue au présent. Dans *Mrs Dalloway*, Peter Walsh est dans son exil amoureux, « *the solitary traveller* ». Son désistement est l'un des centres de cette fable sur les peurs érigées en liberté. Jean-Paul Sartre, lui-même habité par *Mrs Dalloway* lors de l'écriture de *La nausée*, a admirablement saisi comment Woolf avait tout souffert et tout repensé ²². Elle a repensé le temps et l'espace, leurs régularités et leurs inconséquences, leurs saturations et leurs béances. Le temps des vivants et le temps des morts. L'horloge sociale, mondaine, et cette temporalité intérieure, ample et parfois démesurée. L'horloge de la perte et du suicide.

L'ÉNIGME DE L'OUSE

Que sont devenues les jeunes personnes qui ont trouvé le corps noyé de Virginia Woolf, le long des berges de l'Ouse, près de Lewis, dans le Sussex, en Angleterre ? Quels souvenirs ont-elles conservés de cette journée du 18 avril 1941 ? Celui de sa revenance sur terre ?

La radicalité spirituelle de l'œuvre échappe à la majorité des lecteurs. Woolf s'érige en visionnaire des troubles et des jubilations qui concernent la terre. Comme Emily Dickinson avant elle, pour qui l'abeille tenait la place de Dieu, Virginia Woolf poursuit la mystique de la libellule et du papillon. L'habitat de l'étang est son royaume. Dans l'anonymat de ces extases éphémères où elle désencombre le soi, son art devient rédemption.

Dans la finitude de l'Ouse, elle quitte le pacte qui lie l'Europe à la perte capitaliste. Cette perte n'était pas encore inavouable à l'époque. Woolf l'avait critiquée sur le principe de l'aliénation des humains dans le capital. Elle respectait la nécessité de sa ténuité intérieure en refusant la hiérarchie des formes vivantes.

L'ÉNIGME DE L'OUSE

C'est la perte de soi. Woolf en est l'experte. C'est aussi la dispersion pour une dernière fois. L'Ouse monte en elle comme une marée rassembleuse. Depuis longtemps, elle a compris que la mer est majoritaire. Avec son aîné et contemporain Joseph Conrad, ils sont les rares écrivains propulsés par des visions océanocentriques du monde. La mer est là depuis ses fondations : dans le souvenir du chant répété des vagues, entendu à travers le store jaune de la chambre d'enfants à Talland House, évoqué dans son texte autobiographique *A Sketch of the Past* (1939) ; dans le rêve halluciné de Rachel Vinrace dans *The Voyage Out* (1915) ; dans la solitude jubilante de Bernard à la fin de *The Waves* (1931), avant la nuit, « *[w]hen the storm crosses the marsh and sweeps over me where I lie in the ditch unregarded I need no words* » ²³. L'immense poète Joseph Brodsky pensait que « ce sont les positions morales, les appréciations fondées sur des valeurs éthiques qui doivent permettre d'établir le bilan d'une existence. Et les femmes sont en ce domaine bien supérieures aux hommes » ²⁴.





Quel est donc le bilan d'une telle existence ? La publication de *Three Guineas* (1938) marque le point de départ de la dernière révolution intellectuelle de Woolf. Son intelligence textuelle accomplit l'impossible. Six pratiques différentes et autonomes de discours, impliquant le même souci littéraire, coexistent au quotidien : le journal intime, la correspondance, le roman, l'essai, la biographie et l'autobiographie. Ces pratiques d'écriture accompagnent, de surcroît, son travail assidu pour la Hogarth Press, sa maison d'édition fondée en 1917. Ses activités de lecture, massives, ne cessent de la sustenter et montrent, comme le mentionnait Andrew McNeillie dans son introduction aux six volumes d'essais, « *an art tending to presuppose an acquaintance with literature that the majority could not begin to have had time to acquire*²⁵ ». .

L'ÉNIGME DE L'OUSE

La radicalité du suicide de Woolf se révèle dans l'extrémité d'une mutation élémentaire régressive, celle de l'air vers l'eau, qui la tue. Dans son suicide, l'accumulation de ses nombreux retranchements, les exclusions critiques et les renoncements trouvent justification²⁶. Il n'y a pas de libertés : les peurs sont décisives. Son message indubitable éclaire toujours notre présent.

