

La revue des ressources

-- Dossiers - Littérature et folie --

Littérature et
folie



Le Fou visionnaire de Virginia Woolf

Elisabeth Poulet
lundi 11 décembre 2006

A travers le personnage de Septimus Warren Smith, dans *Mrs Dalloway*, qui apparaît comme le double masculin de Clarissa Dalloway, Virginia Woolf a concentré toutes les tendances destructrices que son héroïne porte en elle, et par conséquent bon nombre des siennes. Durant cette journée si particulière de la vie de Mrs Dalloway, cette journée-carrefour où se croisent tant de gens, dans la rue ou dans le salon de Clarissa, étrangers les uns aux autres pour la plupart, Mrs Dalloway et Septimus Warren Smith sont les seuls à ne pas se rencontrer. Ce qui existe entre Clarissa et Septimus, c'est une proximité silencieuse. Les deux personnages s'ignorent, ne se rencontrent jamais, jusqu'à ce que la mort de Septimus fasse brutalement irruption dans le salon de Mrs Dalloway.

Correspondances

Nul lien donc entre Clarissa et Septimus sur le plan de l'intrigue ; invité à la réception de Clarissa, c'est William Bradshaw, le médecin, qui signale Septimus à Mrs Dalloway en lui apprenant le suicide de ce dernier qui a eu lieu le jour même. Mais, à partir de cette absence de rencontres, et dans les silences du texte, la structure même du récit nous invite à construire entre eux une relation symbolique. Finalement, ce qui apparaît, c'est que tout les rapproche et les confond.

Ainsi, conformément aux conceptions de Clarissa sur la vie après la mort, une partie, celle qui est invisible, de la personnalité de Septimus se diffuse à travers Londres, s'attache à une inconnue (qui n'est autre que Clarissa elle-même) et vient hanter les lieux où elle évolue.

Notons que des parallélismes structurels émergent rétrospectivement pour suggérer les liens inconscients qui les unissent : à l'image de Clarissa assise sur son divan afin de recoudre son indispensable robe verte répond celle de Septimus, assis lui aussi sur un divan pour observer les jeux d'ombre et de lumière sur les murs ; la scène où Clarissa voit une vieille femme monter l'escalier en face de chez elle est reprise et inversée lorsque Septimus est vu par un vieil homme, en face de chez lui, en train de descendre l'escalier.

Chez l'un comme chez l'autre, on retrouve la même capacité d'empathie : ainsi le corps de Septimus épouse intimement tous les mouvements de la branche qu'il regarde :

« (...) les feuilles étaient vivantes ; les arbres étaient vivants. Et les feuilles, reliées par des millions de fibres à son corps sur le banc, l'éventaient de haut en bas ; *quand la branche s'étirait, il en faisait autant [1] » [2].*

De même, Clarissa, quand on lui raconte un accident, et ici justement le suicide de Septimus, sent sa robe prendre feu, son corps s'embraser : « Quand on lui parlait, brusquement, d'un accident, c'est toujours son corps qui vivait la chose en premier : sa robe s'enflammait, tout son corps prenait feu » [3].

Ils ont donc aussi le même pouvoir hallucinatoire, et leurs métaphores conjoignent souvent le végétal et l'igné :

« C'était une brusque révélation, une légère coloration comme le rose qui vous monte aux joues et qu'on tente de réprimer, lorsqu'il se répand, voilà qu'on cède à ce débordement, qu'on l'accompagne jusqu'à sa pointe extrême et là, on tremble, on sent le monde qui se rapproche, tout gonflé de quelque signification extraordinaire, c'est une sorte de ravissement qui fait pression de l'intérieur, qui fait craquer sa mince écorce et qui jaillit et se déverse comme un baume sur les gerçures et les blessures. Dans l'espace de cet instant, elle avait eu une illumination ; elle avait vu une allumette

brûler dans un crocus ; une signification intérieure était presque parvenue à se faire jour » [4].

Ainsi, cette vision de Clarissa fait écho à celle de Septimus qui identifie des fleurs rouges et jaunes à des lanternes flottantes : « Toutes les petites fleurs rouges et jaunes étaient écloses dans l'herbe, comme des lanternes flottantes » [5].

