

Woolf sur les traces du « génie français » : entre désir et angoisse. Échos proustiens dans *Voyage au Phare*

ANNABELLE ALIBERT

Faculté des Lettres de Sorbonne Université

Annabelle Alibert est titulaire d'un Master d'études anglophones de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Elle a consacré son mémoire aux influences de Proust sur l'œuvre de Virginia Woolf, qu'elle a préparé sous la direction du Professeur Frédéric Regard.

Alors que sa correspondance semblait trahir une sourde angoisse vis-à-vis de l'influence proustienne, Woolf a bel et bien « saisi [la] plume » dans *Voyage au Phare* pour transformer le manque présumé en un puissant texte féminin. En revisitant techniques et motifs proustiens, elle semble offrir sa propre « connaissance des femmes » pour mieux se réinventer à travers le langage, dans une quête personnelle et artistique inspirée par sa lecture de *Du côté de chez Swann*.

angoisse, désir, influence, quête, voyage, Proust, To the Lighthouse, Woolf

Une quête personnelle et artistique

« “Oui, bien sûr, s’il fait beau demain”, dit Mrs. Ramsay. Elle ajouta : “Mais il vous faudra être debout au chant du coq” » (Woolf 1993, 365)¹. Les phrases ouvrant le *Voyage au Phare* et la condition parcourant la première section (« s’il fait beau demain ») présentent des similitudes frappantes avec la même interrogation proustienne dans « Combray », où le père du jeune Marcel ne cesse de consulter le baromètre, inquiet de savoir si les conditions météorologiques lui permettront de se rendre « du côté de Guermantes » (Proust 1987, I, 163). L’attitude du jeune narrateur, idéalisant la promenade sans cesse différée par l’autorité paternelle, rappelle celle de James Ramsay, qui s’inquiète tout au long du roman de savoir s’il pourra se rendre au Phare. Cet écho proustien dans le roman de Virginia Woolf n’est pas étonnant, si l’on considère sa fascination pour l’auteur français et « le

¹ J'utilise la traduction française de WOOLF, V. (1993), *Voyage au Phare*, traduction de Magali Merle, in *Romans et nouvelles (1917-1941)*, préface de Pierre Nordon, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochotèque ».

ton de panique érotisée » qui parcourt ses lettres à propos de Proust, ce « nouveau génie français »².

À l'image du motif de la promenade structurant le *Voyage au Phare*, la publication du roman en mai 1927 semble ponctuer une sorte de pèlerinage proustien de l'autrice, entamé au début du printemps en Normandie³. En réalité, l'« aventure » proustienne de Woolf aurait probablement débuté une dizaine d'années auparavant, alors que Fry avait présenté avec enthousiasme sa découverte de la *Recherche* à la deuxième génération du « Bloomsbury Group » en 1917⁴. Encouragée par ses amis, Virginia Woolf entame la lecture de *Du côté de chez Swann* en 1922. La magie opère immédiatement : elle se dit à la fois émoustillée par Proust, admirative de son talent et de sa sensibilité littéraire, mais également profondément inquiète de son influence et de la possibilité d'être réduite au silence par son génie. À partir de 1922, elle multiplie les références à l'auteur français dans ses lettres, journaux intimes et essais, qui reflètent son sentiment ambivalent de peur et d'admiration à son égard. Elle le classe parmi les « psychologues » dans « Phases of Fiction », parmi les peintres à succès dans « Pictures » et conclut qu'il est « de loin le plus grand romancier moderne », possédant une parfaite « maîtrise de toutes les ressources »⁵. Proust semble bel et bien avoir tous les talents ; en plus d'être poète, il serait doté d'un « esprit androgyne », voire un peu « trop féminin »⁶. L'admiration que Woolf voue à Proust semble confusément s'appliquer à de nombreux domaines (psychologique, stylistique, sexuel), dépassant la qualité littéraire de la *Recherche*, pour revêtir une dimension fortement genrée. Au fil de la correspondance, le roman proustien semble matérialiser le sentiment même du désir amoureux, et de sa « structure triangulaire », qui anime « l'inconscient de tout désir »⁷. L'influence proustienne semble ainsi éveiller en Woolf des envies, mais également des angoisses relevant de mécanismes inconscients, que le contexte immédiat permet d'éclairer ; en 1922, la lecture indigeste d'*Ulysse*, à laquelle la *Recherche* sert de contrepoint, et l'enthousiasme des membres du « Bloomsbury Group » pour l'auteur français semblent notamment participer à la création du mythe proustien. À la fois libérateur, étouffant et stimulant, Proust semble guider Virginia Woolf à son insu dans une tentative

² Pour le « ton de panique érotisée », voir COYLE 2012, 260. Pour « ce nouveau génie français », voir NALBANTIAN 1997, 138. Sauf indication contraire, les extraits sont traduits par moi.

³ Virginia Woolf s'était rendue en Normandie au printemps 1927, où elle avait avidement interrogé Jacques-Émile Blanche, artiste et critique, sur son ami Marcel Proust. Voir SHORE 1979, 234.

⁴ Voir NALBANTIAN 1997, 138. Pour son « aventure » proustienne, voir la lettre que Virginia Woolf adresse à Roger Fry, le 3 octobre 1922 : « my great adventure is really Proust » [ma vraie grande aventure, c'est Proust] dans WOOLF 1975, 565.

⁵ Voir WOOLF 1966, 80 ; WOOLF 1948, 174-175 ; WOOLF 1977, 365 ; WOOLF 1978, 234.

⁶ Voir WOOLF 2014, 1182 et 1185.

⁷ Pour ces aspects, voir REGARD 2021, 80-93.

de (re)définition d'une esthétique impressionniste, par le biais d'une écriture qui s'efforce d'adopter une multitude de points de vue et de capturer les sensations fugaces⁸. À l'instar de James et du narrateur proustien, plaçant la promenade fantasmée au cœur de leurs imaginaires d'enfants, Woolf semble embrasser la cause du jeune Ramsay pour tenter de trouver son propre « Guermantes », lieu littéraire et artistique idéal. Nous étudierons donc la fascination libidinale que Woolf exprime envers Proust dans sa correspondance, et la manière dont celle-ci atteste de la transformation de l'objet livre (*Du côté de chez Swann*) en objet de désir, mettant sur le même plan l'auteur et son volume. Ce processus, nous le verrons, semble permettre à l'autrice de s'instituer comme sujet désirant à travers le langage, et de ré-explore à la fois sa propre sexualité et son écriture, sur les traces de l'auteur français⁹. Il s'agira donc d'éclairer le cheminement woolfien à la lumière du désir qu'elle exprime envers Proust dans sa correspondance, afin d'observer comment cette quête personnelle se fait peu à peu artistique, métaphoriquement représentée dans son roman de 1927 par le motif de la promenade.