L'ÉNIGME DE L'OUSE

Quarante-cinq minutes d'anonymat séparent Monk's House de l'Ouse. Elles honorent la marcheuse et sa connaissance enveloppante des marais et des étangs de sa vie. Il faut voir les Downs, leurs vallées d'une tendresse infinie et leurs reliefs âgés de 60 millions d'années, parmi les plus anciens de la terre, embrassant les limites des jardins de Monk's House, le dernier refuge, le dernier cœur. Les prés s'étirent, accueillent des vaches jusqu'à la proximité des grands ormes qui abritent le havre d'écriture, jouxtant un petit cimetière.

Ses volontés de rejoindre la mer sont des racines. Cette mer montante dans une rivière l'accompagne, réfléchit ses *transactions* secrètes. C'est une rivière vaseuse, hospitalière des vents et des oiseaux. Son dernier renoncement est à la fois épique et banal. Sans témoin. Woolf est une femme banale.

Si son suicide est mythique, l'Ouse ne ment pas. Les contextes d'une action ne sont-ils pas parfois plus importants que l'action elle-même ? Le suicide de Woolf n'a pas eu lieu dans un environnement bucolique ni dans des eaux tièdes et calmes. Elle n'était pas vêtue d'une robe longue avec des souliers d'été, comme l'a montré la plongée voyeuse et esthétisante de Stephen Daldry dans le film *The Hours*, qui a édulcoré le mythe jusqu'à l'insulte, jusqu'à l'indignité.

Il y avait surtout une rivière tidale en grande crue printanière et une femme dans le froid. Elle portait un manteau de fourrure et tenait une canne. Elle aurait mis des roches dans ses poches pour y ajouter du poids ? Hérésie.

Woolf emportait la terre avec elle.

Sa vocation littéraire, dévouée aux vérités du réel, aura été la plus oraculaire dans ce qu'elle jugeait le plus précieux et lumineux : *the lives of the obscure*. Woolf l'a écrit au poète Stephen Spender dans une lettre en date du 30 avril 1937, « *It's the thing we do in the dark that is more real* », ou, pour je ne sais quel lecteur ou lectrice, dans la pénultième entrée de son journal intime, le 8 mars 1941, « *I will go down with my colours flying* ».

Nous sommes tous des Troyens.
Ce n'était ni folie ni improvisation.
Son suicide appartient au prodige.

Le corps de Virginia Woolf, jeté comme un anonyme débris de la terre.