Et c'est aussi la même chanson de Shakespeare (*Cymbeline*, Acte IV, Scène 2 [6]) qui revient tel un leitmotiv à la fois chez Clarissa : « Ne crains plus la chaleur du soleil / Ni les fureurs de l'hiver déchaîné » [7] ; et chez Septimus : « Ne crains plus, dit le cœur enfermé dans la poitrine ; ne crains plus » [8]. Cette chanson hante leurs mémoires respectives ; ils la convoquent dans les moments de doute et de difficulté, et elle installe entre eux des coïncidences mentales relevant d'une étrange télépathie.

Le lien par la mort

Mais leur rapport le plus profond s'établit par la mort. Tous deux ont été irrémédiablement éprouvés par la mort : Clarissa, par la disparition de sa sœur qu'elle a vu mourir écrasée par un arbre ; Septimus, par la mort du capitaine Evans, son seul ami. La mort apparaît comme le seul moyen d'échapper aux terreurs innommables, mais aussi et surtout à la désagrégation psychique. La mort est aussi le moyen de préserver l'essentiel : elle est l'ultime tentative pour communiquer, pour abolir la séparation et, par conséquent, l'angoisse. Septimus est intimement persuadé que son ami, Evans, cherche à lui parler : « La communication, c'est la santé ; la communication, c'est le bonheur, la communication... » [9]. Dernier recours contre la solitude, elle est promesse d'une étreinte et ainsi suggère l'avènement de l'amour :

« La mort était un défi. La mort était un effort pour communiquer. Les gens sentaient l'impossibilité d'atteindre ce centre qui, mystérieusement, leur échappait ; la proximité devenait séparation ; l'extase passait, on était seul. Il y avait dans la mort une étreinte » [10].

Bien avant *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf, dans *La traversée des apparences*, son premier roman, évoquait la mort comme promesse, comme seul moyen de parvenir au bonheur. Rachel et Terence découvrent tous deux que la réalité n'a rien à voir avec le rêve d'un amour parfait. Pourtant, ils se disent qu'ils s'aiment et vont se marier. Mais voici qu'au cours d'un voyage, Rachel attrape une mauvaise fièvre à laquelle elle ne résistera pas. Elle meurt dans les bras de son fiancé, réussissant par la mort ce que l'amour ne pouvait faire : la fusion de deux êtres au sein d'un temps qui ne changera plus :

« Un immense apaisement descendit sur Terence, lui ôtant toute envie de bouger ou de parler. C'en était fini de l'atroce torture et du sentiment d'irréalité. Il émergeait dans la certitude parfaite et dans la paix. (...). Il s'abandonna quelques temps à ses pensées ; il lui semblait qu'ils pensaient en commun ; il avait l'impression d'être Rachel en même temps que lui-même (...), elle ne respirait plus. Tant mieux. C'était la mort. Ce n'était rien. Elle avait cessé de respirer, voilà tout. C'était le bonheur parfait. Ils venaient d'obtenir ce qu'ils avaient toujours souhaité - l'union qu'ils n'avaient pu réaliser quand ils étaient en vie.(...). Il lui sembla que de leur fusion absolue et de leur bonheur émanaient des cercles qui allaient s'élargissant, qui emplissaient l'espace. Aucun de ses désirs les plus vastes ne restait inexaucé. Ils possédaient ce qui jamais plus ne leur serait repris » [11].

Mrs Dalloway, en racontant qu' « une fois, elle avait jeté un shilling dans la Serpentine » [12] compare ainsi sa modeste offrande au suicide de Septimus et met en lumière tout ce qui sépare la

tentation de l'effectif passage à l'acte. Et, en dépit de ce qui les distingue, Clarissa se sent tout de même très proche de ce jeune homme qui s'est suicidé. Lui, il avait préservé l'essentiel, alors qu'elle n'avait pas su, et ne saurait jamais :

« Il y avait une chose qui comptait ; une chose qui, dans sa vie à elle, se trouvait camouflée par les vains bavardages, déformée, obscurcie, une chose qui se perdait tous les jours dans la corruption, les mensonges, les vains bavardages. Lui l'avait préservée. (...). En un sens c'était son échec à elle, sa honte. C'était sa punition de voir plonger et disparaître, ici un homme, là une femme, dans ces aveugles ténèbres, tandis qu'elle était forcée de rester là, en robe du soir. Elle avait manqué de droiture, d'honnêteté » [13].