« L'Angoisse de l'Influence »

La formule empruntée à Harold Bloom (*Anxiety of Influence*) nous permet d'éclairer la nature de l'influence proustienne, alors que le même sentiment ambivalent de peur et de désir de l'*ephebe* de se faire submerger par son précurseur est perceptible dans la correspondance de Virginia Woolf des années 1921 à 1934¹⁰. L'autrice exprime la crainte de sombrer sous le poids de l'héritage proustien, avant même d'entamer la lecture de la *Recherche* :

⁸ La traduction de Scott-Moncrieff sera donc révélatrice à cet égard, nous permettant d'éclairer certaines similitudes stylistiques dans la version traduite de Proust et le roman de Virginia Woolf.

⁹ « La découverte de la castration détache le sujet de sa dépendance vis-à-vis de la mère, et, à travers ce manque, fait de la fonction phallique une fonction symbolique — la fonction symbolique. Moment décisif et lourd de conséquence : le sujet trouvant son identité dans le symbolique, se *sépare* de son implication dans la mère, *localise* sa jouissance comme génitale, et transfère la motilité sémiotique dans l'ordre symbolique. Ainsi s'achève la formation de la phase thétique qui pose la béance entre le signifiant et le signifié comme ouverture vers tout désir, mais aussi vers tout acte, et jusqu'à la jouissance qui les outrepassa » (KRISTEVA 1974, 45). Julia Kristeva replace ici le sujet de tout discours dans sa fonction symbolique et explique que la séparation de l'enfant d'avec sa mère permet à l'individu de s'instituer comme sujet indépendant, et d'être ainsi ouvert au désir de l'autre. La notion de désir semble donc indissociable de celle du sujet, qui se découvre comme tel à travers le langage. Comme nous le verrons, la théorie de Kristeva présentée ici sert de fil conducteur à cet article, liant l'angoisse de castration et de séparation de la mère à l'émergence du sujet désirant (grâce à la brèche ouverte entre signifiant et le signifié), qui s'explore et se découvre comme tel à travers l'écriture originale.

¹⁰ Voir BLOOM 1997. Plusieurs critiques ont eu recours au titre de Bloom « *Anxiety of Influence* » pour caractériser la nature de l'admiration de Woolf pour Proust : voir COYLE, 2012, 262 et HEACOX 1981, 2.

[Lire Proust] semble être une expérience extraordinaire, mais je frissonne sur le bord, attendant d'être submergée, ressentant la terrible impression de m'enfoncer de plus en plus profondément sans jamais peut-être pouvoir remonter à la surface (Woolf 1975, 499)¹¹.

Les lettres adressées à E.M. Forster et Roger Fry en 1922 révèlent la métaphore troublante de la submersion, cette peur annonciatrice de la noyade, alors que l'autrice compare Proust à une vague emportant tout sur son passage. La lecture du « génie français » semble donc illustrer l'angoisse de la mortalité, mais également celle d'une mort littéraire presque certaine, alors que Woolf exprime sa peur malade d'affronter un échec de l'écriture, persuadée de ne plus faire que « gribouiller » (*scribble*) après Proust (Woolf 1979, 304). Enfin, cette « angoisse de l'influence » se manifeste à un troisième niveau, alors que Woolf semble profondément inquiète de se faire envahir par le génie masculin, et par là même d'échouer à s'accomplir en tant que femme autrice :

Proust titille tellement mon propre désir d'expression que je peux difficilement formuler une phrase. Ah si seulement je pouvais écrire de cette façon ! Je pleure. Et en ce moment la vibration, la saturation et l'intensification qu'il procure sont si incroyables – il y a quelque chose de sexuel là-dedans – que j'ai l'impression d'être capable d'écrire comme ça, alors je prends mon stylo [*I seize my pen*] mais en fait je suis incapable d'écrire comme ça. Presque personne ne stimule ainsi ma fibre du langage. Cela devient une obsession. Mais je dois retourner à Swann (Woolf 1975, 525)¹².

Cette impossibilité de s'emparer du stylo tant désiré (*pen*) pourrait rappeler l'angoisse de castration freudienne (*peniseid*), image reprise par Sandra M. Gilbert et Susan Gubar à travers le terme « angoisse de la paternité » (*anxiety of authorship*) pour expliquer la peur des femmes de s'emparer de la plume après avoir été éclipsées par des hommes sur la scène littéraire durant des siècles (Gilbert & Gubar 2020). La dimension genrée de l'influence proustienne est revendiquée par Woolf elle-même, qui affirme que « Proust est complètement androgyne, peut-être même un peu trop féminin » (Woolf 2014, 1185). Cette affirmation contraste avec la suivante, lorsque quelques pages plus loin, la critique déclare abruptement que Proust était « terriblement handicapé et partial dans sa connaissance des femmes » (Woolf 2014, 1170). Cette imprécision et errance rhétorique à propos de l'auteur français se retrouvent ponctuellement dans l'œuvre woolfienne ; en réalité, la contradiction n'est qu'apparente, car elle révèle des mécanismes inconscients qu'il convient d'éclairer.

¹¹ Pour cette traduction, voir CHEILAN 2013, 86.

¹² Pour cette traduction, voir *ibid.*, 85.