- 1 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 123.
- 2 Mentionnons l'indépassable long métrage de Béla Tarr, *Le cheval de Turin* (2011), qui en fait une fable aux accents apocalyptiques. Béla Tarr a fait preuve de cohérence en affirmant, après ce film, son renoncement au cinéma, son refus de se répéter et sa volonté de devenir chauffeur de taxi à Berlin, sa ville d'adoption.
- 3 Dans son livre *Mishima ou La vision du vide* (Gallimard, 1981), Yourcenar affirme : « L'important est surtout de cerner le moment où il a envisagé un certain genre de mort, et en fait, à peu de chose près, comme nous le disions au début de cet essai, son chef-d'œuvre. » (p. 81). J'ajouterai que déjà, à son époque, les vues de Yourcenar concernant la pollution des médias étaient légendes. Elle dit : « Le temps n'est plus où l'on pouvait goûter *Hamlet* sans se soucier beaucoup de Shakespeare : la grossière curiosité pour l'anecdote biographique est un trait de notre époque, décuplé par les méthodes d'une presse et de *media* s'adressant à un public qui sait de moins en moins lire. » (p. 12.) Elle est bénie de ne pas vivre à notre époque d'« illettrisme exponentiel », pour faire mienne ici l'expression de Philippe Sollers (« L'antifascisme de Barthe », *Le Monde*, hors-série, 2015).
- 4 Christa Wolf, *Cassandra*, Stock, 2003, p. 93.
- 5 Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, HMH, 2003, entrée du 30 mai 1933, p. 201.
- 6 *Ibid.*, vol. V, p. 292 et 299 ; vol. VI, lettre 3700 adressée à Elizabeth Robins, 13 mars 1941.
- 7 Woolf anticipe plusieurs principes associés à cette notion de la mort de l'auteur, théorisée par Roland Barthes. Elle dit : « *Everybody shared in the emotion of Anon's song, and supplied the story. He is the common voice singing out of doors, He has no house. [...] He had no name; he had no place.* » (*Id.*, « Anon [and] the Reader », *The Essays of Virginia Woolf*, vol. VI, Hogarth Press, 1986, p. 582.)
- 8 Plusieurs textes théorisent le rôle de l'artiste dans la sphère publique, dont une lettre au *New Statesman* en 1933, qui a fait date et porte sur l'invasion de la vie privée des artistes. L'essai *Three Guineas* (1938) demeure une rupture épistémologique fondatrice du féminisme européen. Dans les années trente, l'ensemble des réflexions qu'elle a proposées sur l'aliénation patriarcale illumine sa critique de l'anthropocentrisme. Dans le contexte de la première Guinée offerte pour prévenir la guerre, la note numéro 2 signe son statut à la marge du réel : « *Our ideology is still so inveterately anthropocentric that it has been necessary to coin this clumsy term – educated man's daughter – to describe the class whose fathers have been educated at schools and universities. Obviously, if the term "bourgeois" fits her brother, it is grossly incorrect to use it of one who differs so profoundly in the two prime characteristics of the bourgeoisie – capital and environment.* » (Harvest Book, 2006 [1938], p. 172.) D'autres essais critiquent ouvertement la machine de la Seconde Guerre mondiale, le contexte de son dernier exil à Rodmell, situé dans le corridor militarisé allant de La Manche jusqu'à Londres. Le quotidien de Woolf a été strictement compromis par le grand Blitz, qui a eu lieu entre septembre 1940 et mai 1941, au-delà de son suicide dans la matinée du 28 mars 1941.
- 9 V. Woolf, *The Essays of Virginia Woolf*, vol. V, *op. cit.*, entrée du 24 septembre 1939, p. 238.
- 10 *Id.*, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 14.
- 11 *Id.*, *Reminiscences of Julian*, Monk House Papers, 30 juillet 1937 ; reproduit dans Stanford Patrick Rosenbaum (dir.), « Virginia Woolf and Vanessa Bell: Memoirs of Julian », *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 62, 2015, p. 186.
- 12 *Id.*, *Between the Act*, Hogarth Press, 1941, p. 88.
- 13 V. Woolf, « Why Art Follow Politics », dans *The Crowded dance of Moderne Life*, London : Penguin Books, 1993, p. 135.
- 14 V. Woolf, « Thoughts on Peace in an Air Raid », dans *The Crowded dance of Moderne Life*, London : Penguin Books, 1993, p. 168.
- 15 Woolf proclame ici le souhait et l'espérance minimaliste de Bernard dans la mort approchante, que nous pouvons lire dans la péroration du roman *The Waves* (Hogarth Press, 1953 [1931]).
- 16 *Id.*, *Between the Act*, *op. cit.*, p. 161.
- 17 Dans une lettre parmi les plus célèbres à Gerald Brenan, écrite le jour de Noël 1922, elle écrit : « *I mean that beauty, which you say I sometimes achieve, is only got by the failure to get it.* » (*The Letters of Virginia Woolf*, vol. II, Mariner Books, 1978, p. 599.)
- 18 *Id.*, *Between the Act*, *op. cit.*, p. 190-191.