Si Septimus se tue, ce n'est bien évidemment pas par lâcheté, comme le croit le stupide docteur Holmes, mais parce que seule la mort pouvait le sauver.

Deux aspects identificatoires de Virginia Woolf

Il existe donc bien un parallèle entre Septimus Warren Smith et Clarissa Dalloway ; tous deux incarnent en effet deux aspects identificatoires de Virginia Woolf : Clarissa, la vieille fille ou la névrose ; Septimus, le fou ou la psychose. Nous ne disséquons pas ici le psychisme de Clarissa Dalloway, mais nous relèverons par exemple chez elle la présence d'une constante : une angoisse jamais affrontée, comme différée :

« Et puis (...), il y avait la terreur, l'impuissance qui vient vous accabler : cette vie que vos parents vous ont remise entre les mains pour que vous la viviez jusqu'au bout, pour que vous avanciez sereinement en sa compagnie. Il y avait au tréfonds de son cœur une peur affreuse » [14].

Angoisse de Clarissa dont elle se préserve à travers une vie sociale et mondaine très agitée. Angoisse de la mort, comme nous l'avons montré précédemment, mais aussi angoisse de la folie. Mais c'est bien Septimus qui va permettre à Virginia Woolf, enfin, de parler de la folie, de mettre en pleine lumière l'un des aspects de son *moi*, même si c'est encore, à ce moment-là, dans la crainte : « Naturellement, la partie de la folie m'éprouve beaucoup, oblige mon esprit à de telles contorsions que j'ai peine à envisager d'y consacrer les prochaines semaines » [15], voire même dans une angoisse qui ne veut pas dire son nom : « J'avoue que j'ai passablement peur de la folie ; et de faire preuve de trop d'habileté » [16]. Peur de la folie donc, mais aussi peur de ne pas être intelligible aux autres, terreur de rester incomprise, comme elle l'avait été quelques années auparavant, par les médecins.

Dans *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf va donc préserver l'exaspération, la sienne, thème central des entretiens de Septimus avec ses docteurs. Le Docteur Holmes, généraliste qui ne dispose, pour évoquer la maladie mentale, que d'un langage pratique et de solide bon sens, et qui recommande le porridge comme remède, n'est aux yeux de Septimus qu'un « guignol » [17]. Mais l'objet de la satire la plus virulente est le spécialiste de Harley Street, Sir William Bradshaw, qui enferme ses malades au nom du sens des proportions et surtout de son compte en banque. On peut d'ailleurs lire un passage solennel sur le dévouement de Sir William à la déesse des proportions, où l'on voit éclater la note personnelle de fureur et de résistance de l'auteure contre l'ignorance et l'autoritarisme des médecins :

« A chacun de ses patients, Sir William consacrait trois quarts d'heure de son temps. Et si, dans cette science exigeante consacrée à quelque chose dont, après tout, nous ne savons rien - le

système nerveux, le cerveau humain - , un médecin perd le sens de la mesure, en tant que médecin, il manque à son devoir. Ce que nous voulons, c'est la santé. Or la santé, c'est le sens de la mesure. Si bien que lorsqu'un homme entre dans votre cabinet en déclarant qu'il est le Christ (illusion courante), et qu'il a un message (comme ils en ont presque tous), et menace (comme ils le font souvent) de se tuer, vous faites appel au sens de la mesure ; vous prescrivez le repos au lit ; le repos dans la solitude ; le silence et le repos ; le repos sans amis, sans livres, sans messages ; six mois de repos ; de sorte qu'un homme qui pesait quarante-sept kilos en arrivant en pèse soixante-seize à sa sortie » [18].