L'année 1922, où Woolf écrit cette lettre emblématique à Fry, est un point de repère important pour comprendre son « aventure » proustienne. Virginia Woolf a non seulement commencé à lire la *Recherche* en mai, mais elle vient également de publier ses essais « Old Bloomsbury » et « 22, Hyde Park Gate », écrits dans les années 1921 et 1922¹³. Dans le premier, elle explique la fondation du « Bloomsbury Group » par leur désir commun de se libérer des tabous sexuels, et dans le second, qu'elle a été agressée sexuellement dans son enfance. Frédéric Regard explique que ces éléments autobiographiques révèlent une « discordance d'ordre schizo-phrène », Woolf semblant déchirée entre le traumatisme du viol et le besoin de se réapproprier sa propre sexualité (Regard 2021, 90). La lecture de Proust paraît donc tomber à point nommé ; alors que Virginia Woolf s'apprête à entamer *Ulysse* (publié à Paris au début de l'année 1922), dégoûtée, elle se tourne vers Proust dans l'espoir d'obtenir un certain soulagement. Cette stratégie fonctionne si bien qu'elle esquisse une opposition dichotomique entre les deux auteurs, qui semble plutôt matérialiser des angoisses personnelles que de se fonder sur les qualités littéraires respectives des deux écrivains :

Ma vraie grande aventure, c'est Proust. Ma foi, que reste-t-il à écrire après cela ? J'en suis seulement au premier volume, et il y a sans doute quelques défauts, mais je suis dans un état de sidération [amazement], comme si un miracle [a miracle] s'accomplissait sous mes yeux. Comment, enfin, quelqu'un a-t-il pu solidifier ce qui s'est toujours dérobé, et en plus lui avoir donné cette substance, cette beauté, cette persistance ? On est contraint de reposer le livre le souffle coupé. Le plaisir se fait physique, comme lorsque se marient le soleil, le vin, les raisins, en une parfaite sérénité et une vitalité intense. Il en va bien autrement d'*Ulysse*, auquel je m'accroche comme le martyr à son poteau, mais que, Dieu merci, j'ai enfin fini. Mon martyr est terminé. J'espère le vendre pour 4,10 livres (Woolf 1975, 565-566)¹⁴.

Selon l'hypothèse de Frédéric Regard, il semble possible que l'intrusion d'*Ulysse* ait fait remonter la menace inconsciente du viol, et en réaction, renforcé le besoin de Woolf de se protéger en resserrant autour d'elle le noyau familial et rassurant du « Bloomsbury Group ». L'apparition de Proust, quelques mois après Joyce, semble être un parfait contrepoint à l'auteur irlandais, lui permettant finalement de trouver une explication rationnelle à son dégoût : il manque décidément à Joyce la noblesse, la sophistication et le talent d'un Proust. Si à la lecture du premier, Woolf frissonne de dégoût [*shudder*], à celle du second, elle tressaille de désir [*shiver*] (Woolf 1975, 522, 499). Cette opposition radicale semble en apparence liée à la dimension genrée de l'influence : Woolf trouvait Joyce trop masculin, alors

¹³ Ces textes se trouvent désormais dans WOOLF 1985, 162-202.

¹⁴ Pour la traduction, voir REGARD 2021, 89.

qu'elle était attirée par l'androgynie de Proust¹⁵. En réalité, elle cache probablement d'autres motifs : la fascination ambivalente que l'autrice exprime envers Joyce s'explique également par la peur d'être concurrencée par ce grand romancier moderne anglophone qui, contrairement à Proust, lui est contemporain¹⁶.

Triangles amoureux

La lecture de l'auteur français semble donc servir une double fonction : libératrice, mais également fédératrice. Grâce à la dichotomie que Woolf opère entre les deux auteurs, elle semble ainsi s'assurer que les liens du « Bloomsbury Group » se resserrent autour de la figure idéale de Proust, que certains de ses membres (Clive Bell en particulier) adulaient avant elle. Certains des commentaires de Roger Fry ou de Clive Bell à propos de l'auteur auraient pu piquer la curiosité d'une Woolf jalouse, et les relations triangulaires fréquentes au sein du « Bloomsbury Group » nous invitent à réaliser une lecture de l'influence proustienne en termes de « structure triangulaire du désir »¹⁷. L'admiration que vouaient les deux critiques à Proust a probablement renforcé l'intérêt de Woolf pour l'auteur, très discuté au sein du club de lecture, ainsi que dans les écrits de Clive Bell ou de Desmond MacCarthy¹⁸.

¹⁵ Voir LEWIS 2008, 80-81. Pour soutenir sa théorie, Lewis cite l'opposition similaire que dresse Woolf entre Charlotte Brontë qui « a tenté sans succès d'écrire comme un homme » et Jane Austen qui « est parvenue avec succès à formuler une phrase de femme » dans *Une chambre à soi*.

¹⁶ L'auteur français est mort quelques mois seulement après que Woolf a commencé à lire la *Recherche* et n'était plus un concurrent direct de celle-ci (l'autrice a commencé à lire *Du côté de chez Swann* le 5 mai 1922, et Proust est mort le 18 novembre de la même année). En revanche, lorsque le manuscrit d'*Ulysse* a été présenté aux Woolf, son auteur jouissait d'une réputation grandissante : Joyce, qui n'avait alors que 36 ans, allait devenir un grand romancier moderne. Le dégoût exprimé ponctuellement par l'autrice envers son « contemporain anglophone le plus célèbre » peut donc en partie s'expliquer par la peur d'être concurrencée par celui-ci. Voir REGARD 2021 et LEWIS 2008, 80. Sur la fascination ambivalente qu'entretient Woolf vis-à-vis de Joyce, voir James A. W. Heffernan, « Tracking a Reader : What Did Virginia Woolf Really Think of *Ulysses* ? », in CANANI & SULLAM 2014, 2-24.

¹⁷ La formule est empruntée à René Girard ; dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, l'auteur explique que cette « triple relation » est exprimée par « la métaphore spatiale [du] triangle ». Il l'illustre par l'exemple de Don Quichotte, qui veut imiter le chevalier Amadis précisément parce qu'il correspond au « modèle de toute chevalerie ». Ce « médiateur du désir » peut être imaginaire (comme dans le cas de Don Quichotte) ou clairement identifiable (Sancho rêve d'être le gouverneur d'une « île », un désir qui lui a été suggéré par Don Quichotte) mais la médiation elle-même est cependant toujours réelle. À la lumière de la théorie de Girard, la fascination littéraire de Woolf pour l'auteur français semble donc indissociable d'une attraction pour celui-ci car l'inconscient de tout désir est toujours triangulaire : je désire quelqu'un précisément parce qu'un autre, ou d'autres le désirent aussi. Dans le cas de Woolf, le « médiateur du désir » peut être incarné par le Bloomsbury Group ou l'opinion critique générale de l'époque, mais peut aussi être plus clairement identifié (à travers la figure de Clive Bell notamment). Voir GIRARD 1961, 8-29. Voir aussi REGARD 2021, 92.