- 19 Les enjeux de la responsabilité morale et individuelle des intellectuels appartenant au légendaire groupe de Bloomsbury, face à la Première et à la Seconde Guerre mondiale, mériteraient un commentaire plus approfondi. Les renoncements sont multiples et de tous les genres. C'est en grande partie par le véhicule de la Hogarth Press, fondée en 1917, que l'élaboration d'une éthique éditoriale critique et militante allait aussi rendre possible la diffusion de visions favorables à la paix. En Angleterre, les Woolf ont largement participé à l'établissement d'un patrimoine intellectuel subversif. Plusieurs ouvrages de la Hogarth Press étaient jugés novateurs dans nombre de domaines des humanités. Mentionnons notamment la publication des *Œuvres complètes* de Freud en anglais, dans une collection réservée à la psychanalyse et à ses auteurs. Des collections consacrées à la politique et à l'économie, dans des perspectives marxistes ou irriguées par le mouvement ouvrier, ont aussi fait leur marque, et la publication de nombreux ouvrages féministes a fourni les bases vitales à l'émergence d'une discipline. Dans les années trente, Virginia Woolf a maintenu un dialogue avec les intellectuels de la génération qui lui succédait : l'école de W. B. Auden, Stephen Spender, Christopher Isherwood et Louis MacNeice, parmi d'autres intellectuels mobilisés par la lutte des classes, dominante à l'époque. Les volontés de maintenir ce que représentait l'Europe, pour eux, s'expliquent par les risques de la publication de textes antifascistes comme *Quack, Quack!* de Leonard Woolf (1935), *Three Guineas* de Virginia Woolf (1938) ou encore *A Letter to Adolf Hitler* de Louis Golding (1938). L'*ethos* et l'esprit de Bloomsbury réverbèrent cette longue tradition intellectuelle pamphlétaire en Angleterre, qui remonte au début du XIX^e siècle dans la famille Stephen, celle où est née Virginia Stephen, devenue Virginia Woolf en août 1912. Les nombreux artistes et intellectuels, hommes et femmes, représentés par la Hogarth Press des Woolf, forment une anthologie inestimable de la pensée au XX^e siècle. Cela dit, ce sont les mots de T. S. Eliot, dans son élégie rédigée les jours suivant le suicide de Woolf et portant sur la vocation intellectuelle de cette dernière, qui offrent l'une des synthèses les plus probantes. La teneur des propos d'Eliot précède mes vues et sert irrévocablement d'ancrage à celles-ci : « *I only mention the matter in order to make the point that Virginia Woolf was the centre not merely of an esoteric group, but of the literary life of London. [...] With the death of Virginia Woolf, a whole pattern of culture is broken [...].* » (« Virginia Woolf's Obituary », *Horizon*, n° 17, mai 1941, p. 316.)
- 20 V. Woolf, *The Waves*, *op. cit.*, p. 135.
- 21 Un de ses essais exigeants, *On Being Ill* (1926), illumine les états et les phases limites du corps, dans la défaillance ou la maladie. Ces états ont leur vertu. Elle défend que « *[f]hose great wars which the body wages with the mind a slave to it, in the solitude of the bedroom against the assault of fever or the oncome of melancholia, are neglected.* » (*The Essays of Virginia Woolf*, vol. IV, *op. cit.*, p. 318.)
- 22 Cf. Jean-Paul Sartre, « Lettre de juillet 1939 », dans *id.* et Simone de Beauvoir, *Lettres au Castor et à quelques autres*, vol. I, Gallimard, 1983, p. 238.
- 23 V. Woolf, *The Waves*, *op. cit.*, p. 209.
- 24 Joseph Brodsky, cité dans Solomon Volkov, *Conversations avec Joseph Brodsky*, Rocher, 2003, p. 76.
- 25 Andrew McNeillie, « Introduction », dans V. Woolf, *The Essays of Virginia Woolf*, *op. cit.*, vol. I, p. IX.
- 26 La mort de la reine Victoria en 1901 et le décès de son père en 1904 marquent la fin de l'ère victorienne. En 1905, le démenagement à Bloomsbury et les débuts d'une vie bohème sont vilipendés par plusieurs parents et amis, vus comme une paupérisation. En 1910, la performance du Dreadnought Hoax fait légende, et mérite un article. En 1917, la création de la Hogarth Press assure plusieurs libertés : la publication de *Jacob's Room* en 1922 marque son entrée dans le mouvement moderniste. En 1929, il y a l'affirmation d'une culture patriarcale avec *A Room of One's Own* et, dans les années trente, son retrait progressif d'une certaine économie impériale ainsi que l'expulsion des relations de pouvoir entretenues par le système des domestiques imposent d'autres renoncements, sans oublier ses analyses minutieuses des liens soudant le patriarcat, la machine militaire et les régulations sociales dans *Mrs Dalloway* (1925), *The Years* (1937), *Three Guineas* (1938) et *Between The Acts* (1941).