Septimus, tout comme Rhoda (l'héroïne des *Vagues*), est prisonnier de son violent sentiment d'horreur envers la race humaine et de sa terrible incapacité à communiquer. Il existe un profond écart entre l'inspiration de Septimus et l'inintelligibilité de ses écrits :

« Elle lui apporta ses papiers, les choses qu'il avait écrites, les choses qu'elle avait écrites pour lui. Elle les déversa sur le sofa. Ils les regardèrent ensemble. Des diagrammes, des croquis, des petits bonshommes ou bonnes femmes brandissant des bâtons en guise de bras, avec des ailes (c'était vraiment des ailes ?) sur le dos. Des cercles tracés autour de pièces d'un shilling ou de six pence, les soleils et les étoiles. De zigzagantes parois à pic avec des alpinistes en cordée qui en faisaient l'ascension, on aurait dit des couteaux et des fourchettes ; des vues marines avec de petits visages farceurs émergeant de ce qui était peut-être des vagues : la carte du monde. Brûle tout ça ! cria-t-il. Et puis ses écrits ; que les morts chantent derrière les massifs de rhododendrons ; des odes au Temps ; des conversations avec Shakespeare ; Evans, Evans, Evans - ses messages d'outre-tombe ; ne coupez pas les arbres ; prévenez le Premier Ministre. L'amour universel : le sens du monde. Brûle tout ça ! cria-t-il » [19].

Les esquisses de Septimus, apparemment absurdes et inintelligibles, figurent la crainte d'incompréhension dont souffrait Virginia Woolf. Dans sa fiction, comme dans ses *Lettres* ou son *Journal*, elle n'a cessé d'exprimer son horreur de n'être pas compréhensible pour les autres. Les voix intérieures qu'elle entend la conduisent à inventer un nouveau langage fictionnel dont elle craint qu'il soit incroyable, illisible ou inacceptable pour autrui.

L'angoisse de la folie

Elle ne veut pas être considérée comme folle et elle sait que la frontière est parfois mince entre originalité et incohérence. Comme le dit très bien Hermione Lee : « Il se peut que son extrême appréhension face aux comptes rendus de ses romans soit en partie une crainte d'être jugée folle plutôt que brillante » [20]. Cette appréhension est corroborée par Quentin Bell, son neveu, qui souligne dans la biographie qu'il consacra à sa tante, son caractère tout à fait excessif et sa vulnérabilité presque pathologique face aux critiques de ses œuvres. Même Léonard Woolf, qui est pourtant resté toujours très discret à l'égard de la maladie mentale de sa femme, dit à propos de sa grande dépression de 1913 : « Je vous demande de faire très attention à ne pas dire un mot à quiconque de son souci de ce que les gens penseront de son roman, qui semble être vraiment l'entière cause de sa dépression » [21].

Après chaque livre, ce malaise qu'elle ne s'explique pas la saisit. En vain, elle cherche à l'alléger en demandant aux uns un jugement favorable, en attendant peut-être des autres « la blessure d'une critique qui lui permettrait de localiser son tourment » [22] :

« Non, il ne s'agit pas d'un silence physique, mais d'une certaine solitude intérieure ; intéressante à

analyser si je le pouvais. Pour donner un exemple, cet après-midi, je remontais Bedford Place, si c'est bien cela : cette rue toute droite, bordée de pensions de famille, et je me dis spontanément quelque chose de ce genre : comme je souffre ! et personne ne sait à quel point je souffre, là, dans cette rue, bataillant avec mon angoisse, comme je le faisais après la mort de Thoby, seule, luttant toute seule contre quelque chose. Mais alors je luttais contre le pire, et maintenant contre rien » [23].

Quentin Bell est amené à évoquer plusieurs fois ce thème [24], et il rappelle souvent les mensonges de Léonard Woolf, que ce soit à la lecture des *Années*, qu'il juge trop long et moins bon que les *Vagues*, à celle de *La Promenade au phare* ou encore, justement, de *Mrs Dalloway* :

« Néanmoins, je dis à Virginia beaucoup plus de bien du livre que je n'en pensais... Je savais qu'elle serait au désespoir et qu'elle aurait une grave dépression nerveuse si mon verdict n'était pas totalement favorable » [25].

Et effectivement, le *Journal* de Virginia montre le relatif soulagement de la romancière, qui redoutait toujours énormément l'avis de Léonard, mais qui en avait un lancinant besoin :

« L. l'a lu et pense que c'est ce que j'ai fait de mieux. Mais n'est-ce pas qu'il est *obligé* de le penser ? Mon avis rejoint pourtant le sien. Il trouve qu'il y a plus de cohésion que dans *La Chambre de Jacob*, bien que ce soit difficile à voir, étant donné qu'il n'y a pas de rapport entre les deux thèmes » [26].