¹⁸ Pour les écrits des membres du « Bloomsbury Group » consacrés à Proust, voir BELL 1929 et MAC-

Les deux « Bloomsberries » portaient un intérêt prononcé à ce « maître » de la littérature, plus particulièrement à sa biographie, qui se double d'une fascination pour son origine française (Bell 1929, 13)¹⁹. Bell explique à ce propos qu'il répandit une sorte d'engouement proustien autour de lui, bientôt partagé par l'ensemble du « Bloomsbury Group » dans les années vingt (Bell 1929, 12-13). Dans un tel climat, il ne semble donc pas étonnant que Woolf elle-même ait été intriguée, puis séduite et même très attirée par la lecture d'un tel génie, et les termes dans lesquels Clive Bell décrit son « aventure » proustienne trouvent d'ailleurs un écho surprenant dans la correspondance woolfienne : l'auteur justifie la rédaction de son essai *Proust* par une volonté de « rationaliser une aventure émotionnelle », principalement basée sur des impressions²⁰. Fait plus intrigant encore, Bell a recours à la même métaphore de la submersion que Woolf en 1921, pour expliquer l'effet que lui procure la lecture proustienne : « À mon tour, je suis tombé, dûment emporté par le courant qui a fait flotter tant des plus intelligents et des plus sensibles de mes contemporains dans des océans d'enthousiasme unanime » (Bell 1929, 10). Il semble donc probable que Woolf et Bell aient échangé leurs points de vue sur Proust et nourri leur fascination mutuelle pour l'auteur par leurs désirs réciproques. Bell lui-même revendique l'importance de la structure triangulaire du désir dans sa lecture de la *Recherche*, initialement motivée par la jalousie et par l'envie pressante d'éliminer un rival, sous l'influence d'une dame qui « était tombée amoureuse du livre, et à travers le livre, de son auteur » (Bell 1929, 9-10)²¹.

Si le schéma triangulaire était généralement favorisé par les membres du « Bloomsbury Group », cette forme était toutefois tolérée sous certaines conditions uniquement. Lorsqu'une personne extérieure au cercle littéraire était impliquée dans une de leurs relations triangulaires, ou simplement présentée comme un nouvel intérêt amoureux, ces derniers pouvaient se montrer beaucoup moins

CARTHY 1969. L'ami de Woolf E. M. Forster a également écrit un essai sur Proust en 1929, publié en 1936 dans *Abinger Harvest*, Londres, Edward Arnold & Co. Si Joyce était vu comme un rival, Proust ne constituait pas une menace significative pour le talent de l'autrice et la sécurité de son groupe d'amis (voir note 16). Ainsi, l'admiration que lui portaient Clive Bell ou Roger Fry n'était pas menaçante. Au contraire, ils auraient tous deux pu servir de « médiateurs du désir », augmentant le désir de Woolf pour l'auteur français.

¹⁹ Pour plus d'informations sur l'influence littéraire française en Angleterre des années 1880 à 1930, et la fascination qu'entretenaient Virginia Woolf et les auteurs anglais de sa génération pour les écrivains français, voir PHILIPPE 2016.

²⁰ Les termes que Bell emploie (« *rationalize an emotional adventure* ») font écho à la lettre que Virginia Woolf adresse à Fry le 3 octobre 1922 (« *my great adventure is really Proust* »).

²¹ Les termes utilisés par Bell nous permettent de comprendre, de manière très explicite, à quel point l'« aventure » proustienne de certains « Bloomsberries » semble indissociable d'une forme de désir ressenti pour l'auteur français, puisque leur fascination pour la *Recherche* s'accompagne d'une vénération de la figure auctoriale de Marcel Proust.

compréhensifs et exprimer leur mépris envers la nouvelle recrue, menaçant de rompre l'équilibre fragile du groupe²². Cette attitude contradictoire permettrait de mieux comprendre le sentiment de répulsion que Joyce a inspiré à Woolf ; ce rejet d'apparence instinctif, de nature quasiment viscérale, semblerait être en fait un geste assez courant de sa part. Car, en choisissant ses membres et ses modèles littéraires, l'auteur semblait ainsi s'assurer d'une certaine autorité sur le « Bloomsbury Group », réaction typique d'une enfant orpheline de mère, soudain capable de mater ses amis et de remplacer ainsi cette figure maternelle qui lui manquait cruellement. C'est précisément parce que les membres du cercle littéraire ne sont pas (dans l'ensemble) unis par les liens du sang, que Woolf a probablement ressenti la nécessité de rassembler le groupe autour de modèles littéraires (Proust) et de principes communs (une sexualité libérée)²³.

La mère disparue, obsédante et adorée

Afin de comprendre le besoin de Woolf d'exercer une autorité maternelle sur les membres de sa « famille » littéraire, il convient de mettre en lumière la figure centrale de la mère dans son œuvre, convergeant avec l'évocation maternelle dans *Du côté de chez Swann*. Les voyages métaphoriques des deux auteurs, symbolisés par les promenades respectives des personnages, semblent avant tout concerner un retour à l'enfance, à travers l'exploration du souvenir de la mère défunte, manque intolérable que l'écriture tente de pallier.

L'exploration de la figure maternelle dans « Combray » et *Voyage au Phare* semble bel et bien au cœur des projets artistiques des deux romanciers. Le rituel proustien de la scène du coucher met en scène l'amour du narrateur pour sa mère, et l'intégralité du roman woolfien semble structuré autour de la figure fédératrice de Mrs. Ramsay. Dans « Une Esquisse du Passé », Woolf explique d'ailleurs que, depuis son décès, le souvenir de sa mère n'a cessé de la hanter, et que la rédaction du *Voyage au Phare* aurait fonctionné comme une thérapie, l'aidant à surmonter cette perte obsédante (Woolf 1985, 61-160). Quant à Proust, il aurait lui aussi commencé à concevoir la *Recherche* après la mort de sa mère, événement l'ayant laissé dans un état de profond désespoir à partir de 1905. Dans les deux cas, le décès de la mère

²² Voir MARLER 2016, 147 qui donne l'exemple de Lydia Lopokova, présentée par Meynard au groupe d'amis. Si les relations triangulaires unissant les membres du « Bloomsbury Group » ont été largement étudiées, je souhaite montrer ici que le « médiateur du désir » peut être imaginaire (voir Girard, note 17), et donc s'incarner dans la figure auctoriale de Proust, objet de fantasme pour certains « Bloomsberries » (au moins pour Clive Bell et Virginia Woolf). Dans ce cas, le médiateur du désir n'est pas un membre du groupe littéraire, mais bel et bien l'objet livre lui-même.

²³ Voir REGARD 2021, 80-81.

semble donc avoir servi d'élément déclencheur à l'écriture romanesque, et sa mise en récit aurait pu les aider à effacer – ou tout du moins à mettre à distance – son obsédante présence-absence pour faire place à la narrativisation et à l'exploration du « moi »²⁴.

Le drame du coucher proustien semble notamment illustrer le traumatisme de la naissance à travers la scène rituelle de la séparation d'avec la mère (que répète et amplifie la séparation finale que constitue le décès), provoquant une expérience d'angoisse profonde²⁵:

Ma seule consolation, quand je montais me coucher, était que maman viendrait m'embrasser quand je serais dans mon lit. Mais ce bonsoir durait *si peu de temps*, elle redescendait *si vite*, que le moment où je l'entendais monter, puis où passait dans le couloir à double porte le bruit léger de sa robe de jardin en mousseline bleue [...] était pour moi un moment douloureux. Il annonçait que celui qui allait le suivre, où elle m'aurait quitté, où elle serait redescendue. De sorte que ce bonsoir que j'aimais *tant*, j'en arrivais à souhaiter qu'il vînt le plus tard possible [...] (Proust 1987, 13) [Les italiques sont ajoutés pour repérer les marqueurs d'intensité].

Le narrateur décrit son amour incommensurable pour sa « maman », à travers un événement à première vue trivial ; sa description minutieuse démontre cependant une hyper-attention à un rituel occupant une place centrale dans la vie de l'enfant. L'auteur semble ici exploiter la valeur symbolique de la douleur qu'implique la séparation quotidienne d'avec la mère, qu'il transforme en un symbole freudien de l'angoisse²⁶.

²⁴ À partir du jour de la mort de sa mère, Proust s'est enfermé dans son appartement à Paris pour écrire, Richard Hayman affirmant même que « la recherche du temps perdu [...] était en partie la recherche de la mère morte » (cité par NALBANTIAN 1997, 66). Sur le traumatisme que constitue la mort de la mère et le lien avec la *Recherche*, voir aussi TADIÉ 1996, 549-559.

²⁵ Pour ce développement, voir BLOOM 1997, 58 et FREUD 1936, 70. Sur le « drame du coucher » comme symbole de l'angoisse de séparation, voir WIMMERS 2014, 32-49. Sur le lien entre la scène du coucher et la mort de la mère, voir la lettre de Proust à Maurice Barrès de janvier 1906, citée par TADIÉ 1996, 64 : « Toute notre vie n'avait été qu'un entraînement, elle à m'apprendre à me passer d'elle pour le jour où elle me quitterait, et cela depuis mon enfance, quand elle refusait de revenir dix fois me dire bonsoir avant d'aller en soirée, quand je voyais le train l'emporter quand elle me laissait à la campagne, quand plus tard à Fontainebleau et cet été même où elle était allée à Saint-Cloud sous tous les prétextes je lui téléphonais à chaque heure. Ces anxiétés qui finissaient par quelques mots dits au téléphone, ou sa visite à Paris, ou un baiser, avec quelle force je les éprouve maintenant que je sais que rien ne pourra plus les calmer ».

²⁶ « Le seul véritable objet d'amour pour les deux auteurs [Proust et Freud], est la mère » (TADIÉ 2012, 122). Sur le rôle central de l'angoisse de séparation, et le lien avec les relations amoureuses dans la *Recherche*, voir WIMMERS 2014, 50-83. De très nombreux critiques ont proposé une lecture psychanalytique de la *Recherche*, et je me suis donc limitée ici à citer certains des chercheurs les plus importants pour ma démarche.

Cet extrait semble ainsi condenser et déplacer l'attachement de l'auteur pour sa mère, et la profonde tristesse ressentie après sa mort ; dans le roman de Virginia Woolf, les demandes incessantes de James à Mrs. Ramsay de se rendre au Phare semblent remplir la même fonction²⁷. La principale similitude entre ces deux scènes réside dans l'expression d'un amour infini ressenti par l'enfant pour sa mère, par opposition au père abhorré qui semble contrebalancer ce sentiment²⁸. Dans l'extrait suivant, James fait part des pulsions meurtrières qu'il ressent envers Mr. Ramsay, ayant brisé son espoir de pouvoir effectuer la promenade tant attendue :

S'il y avait eu à portée une hache, un tisonnier ou toute autre arme susceptible de transpercer la poitrine de son père, sur-le-champ, James s'en serait emparé. C'est un fait, les émotions que Mr. Ramsay soulevait, par sa seule présence, dans la poitrine de ses enfants, atteignaient de tels excès ; quand il se tenait là (...) avec son rictus sardonique, né certes du plaisir de désenchanter son fils et de ridiculiser *sa femme, qui lui était dix mille fois supérieure (aux yeux de James)*, mais aussi d'une vanité secrète devant la justesse de son propre jugement. (Woolf 1993, 366) [Italiques ajoutés]

Cette projection imaginaire de James tuant violemment Mr. Ramsay fournit une preuve supplémentaire du sentiment de répulsion qu'il inspire à ses enfants, augmentant en comparaison l'estime et l'amour de la mère à leurs yeux (dans le segment en italique). Cette haine du père, qui vient contrecarrer le projet maternel (et s'opposer ainsi au bien-être de l'enfant, dont il est indissociable) renforce la perception de la représentation œdipienne, également présente en filigrane dans *Du côté de chez Swann*. L'extrait suivant illustre l'opposition souvent esquissée dans « Combray » entre un père autoritaire et une mère douce et aimante qui, se pliant aux désirs de son mari, est amenée à contredire ceux de l'enfant :

Quelquefois quand, après m'avoir embrassé, elle ouvrait la porte pour partir, je voulais la rappeler [...] mais je savais qu'aussitôt elle aurait son visage fâché, car la concession qu'elle faisait à ma tristesse et à mon agitation en montant m'embrasser, en m'apportant ce baiser de paix, agaçait mon père qui trouvait ces rites absurdes, et elle eût voulu tâcher de m'en faire perdre le besoin, l'habitude [...] (Proust 1987, 13)

Dans ces deux extraits, l'interdiction paternelle semble faire écho à la « loi du père » lacanienne : après sa naissance, le nourrisson est engagé dans une relation dyadique avec la mère, à laquelle l'intervention du père vient mettre fin. À l'ordre

²⁷ Pour la valeur autobiographique des deux extraits, voir NALBANTIAN 1997, 66-67 et 148. Voir également TADIÉ 1996, 64.