Cependant, le soulagement n'est pas complet et Virginia conserve quand même des doutes sur la valeur de ce roman dont elle vient de terminer les corrections. On peut imaginer son désespoir si Léonard avait émis des réserves, elle qui ne cesse de se poser la même lancinante question : « Le temps viendra-t-il où je serai capable de relire mes textes imprimés sans rougir, trembler et souhaiter rentrer sous terre ? » [27]

L'avis de Léonard, on l'a vu, était déterminant et vital pour Virginia, mais celui de sa sœur, Vanessa, ne l'était pas moins :

« Que je suis donc soulagée de savoir que tu as aimé ce livre [28]. Je ne saurais te dire (c'est la vérité vraie) ce que représente pour moi ta lettre de ce matin. Personne, à part Léonard, n'a pour moi autant d'importance que toi, et rien ne saurait me consoler si tu devais ne pas aimer ce que je fais. Je suis donc immensément soulagée - j'ai toujours l'impression d'écrire pour toi plus que pour quiconque » [29].

Même si elle est soulagée de l'avis positif donné par son mari, sa sœur et ses amis, voire par leur enthousiasme, le doute reparaît à la publication. Les éloges les plus autorisées ne parviennent jamais à effacer tout à fait la blessure infligée par l'article d'un obscur journaliste de province.

Un nouveau langage fictionnel

En dépit de cette terreur de n'être point comprise, ou justement pour tenter de remédier à cela, Virginia invente un nouveau langage fictionnel. L'expérience de Septimus, celle de la folie, s'inscrit dans toute une tradition du langage inspiré, celui de Saint François d'Assise :

« Mais ils firent signe ; les feuilles étaient vivantes ; les arbres étaient vivants. Et les feuilles, reliées par des millions de fibres à son corps sur le banc, l'éventaient de haut en bas ; quand la branche s'étirait, il en faisait autant. Les moineaux qui battaient des ailes, qui s'élevaient et retombaient en

cascades dentelées, faisaient partie de cet ensemble ; tout comme le blanc et le bleu, barré de branches noires. Les sons faisaient entendre une harmonie préétablie, les intervalles qui les séparaient avaient autant de sens que les sons eux-mêmes. Un enfant se mit à pleurer. A bonne distance, comme il convenait, un klaxon retentit. Le tout pris ensemble annonçait la naissance d'une nouvelle religion... » [30].

Mais un fossé se creuse entre le langage interne du malade et le langage des témoins. A ce propos, comment faut-il donc lire l'un des plus célèbres récits de la maladie de Virginia Woolf, lorsqu'elle entendit autour d'elle les oiseaux chanter en grec ? Elle-même parle d'hallucinations auditives et précise que les oiseaux chantaient des chœurs grecs et que le roi Edouard utilisait les mots les plus grossiers parmi les azalées d'Ozzie Dickinson. Léonard Woolf mentionne brièvement ces oiseaux hellénistes dans son autobiographie et Quentin Bell y revient plusieurs fois dans sa correspondance. Très vite, ces oiseaux hellénistes deviennent l'un des traits les plus frappants de la démence de Virginia Woolf. Plus tard, elle transposera cet épisode dans *Mrs Dalloway*, à travers le personnage de Septimus. Ces oiseaux hellénistes sont donc devenus une hallucination littéraire, et riche :

« Il écouta. Un moineau perché sur la grille d'en face gazouilla, Septimus, Septimus, quatre ou cinq fois de suite, puis il repartit, en étirant ses notes, pour chanter d'une voix animée, perçante, sur des paroles grecques, que le crime ça n'existe pas, et un autre moineau s'étant joint à lui, ils chantèrent tous deux d'une voix qui s'étirait, perçante, sur des paroles grecques, un chant qui partait des arbres dans la prairie de la vie pour aller jusqu'à l'autre rive du fleuve, là où marchent les morts, affirmant que la mort ça n'existe pas » [31].