²⁸ L'hostilité œdipienne pour le père, bien que présente en filigrane dans la *Recherche*, n'est cependant pas comparable à celle ressentie par James Ramsay. Dans *Du côté de chez Swann*, le père cède finalement aux désirs de l'enfant : « Va avec le petit » (Proust 1987, 36). Sur la question, voir TADIÉ 2012, 49-56.

de l'imaginaire, cède alors celui du symbolique, et l'interdiction paternelle proférée dans les extraits cités ci-dessus (Mr. Ramsay empêchant James d'aller au Phare, et le père du narrateur proustien, souhaitant priver Marcel du baiser de bonne nuit maternel) semble reconstituer ce moment fondateur. Dans la théorie lacanienne, cette interdiction est centrale car elle déclenche le besoin d'énoncés linguistiques dans la vie de l'enfant : en l'absence de communication directe avec la mère, il doit apprendre à nommer des signifiants en l'absence du signifié. L'enfant entre ainsi dans un système de signes qui l'oblige à nommer la mère, et permet donc symboliquement sa narrativisation. Ce moment semble l'ouvrir à la possibilité du désir (dans le cas de Woolf, à la possibilité de désirer cet « autre », que le texte proustien manifeste), et à celle de la mise en récit du « moi », permettant à l'autrice de se penser comme une entité indépendante à travers le langage²⁹.

Météorologie et baromètres

La narrativisation de la mère dans *Voyage au Phare* semble donc marquer le passage de Woolf dans le domaine du symbolique, et par là même, lui fournir la possibilité de narrer son propre voyage métaphorique, sur les traces du romancier français. L'autrice semble ainsi se réapproprier le motif proustien de la marche vers Guermantes, idéalisée et retardée par des facteurs contingents, symbole d'un retour à l'enfance qui se double d'une quête artistique³⁰.

La critique Elizabeth McArthur (McArthur 2004) analyse notamment la discussion du couple Ramsay, se demandant si le temps leur permettra d'aller au Phare, et la compare à l'attitude du père proustien, examinant compulsivement le baromètre pour savoir si sa famille pourra se promener « du côté de Guermantes ». La critique estime que l'obsession météorologique de Mr. Ramsay a probablement été inspirée par celle du père du narrateur dans « Combray » :

mon père avait demandé depuis le matin [au jardinier] si le temps s'arrangerait [...] « Ah ! voilà M. Swann. Nous allons lui demander s'il croit qu'il fera beau demain », dit mon père [...] quand mon père avait reçu invariablement les mêmes réponses favorables du jardinier et du baromètre, alors on disait au dîner : « Demain s'il fait le même temps, nous irons du côté de Guermantes » (Proust 1987, 11, 23 et 163).

²⁹ Pour la manifestation du désir que cet « autre » manifeste, voir notes 9 et 22.

³⁰ Si, dans le roman de Woolf, l'impossibilité d'effectuer la promenade au phare constitue un thème lancinant, dans le premier volume proustien, la promenade du côté de chez Swann constitue une alternative dans le cas où les conditions météorologiques ne seraient pas assez favorables pour se rendre du côté de Guermantes.

Woolf semble bel et bien avoir été influencée par ces extraits, la traduction de Scott-Moncrieff (« *if it was fine* »; « *Let's ask him if he thinks it will be fine tomorrow* », voir Proust 1924, 9 et 18) faisant fortement écho à la réponse woolfienne « *If it's fine tomorrow* » (« s'il fait beau demain »), répétée tant de fois dans la première partie du *Voyage au Phare*. Cette même obsession météorologique est perceptible à travers l'intérêt du père pour le baromètre, instrument apparaissant à de multiples reprises dans « Combray », mais également dans « Un Amour de Swann » (dans le salon de Mme Verdurin) et dans « Nom de Pays », devenant un leitmotiv tout au long du premier volume. Par ailleurs, l'intérêt paternel pour le temps « qu'il fera [...] demain » semble s'étendre progressivement aux autres personnages, notamment au narrateur qui, dans « Nom de Pays », s'inquiète des mauvaises conditions météorologiques, qui pourraient empêcher Gilberte de se rendre aux Champs-Élysées (Proust 1987, 23 et 388-389).

Elizabeth McArthur remarque cependant que si, dans « Combray », l'intérêt du père pour la météorologie inspire le respect de sa femme, la réaction inverse est provoquée chez Mrs. Ramsay dans *Voyage au Phare*. Commençons par analyser ce premier extrait :

Mon père haussait les épaules et il examinait le baromètre, car il aimait la météorologie, pendant que ma mère, évitant de faire du bruit pour ne pas le troubler, le regardait avec un respect attendri, mais pas trop fixement pour ne pas chercher à percer le mystère de ses supériorités. (Proust 1987, 11)

L'activité pseudo-scientifique du père (consistant à regarder le baromètre) inspire un profond respect à la mère du narrateur, qui se tait pour ne pas le déranger. Dans l'extrait suivant, Woolf semble se réapproprier l'extrait proustien pour mettre à l'honneur un père tout-puissant, décidant du temps qu'il fera de façon presque performative, et donc de la possibilité de se rendre au Phare :

« Oui, bien sûr, s'il fait beau demain », dit Mrs. Ramsay. Elle ajouta : « Mais il vous faudra être debout au chant du coq » [...] « Mais, dit [Mr. Ramsay] en s'arrêtant devant la fenêtre du salon, il ne fera pas beau » (Woolf 1993, 365-366).

Contrairement à la mère proustienne, Mrs. Ramsay refuse de laisser le dernier mot à son mari, et rétorque : « Mais il peut faire beau — je pense qu'il fera beau » (Woolf 1993, 366). Le lecteur est alors plongé dans ses pensées, et le discours indirect libre lui confère une profondeur qui fait défaut à la mère proustienne.

De manière intéressante, Woolf semble revisiter l'extrait proustien d'un point de vue thématique (s'inspirant du motif météorologique pour offrir sa propre vision de la hiérarchisation des genres) mais également stylistique. Comme le remarque Pericles Lewis, il arrive que le narrateur proustien change subtilement de

perspective dans une seule phrase, tendance que Woolf développe également dans *Voyage au Phare* (Lewis 2008, 82). Il est intéressant d'appliquer cette observation à l'extrait de « Combray » cité ci-dessus, laissant transparaître un changement de focalisation (Proust 1987, 11): dans le premier segment (« mon père haussait les épaules et il examinait le baromètre, car il aimait la météorologie ») le narrateur se concentre sur le père, avant de pénétrer les pensées de la mère dans un second temps (« pendant que ma mère [...] le regardait avec un respect attendri, mais pas trop fixement pour ne pas chercher à percer le mystère de ses supériorités »). Cet aperçu des intériorités des deux personnages (bien que constitués de réflexions fugaces, imprécises et dépendant de la projection du narrateur) permet de mettre en opposition le sérieux du père et le respect silencieux de la mère. Dans l'extrait suivant du *Voyage au Phare*, Woolf semble adopter le même procédé, mais pour provoquer l'effet contraire :

Et tandis qu'elle le regardait, elle se mit à sourire, car bien qu'elle n'eût pas dit un mot, (1) *il savait, naturellement il savait, qu'elle l'aimait. Il ne pouvait le nier.* (2) *Et tout en souriant elle regarda par la fenêtre et dit (en songeant : rien ici-bas ne saurait égaler ce bonheur) :*

« Oui, vous avez raison. Il va pleuvoir demain. »

Elle n'avait pas prononcé les paroles attendues, mais il savait. Et elle le regardait, souriante. Car *elle avait de nouveau triomphé* (Woolf 1993, 477) [numéros entre parenthèses et italiques ajoutés].

Le premier segment en italique (1) semble explorer les sentiments du père, pour se déplacer ensuite vers les pensées de Mrs. Ramsay (2). Le silence de la mère, au lieu d'être respectueux, s'apparente ici à une forme de résistance ; car, tout au long du roman, Mrs. Ramsay refuse de dire ce que son mari désirerait l'entendre dire : « Il voulait quelque chose – il voulait cette chose qu'elle trouvait toujours si difficile de lui donner ; il voulait lui entendre dire qu'elle l'aimait. Et ça, non, elle ne pouvait le faire » (Woolf 1993, 477). Dans les deux extraits, le changement de focalisation permet au lecteur d'avoir accès aux pensées de la mère, et de mieux interpréter son silence en le confrontant à l'état d'esprit du père. Woolf avait déjà remarqué ces changements de perspective proustiens dans « Phases of Fiction », qu'elle analyse de la manière suivante :

C'est à travers ce que les gens pensent et ce qu'on pense d'eux, à travers les connaissances et les pensées de l'auteur lui-même, que nous arrivons à les comprendre très lentement et laborieusement, mais avec la totalité de notre esprit. (Woolf 1966, 88).

Retour à l'enfance

Ainsi, dans le *Voyage au Phare* et *Du côté de chez Swann*, les conditions météorologiques occupent une place centrale – et suscitent chez les personnages de vives émotions – car la possibilité même d'entreprendre la promenade au Phare et vers Guermantes en dépend. L'aspect idéalisé des deux balades s'explique en partie par ce facteur arbitraire – le temps étant historiquement lié à la volonté des dieux (dont les pères proustiens et woolfiens se feraient ici les prophètes) – mais surtout par l'importance symbolique attachée à leurs destinations respectives. Dans « Combray », Guermantes est explicitement décrit comme un but ultime, « plutôt idéal que réel » (Proust 1987, 133), tout comme le serait le Phare dans le roman woolfien.

Ce dernier apparaît paradoxalement proche et éloigné : les personnages peuvent l'apercevoir « vénérable [...], lointain, austère » (Woolf 1993, 373) mais ne s'y rendent jamais à pied car il est difficile d'accès. La même « qualité oxymorique » semble s'appliquer à Guermantes : la destination semble facilement accessible (on peut s'y rendre à pied) mais pourtant distante d'un point de vue géographique et symbolique (Nalbantian 1997, 150-151)³¹. La marche vers Guermantes est décrite comme plus longue que celle « du côté de Méséglise » (« s'il était assez simple d'aller du côté de Méséglise, c'était une autre affaire d'aller du côté de Guermantes, car la promenade était longue et l'on voulait être sûr du temps qu'il ferait », Proust 1987, 163) et incarne un idéal inaccessible pour le narrateur puisqu'elle est associée à la noble famille éponyme qui y habite, représentant ainsi le désir de distinction sociale du narrateur (Proust 1987, 169-170). Le nom même de Guermantes est géographiquement abstrait, évoquant des destinations lointaines fantasmées telles que « la ligne de l'équateur » ou « l'orient » (Proust 1987, 133). Si les personnages woolfiens semblent faire le deuil symbolique de la mère au moment où la famille Ramsay se rend finalement au Phare, le narrateur proustien, lui, n'atteint pas les sources de la Vivonne qui se situent justement du côté de Guermantes dans *Du côté de chez Swann* (Proust 1987, 169). Nalbantian explique donc que les deux romans se caractérisent par ce rapprochement des pôles antagonistes proche/lointain et que, dans les deux cas, le mauvais temps semble déplacer davantage les points ultimes de leurs promenades car il constitue un obstacle supplémentaire à la possibilité de les atteindre (Nalbantian 1997, 82). Selon elle, cette « combinaison de proximité et de distance » pourrait suggérer la « relation émotionnelle des auteurs à leur passé », et la marche symboliserait donc leur tentative de replonger en enfance – se

³¹ J'emprunte cette idée à NALBANTIAN 1997, 82 et 150-151. Il est important de noter que l'éloignement géographique est ici illusoire, car il appartient à l'imaginaire d'enfant du narrateur, et que les deux côtés se rejoignent d'ailleurs dans *Le Temps Retrouvé*.

retrouvant ainsi eux-mêmes – grâce à la narrativisation de leurs souvenirs (Nalbantian 1997, 151). Le *Voyage au Phare* semble émerger essentiellement des souvenirs de Woolf des étés idylliques qu'elle a passés dans la maison familiale à St Ives, tels qu'elle les décrit dans son essai autobiographique « Une Esquisse du Passé », où les images du Phare et de Julia Stephen occupent une place centrale.