On s'est beaucoup interrogé sur le sens possible de cette hallucination, l'attribuant surtout aux peurs sexuelles de Virginia, ce qui nous semble bien réducteur. La variété des interprétations auxquelles se prêtent, à leur insu, ces illusions, les rend presque suspectes. Aurait-elle remodelé le langage mental effrayant qu'elle avait entendu afin de former un tout significatif ? C'est bien l'hypothèse la plus vraisemblable. Il faut donc être prudent et ne pas affirmer que ces hallucinations auditives que Septimus entend sont l'exacte transcription de ce qu'elle-même a vécu. D'ailleurs, là n'est pas l'important. Ce qui compte, c'est qu'elle ait tenté une interprétation de cette hallucination, et qu'elle l'ait réussie et enfin acceptée, après la reformulation par l'écrit.

Virginia Woolf, ainsi, décrit ces transports de l'intérieur, et elle montre l'inévitable incompréhension, teintée de réprobation, des témoins extérieurs. Celle de Lucrezia, par exemple, l'épouse de Septimus, déracinée, seule avec son amour, qui se retrouve complètement isolée. L'écho du leitmotiv de la jeune femme : « Je suis seule, je suis seule » se répercute dans le vide et la voix du monologue intérieur offre cet ultime recours dans un monde frappé de surdité et d'absurdité » [32]. Mais peut-on être compris ? Virginia Woolf, dans *Mrs Dalloway*, montre l'inanité d'une telle hypothèse. Dans ce roman, chaque discours s'accroche à sa propre logique et tente d'échapper aux interférences de l'autre. Au moment où Septimus s'imagine en Agneau sacrificiel, sa femme lui montre des moutons (p.92) ! Elle ne peut pas comprendre ses visions (sait-elle seulement que ce sont des *visions* ?) et préférerait le voir mort :

« Elle ne pouvait pas rester assise à côté de lui quand il la regardait fixement sans la voir et qu'il transformait tout en objets terrifiants, le ciel et l'arbre, les enfants qui jouaient, qui tiraient des chariots, qui donnaient des coups de sifflet, qui tombaient : tout était terrifiant, pour lui » [33].

L'un vise l'au-delà, le monde des morts et des vérités éternelles ; l'autre s'acharne à ramener l'attention vers les contingences, jugées salvatrices par les spécialistes de la raison. La puissance de malentendu de ces discours est supérieure à leur pouvoir d'élucidation.

Mais Septimus n'a pas renoncé à l'absolu, en tant que celui-ci est incarné par les plus grands

écrivains. Il est totalement possédé par le désir de la littérature, désir qui passe par une identification à la vie d'un grand auteur, dans ce qu'elle peut avoir de plus convenu :

« Il était parti de chez lui, tout jeune (...) parce qu'il ne pensait pas qu'il y avait un avenir à Stroud pour un poète. Et donc, prenant sa petite sœur pour confidente, il était parti pour Londres en laissant un mot idiot, comme en écrivent les grands hommes, et dont le monde prend connaissance par la suite, quand l'histoire de leurs luttes est devenue célèbre » [34].

Suit une longue description de la vie traditionnellement représentée du poète en herbe en proie aux transes de la création, telle que Virginia Woolf la reprendra, toujours avec la même ironie, dans *Orlando* :

« (On l'eût) trouvé occupé à écrire ; à déchirer ce qu'il avait écrit ; à terminer un chef-d'œuvre à trois heures du matin, à courir les rues, à visiter les églises, à jeûner un jour, boire le lendemain, à dévorer Shakespeare, Darwin, *L'Histoire de la civilisation*, et Bernard Shaw » [35].

Septimus se considère désormais comme un poète maudit, inspiré, hors du commun et à ce titre beaucoup plus proche des dieux que des hommes, car, après tout, « ne ressemblait-il pas à Keats ? » [36] Telle est la question que lui pose Miss Isabel Pole qui donne des cours « sur Shakespeare à Waterloo Road » [37], et dont il ne peut, par conséquent, que tomber amoureux. Mener la vie obligée d'un artiste, avoir des tics d'artiste, sont les moyens les plus faciles et surtout les moins dangereux de se croire un artiste par le biais d'une identification. Mais Septimus va échouer et se tourner résolument vers la mort.

Virginia Woolf a choisi de sacrifier un personnage pour en sauver un autre. Si Virginia Woolf a finalement soustrait son héroïne à la pulsion de mort, c'est parce qu'elle a décidé de créer un personnage, Septimus, propre à l'assumer et à illustrer le processus d'autodestruction. La mort est un défi que seul Septimus, le fou visionnaire, l'écrivain, pouvait relever et Clarissa peut rester, se réjouir, et s'accorder, à l'intérieur de l'espace romanesque, une forme d'immunité :

« Mais quelle nuit extraordinaire ! Elle se sentait en un sens très semblable à lui, ce jeune homme qui s'était tué. Elle était contente qu'il l'ait fait ; qu'il ait joué son va-tout cependant que les autres continuaient à vivre. L'horloge sonnait. Les cercles de plomb se dissolvaient dans l'air. Mais il fallait qu'elle y retourne. Il fallait qu'elle aille rejoindre ses invités. Il fallait qu'elle aille retrouver Sally et Peter. Et elle émergea du petit salon. » [38]

[1] Nous soulignons.

[2] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, Paris, Gallimard, Collection folio, 1994, p. 87.

[3] Ibid., p. 307.

[4] Ibid., pp. 100-101.

[5] Ibid., p. 147.

[6] « Ne crains plus la chaleur du soleil, / Ni les rages du vent furieux : / Tu as fini ta tâche en ce monde, / Et tu es rentré chez toi, ayant touché tes gages. / Garçons et filles chamarrés doivent tous / Devenir poussière, comme les ramoneurs / etc... », William SHAKESPEARE, *Cymbeline*, Acte IV, Scène 2, Traduction de François-Victor HUGO, Paris, Gallimard, Bibliothèque

de la Pléiade, 1994, p. 1364.

[7] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, op. cit., p. 70.

[8] Ibid., p. 246.

[9] Ibid., p. 184.

[10] Ibid., p. 307.

[11] WOOLF Virginia, *The Voyage out, La traversée des apparences*, Paris, Flammarion, 1985, p. 439.

[12] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, op. cit., p. 307.

[13] Ibid., pp. 307 et 308-309.

[14] Ibid., p. 308.

[15] WOOLF Virginia, *Journal*, Entrée du mardi 19 juin 1923, Tome III, Paris, Stock, 1983, p. 52.

[16] Ibid., Entrée du dimanche 7 septembre 1923, p. 142.

[17] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, op. cit., p. 182.

[18] Ibid., pp. 191-193.

[19] Ibid., pp. 256-257.

[20] LEE Hermione, *Virginia Woolf ou l'aventure intérieure*, Biographie, Paris, Editions Autrement, 2000, p. 257.

[21] Léonard WOOLF cité par Quentin BELL, in *Virginia WOOLF*, Trad. fr. Stock, Tome II, Paris, 1974, p. 27.

[22] BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971, p. 143.

[23] WOOLF Virginia, *Journal*, op. cit., Tome IV, Entrée du vendredi 11 octobre 1929, p. 138.

[24] Léonard WOOLF cité par Quentin BELL, in *Virginia WOOLF*, Trad. fr. Stock, Tome II, Paris, pp. 291-293 ; pp. 307-309 ; p. 356.

[25] Ibid., p. 311 ; voir aussi à ce propos Viviane FORRESTER, *Virginia Woolf*, Supplément au n°166 de *La Quinzaine littéraire*, 1973, pp. 98-103.

[26] WOOLF Virginia, *Journal*, Tome III, op. cit., Entrée du Mardi 6 Janvier 1925, p. 171.

[27] WOOLF Virginia, *Journal*, Tome II, op. cit., Entrée du jeudi 27 mars 1919.

[28] Il s'agit des Vagues.

[29] WOOLF Virginia, Lettre à Vanessa Bell du jeudi 15 octobre 1931, in *Lettres (choisies, présentées et traduites par Claude Demanueli, d'après l'édition de Nigel Nicolson)*, Paris, Seuil, 1993, p. 499.

[30] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, op. cit., pp. 87-88.

[31] Ibid., p. 60.

[32] Sylvain FLOC'H, *Instants d'être et mort de l'âme*, in *Bulletin de littérature générale et comparée*, N°27, Paris, Automne 2001, p. 199.

[33] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*, op. cit., p. 88.

[34] Ibid., p. 172.

[35] Ibid., p. 173.

[36] Idem.

[37] Ibid., p. 172.

[38] Ibid., p. 311.