De plus, le Phare et Guermantes sont tant idéalisés car filtrés à travers le prisme imaginaire des jeunes héros, montrant à quel point leurs promenades respectives semblent symboliser le retour à l'enfance des auteurs :

Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie [...] tantôt de nuances changeantes [...] – enfin toujours enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant comme dans un coucher de soleil dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : « antes ». (Proust 1987, 169)

Comme dans la *Recherche*, la maison des Hébrides du *Voyage au Phare* semble inspirée de souvenirs d'enfance que Woolf évoque sur un ton proustien dans « Une Esquisse du Passé ». Plus important encore, le motif de la promenade, rituel de l'enfance, est également évoqué dans ses mémoires, car Virginia Stephen avait pour habitude de se promener dans les jardins de Kensington deux fois par jour avec sa famille. Si le narrateur proustien rêve de la duchesse de Guermantes en chemin, les enfants Stephen « inventent [eux aussi] des histoires » :

En marchant, pour tromper la grisaille [des] innombrables promenades hivernales, nous inventions des histoires, de longues histoires [...] Il y avait l'histoire de Jim Joe et Harry Hoe, de trois frères qui avaient des troupeaux d'animaux et des aventures [...] (Woolf 1985, 76).

Le thème de la marche, ainsi que celui de la mère chérie, symbolisent le retour fictif des deux auteurs à l'innocence de l'enfance. Leurs promenades s'apparenteraient donc à une tentative de narrativisation de l'essence de l'être, par le biais de l'exploration de leurs sensations et leur imagination d'enfants. Dans les deux cas, l'extrême difficulté d'atteindre un jour le but ultime peut symboliser l'impossibilité du projet de Woolf et de Proust de retourner un jour en enfance, et de ressusciter la mère autrement que par l'art – qui serait donc le véritable objet de leur quête.

Références

ANDREWS MCARTHUR, E. (2004), « Following “Swann's Way : To the Lighthouse” », *Comparative Literature*, LVI, 4, 331-346.

- BELL, C. (1929), *Proust* [1928], New York, Harcourt Brace & co.
- BLOOM, H. (1997), *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry* [1973], New York, Oxford University Press.
- CANANI, M. & SULLAM, S. (éds.) (2014), *Parallaxes : Virginia Woolf Meets James Joyce*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- CHEILAN, S. (2013), « Mr Proust's Way : des lectures woolfiennes de la *Recherche* », *Relief*, VII, 2, 82-96.
- COYLE, J. (2012), « Travesty in Woolf and Proust », in *Contradictory Woolf* (Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf, University of Glasgow, Scotland, 9-12 juin 2011), D. Ryan & S. Bolaki (éds.), Clemson, Clemson University Digital Press, 259-264.
- GILBERT, S. M. & GUBAR S. (2020), *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], New Haven, Yale University Press.
- FORSTER, E.M. (1936), *Abinger Harvest*, Londres, Edward Arnold & Co.
- FREUD, S. (1936), *The Problem of Anxiety*, traduction de Henry Alden Bunker, New York, Nordon.
- GIRARD, R. (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- HAYMAN, C. (1990), *Proust : A Biography*, New York, Harper Collins.
- HEACOX, T. (1981), « Proust and Bloomsbury », *Virginia Woolf Miscellany*, XVII, 2, 2.
- KRISTEVA, J. (1974), *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil.
- LEWIS, P. (2008), « Proust, Woolf, and Modern Fiction », *Romanic Review*, XCIX, 1/2, 77-86.
- MACCARTHY, D. (1969), *Criticism*, London, Folcroft Press.
- MARLER, R. (2016), « The Bloomsbury Love Triangle », in *Queer Bloomsbury*, B. Helt & M. Detloff (éds.), Edimbourg, Edinburgh University Press, 135-151.
- NALBANTIAN, S. (1997), *Aesthetic Autobiography : From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, and Anaïs Nin* [1994], New York, St. Martin's Press.
- PHILIPPE, G. (2016), *French style. L'accent français de la prose anglaise*, Bruxelles, Les impressions nouvelles.

- PROUST, M. (1987), *À la recherche du temps perdu* [1913], I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- (1934), *Remembrance of things past* [1922], I, traduction de C. K. Scott-Moncrieff, New York, Random House.
- REGARD, F. (2021), « Histoire d'un haut-le-cœur. Lettres de Woolf autour du manuscrit d'*Ulysse* », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, MCI-MCII, 80-93.
- SHORE, E. M. (1979), « Virginia Woolf, Proust, and Orlando », *Comparative Literature*, XXXI, 3, 232-245.
- TADIÉ, J.-Y. (2012), *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient ».
- (1996), *Marcel Proust: biographie*, Paris, Gallimard.
- WIMMERS, I. C. (2014), *Proust and Emotion: The Importance of Affect in À La Recherche Du Temps Perdu* [2003], Toronto, University of Toronto Press.
- WOOLF, V. (1978), *Diary of Virginia Woolf*, II, San Diego-New York-London, Harcourt.
- (1985), *Moments of Being*, San Diego-New York-London, Harcourt.
- (1966), « Phases of Fiction », in *Collected Essays* [1924], II, London, Hogarth Press, 56-102.
- (1948), « Pictures » in *The Moment and Other Essays* [1925], San Diego-New York-London, Harcourt, 174-175.
- (1975), *The Letters of Virginia Woolf*, II, Londres, The Hogarth Press.
- (1977), *The Letters of Virginia Woolf*, III, Londres, The Hogarth Press.
- (1979), *The Letters of Virginia Woolf*, V, Londres, The Hogarth Press.
- (2014), *Une chambre à soi* [1929], traduction de Clara Malraux, Denoël, in *Romans, essais*, Paris, Gallimard, « Quarto ».
- (1993) *Voyage au Phare* [1927], traduction de Magali Merle, in *Romans et nouvelles (1917-1941)*, préface de Pierre Nordon, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochotèque ».