

La voix de Virginia Woolf
Jean-Claude Encalado
Réseau 2

Elle a commencé à écrire ses *Mémoires*, en 1939-1940, soit un an avant qu'elle ne se suicide. Le titre donné à cette série de fragments des *Mémoires* est : *Sketch of the Past*.

Elle commence par se poser cette question : Qu'est-ce qu'une biographie ? Qu'est-ce qu'écrire ses mémoires ? Qu'est-ce qu'un souvenir ? Est-ce que n'importe quel souvenir compte ? Quelle est la qualité d'un souvenir qui fait qu'il mérite d'être retenu ?

Elle commence par ses premiers souvenirs. Elle est dans la chambre d'enfants, et elle entend les vagues, les vagues qui se brisent et jettent des gerbes d'eau sur la plage. Elle entend le mugissement des vagues derrière le store jaune de la chambre.

« Je suis couchée dans cette chambre d'enfants, à moitié endormie, j'entends le clapotis des vagues, je vois la lumière du soleil, et j'éprouve l'extase la plus pure que je puisse concevoir. »

Comment rendre par écrit cette sensation ? « Je pourrais passer des heures à essayer d'écrire cela comme cela devrait être écrit, pour rendre cette sensation qui, en ce moment encore, est très forte en moi. Mais j'échouerais, je dirais même que je ne réussirais que si j'avais la chance de commencer à décrire Virginia elle-même. »

Mais qui est justement « Virginia » ? Qu'est-ce qu'écrire à propos de « soi » ? Elle considère que bon nombre d'autobiographies échouent parce qu'elles laissent de côté *the human being*, l'être humain.

Elle évoque un autre souvenir, beaucoup plus consistant et extrêmement sensuel. Elle sort de la maison, et se dirige vers la plage : « Sensation de chaleur, comme si tout était mûr, bourdonnant, ensoleillé, embaumé d'innombrables odeurs... Du jardin montait un murmure d'abeilles. Il y avait des fleurs roses, des feuilles grises et argentées. Ce bruissement, ce fredonnement, cette odeur, tout semblait se presser voluptueusement contre une sorte de membrane, non pour la rompre, mais pour vous entourer d'une sorte de ravissement de plaisir total. Mais là encore, je ne peux décrire ce ravissement. »

Bref, quand Virginia Woolf essaie de cerner ce que c'est qu'une biographie, elle en vient à rapporter toujours davantage ses souvenirs à une sensation

physique, à une sensation d'extase, à une sensation de ravissement du corps.

Elle dira de ces sensations qu'elles sont des moments d'être, des *moments of being*, qu'elles sont ce qui est le plus réel, ce qui a le plus d'intensité, encore aujourd'hui.

De ces souvenirs, elle dit : « Je suis à peine consciente de moi-même, mais seulement de la sensation que j'éprouve. »

Mais progressivement émergent des souvenirs qui ont une autre qualité, des souvenirs associés à des sensations pénibles — de honte, de culpabilité, de douleur.

L'un porte sur le fait de se regarder dans le miroir. Vanessa et Virginia, ces ravissantes jeunes filles, étaient de véritables garçons manqués, jouaient au cricket, escaladaient les rochers, montaient aux arbres, dédaignaient les chiffons. De sorte que se regarder dans le miroir était contraire, dit-elle, « à notre code de garçons manqués ».

Elle évoque ensuite un autre souvenir, encore plus désagréable, où elle est l'objet de jouissance sexuelle de son demi-frère, Gérald Duckworth. Dégoût.

Puis, lui viennent d'autres souvenirs, d'une tout autre sorte.

Elle et son frère jouent, se battent, se donnent des coups de poings. Puis, tout à coup, surgit cette question : pourquoi lui faire mal, pourquoi le blesser ? Son corps se défait, elle laisse tomber sa main, et « je le laissai me frapper... » « C'était une sensation de tristesse sans plus aucun espoir... Je devins consciente de quelque chose de terrible, et de ma propre impuissance, ... Je m'éclipsai pour être seule, me sentant horriblement déprimée... »

Voilà quelques souvenirs, qu'elle nomme : *Moments of Being*.

Mais ces « moments d'être », ces moments de sensations fortes, sont noyés en fait dans des moments de non-être, dans une sorte d'ouate indéfinissable. C'est : marcher, manger, s'occuper de ce qu'il y a à faire, passer l'aspirateur, commander le repas, faire la lessive, imprimer et relier les livres...

Selon Virginia, le véritable romancier est celui qui parvient à rendre d'une certaine façon ces deux sortes de moments d'être. Elle n'y est jamais arrivée, dit-elle.

Bref, tantôt, c'est une sensation auditive, « mumure », « clapotis », « mugissement », « fredonnement », tantôt c'est une sensation de dégoût sexuel lié à un abus, tantôt encore c'est une perplexité devant le miroir, tantôt enfin c'est le corps qui défaille à se défendre.

Dans ces moments d'effroi, de solitude et de désespoir, elle est *powerless*, impuissante, incapable de traiter cela.

*

Invention sinthomatique

Or, qu'est-ce qui a changé entre cette époque, époque de son enfance, et ces années 39-40, époque où elle écrit *Sketch of the past* ?

Qu'est-ce qui a changé depuis le temps où, enfant, elle était confrontée à ces sensations éprouvées dans le corps, qu'elle était incapable de traiter ?

En 1939, à cinquante sept ans, elle dit comment elle est arrivée, au fil des ans, à traiter ces sensations d'horreur, de désespoir, de tristesse et de solitude.

Un passage de *Sketch of the past* est assez important : « Nombre de ces moments exceptionnels apportaient avec eux une horreur particulière et un effondrement physique. Ils semblaient dominants, et j'étais passive. [Mais, dit-elle, par la raison, on parvient à] fournir une explication. ». Et cette explication « émousse », « atténuée », la force du coup.

Or, que dit-elle de ce coup, de ce choc qu'elle éprouve dans le corps, et comment en vient-elle à le traiter ? « *Bien que je reçoive encore des chocs inattendus, ils sont maintenant toujours bienvenus.* »

Et comment s'y prend-elle pour accueillir ces chocs ? « Après la première surprise, je sens immédiatement qu'ils sont précieux. Et j'en viens à croire que la capacité à recevoir un choc, *the shock-receiving capacity*, est ce qui me fit écrivain. Dans mon cas, un choc est immédiatement suivi par le désir de l'expliquer. D'abord, je sens que j'ai reçu un coup. Mais ce n'est plus comme quand j'étais enfant, un coup d'un ennemi caché derrière l'ouate de la vie quotidienne. [Maintenant, au contraire,] cela est ou cela deviendra une révélation d'un certain ordre, un signe, un témoignage, de quelque chose de *réel* derrière les apparences. »

Ce coup, ce *blow*, se trouve ainsi transformé en révélation, en signe, en témoignage d'un réel tapi derrière la réalité.

Elle poursuit : « Et je le rends réel en le mettant en mots. C'est seulement en le mettant en mots que j'en fais un tout ; ce tout signifie alors qu'il a perdu son pouvoir de me blesser. » Un « tout » qui devient un : *C'est fini*. Alors, ce *blow* a perdu son pouvoir de la blesser. Elle éprouve enfin *pleasure, delight, rapture*.

« En agissant ainsi, j'écarte, j'élimine la souffrance — il me donne un grand plaisir à mettre ensemble ces parts disjointes. C'est le plus grand plaisir que je connaisse, c'est le ravissement que j'obtiens, quand, en écrivant, il me semble découvrir ce qui va ensemble, de bien monter une scène, de faire tenir debout un personnage. »

« Une idée émerge alors, que derrière l'ouate se cache un schéma, un dessin, avec lequel nous sommes en connexion, que « le monde entier est une œuvre d'art, et que nous mêmes sommes une partie de cette œuvre d'art ».

*

Voix, écriture, et retour de la voix

Comparons ce qu'elle écrit dans *Sketch of the past* (1939-1940), et ce qu'elle en dit dans son *Journal*, au moment même où elle écrit *To the Lighthouse* (Vers le Phare, 1927).

En 1939, elle écrit que son enfance s'est arrêtée en 1895, quand elle a perdu sa mère, quand elle a perdu cette époque regorgeant de monde, de joie, de lumière, et que toute sa famille a sombré dans la tristesse et le désespoir.

Or elle dit que la présence de sa mère, la voix de sa mère, n'a pas cessé de l'obséder jusqu'à ses 44 ans, et que ce n'est que lorsqu'elle a écrit *Vers le Phare*, en 1927, qu'elle a cessé d'être obsédée par sa mère, d'entendre sa voix, de la voir.

« Je suppose que je fis pour moi-même ce que les psychanalystes font pour leurs patients. J'exprimai une émotion que j'avais longuement et profondément ressentie. Et en l'exprimant, je l'expliquai : et je la laissai reposer en paix. Mais que signifie « expliquer » ? Pourquoi, en la décrivant, en décrivant mes sensations pour elle dans ce livre [*Vers le Phare*], mes sensations, mes sentiments et ma vision d'elle deviendraient-ils plus faibles, plus vagues ? »

Que dit-elle de ces sensations, de la gradation de ces sensations, de l'intensité de ces sensations qu'elle éprouve dans le corps ?

Elle parle de maux de tête, de profonde dépression, du noir désespoir dans lequel elle est plongée quand par exemple son beau-frère se moque de son chapeau neuf, ou quand son unique amour, Vita Sackville-West, la prend en pitié. Alors, dit-elle, elle sombre dans un abîme de tristesse.

« La violence de mon sentiment était telle, que je sentis mon corps se raidir. *Voilà, me disais-je, la réalité sans voile.* »

Elle écrit dans son *Journal* : « Je voulais, à des fins psychologiques, relater cette étrange nuit où je suis allée au devant de Leonard, et ne l'ai pas trouvé. Quelle compression de sentiments intenses en ces quelques heures ! C'est un soir de pluie et de vent ; et tout en revenant sur mes pas à travers le pré, je me disais : 'Nous voici face à face ; voici qu'une fois de plus le vieux démon se déploie à travers les vagues. (A vrai dire, j'ai peine à revivre cela.) Et la violence de mon sentiment était telle que je sentis mon corps se raidir. Voilà, pensais-je, la réalité sans voile. Et il y avait aussi quelque chose de noble dans ce que j'éprouvais, quelque chose de tragique, rien de médiocre. Puis, de froides lumières blanches balayèrent les champs, disparurent, et j'attendis sous les grands arbres d'Iford l'approche des lumières de l'autobus. Elles passèrent, et je me sentis encore plus seule. [...] Soudain, après l'arrivée du dernier train que L. [Leonard] ait pu vraisemblablement prendre, il me fut intolérable de rester là, à attendre, et je sentis qu'il me fallait faire une dernière tentative, c'est-à-dire aller à Londres. Et me voilà partie à bicyclette, sans guère de temps devant moi avec ce vent ; et de nouveau j'éprouvai une satisfaction à me mesurer avec des forces puissantes comme le vent et la nuit. Je luttais, je dus mettre pied à terre : remontai, avançai, laissai tomber la lampe ; la ramassai et poursuivis sans lumière. Des hommes et des femmes marchaient ensemble ; je pensai : vous, vous êtes heureux et en sécurité ; moi, moi, je suis au ban de la société. Je pris mon billet, j'avais trois minutes devant moi, et puis, au coin de l'escalier de la gare, j'ai vu Léonard qui arrivait, vêtu de son imperméable, un peu penché comme lorsqu'on marche vite. Il était plutôt gelé et d'assez mauvaise humeur [...], je ressentis un soulagement immédiat. Dieu merci, c'est fini. J'en suis sortie. Terminé. J'éprouvais réellement un sentiment physique de légèreté, de soulagement, de sécurité, avec cependant comme une menace latente. »

L'année suivante, en revenant sur ce qu'elle avait senti ce jour-là, elle parle d'accès de découragement, de tristesse, de mélancolie, où elle a eu de curieuses visions. Elle était au lit, en proie à la folie, elle voyait trembloter les rayons du soleil comme de l'eau dorée sur le mur, elle a entendu les voix des morts, et en a étonnamment « ressenti un bonheur exquis ».

Le 5 septembre 1925 : « Pourquoi n'ai-je pas vu, pourquoi n'ai-je pas senti tous ces derniers temps, que je commençais à être à bout de forces, et que

je roulais à plat ? Je suis restée allongée ici, m'abandonnant pendant quinze jours à cette vie larvaire propre à la migraine. Tant pis ! Il me faut prendre les choses comme elles viennent. Ne jamais se laisser désarçonner par les écarts de cette brute intraitable, la vie, menée durement par mon système nerveux. A quarante trois ans, je n'en connais pas encore le fonctionnement, puisque tout cet été, je n'ai fait que me dire : Je suis un roc maintenant. » (*Journal*, III, p.220)

Cette citation est capitale. Virginia énonce sa position subjective par rapport à cette « brute intraitable », sur quoi on ne peut pas compter, à quoi on ne peut pas se fier : ce cerveau *queer*, bizarre.

Or, que dit-elle ? « Il me faut prendre les choses comme elles viennent. *Arrange whatever pieces come your way.* » Il y a ce qui lui arrive, il y a ce qui l'envahit ; et il y a la façon par laquelle elle répond à ce qui l'envahit. L'année précédente, le 5 avril 1924, elle disait déjà : « Il n'y a pas d'autre règle que de suivre implicitement ce cerveau capricieux. » Courageuse, elle fait face.

Dans les pages du *Journal* du 15 septembre 1926 et du 28 septembre 1926, elle décrit très précisément la façon dont elle traite cette horreur qui lui envahit le corps.

Elle en vient à dire que cette horreur est un *stimulant* ! Cette sensation angoissante lui permet d'aller au fond d'elle-même. Là, elle rencontre enfin la réalité dévoilée ; là, elle est vraiment ; là, elle existe. Et à partir de là, de cette descente au fond du puits, elle écrit.

Bref, au lieu d'éviter cette zone d'angoisse, au lieu de reculer devant l'horreur, elle y va, elle va chercher l'angoisse et l'horreur parce que là elle existe, parce que là elle est, certes, seule et désespérée, mais c'est de là qu'elle peut écrire, en éprouvant alors, après coup, une satisfaction.

En effet, que dit-elle de l'écriture ?

Elle a écrit *Vers le Phare* car elle pensait tous les jours à son père et à sa mère. Et en l'écrivant, elle les a *ensevelis* dans son esprit : « Ils m'obsédaient tous les deux d'une façon malsaine. Ecrire sur eux fut un acte nécessaire. »

L'écriture pour elle est un soutien : « Un soutien le plus important est à coup sûr mon écriture. » « Coucher quelque chose par écrit, c'est s'en débarrasser. » « J'écris pour que les choses se décantent. »

Tel est le résultat de l'écriture. L'écriture la soutient comme sujet, l'écriture lui permet de se débarrasser de l'obsession des voix, l'écriture lui procure un soulagement.

Cette satisfaction ne vient pas d'emblée mais après coup, après la dactylographie, après la correction des épreuves, après l'avis positif et enthousiaste de Leonard, après la reconnaissance de certaines personnes de son entourage. Et aussi lorsque les ventes de ses livres augmentent. Alors advient une satisfaction.

Cette satisfaction, cependant, est temporaire, puisqu'aussitôt, et ce pour chacun de ses ouvrages, à peine le livre achevé, un autre se projette dans son cerveau, que ce soit un roman ou un essai critique.

Ecrire : Rythme, son, intensité...

Comment nommer ce type d'écriture ? « Roman » ? « Fiction » ? Peu après *Orlando*, en 1928, après *Vers le Phare*, mais avant *Les Vagues*, elle met en cause cette catégorisation. Mais quel nom trouver à cette écriture ? Ce n'est pas un roman (*novel, fiction*), ce n'est pas une histoire (*story*), ce n'est pas une intrigue (*a plot*).

L'écriture doit épouser l'intensité de ses sensations, le rythme des vagues, le son des voix. Et quand il coule comme un torrent, alors seulement, advient la satisfaction.

Dès lors, ne peut-on dire que l'acte esthétique de l'écriture pour Virginia Woolf est non seulement un traitement, mais qu'il est comparable à un acte de séparation d'avec ce qui l'envahit — la voix de sa mère.

J'en viens maintenant aux dernières années de sa vie, après cette longue période de 1927 à 1940, où, par l'écriture, elle est parvenue à se séparer de la voix de sa mère, où elle est parvenue à faire face à son effondrement.

Le suicide de Virginia Woolf.

Essayons de cerner dans son *Journal* et dans sa *Correspondance* les raisons de son suicide.

Envisageons ces dernières années. Elle parle toujours de cette sensation de sombrer dans la boue, et de surnager. Elle parle toujours, et spécialement à la fin de l'écriture d'un livre, au moment de la correction des épreuves et peu avant la publication, des sensations de solitude, d'effroi, d'horreur.

Le 1^{er} mars 1937, elle écrit : « Je voudrais pouvoir décrire les sensations que j'éprouve en ce moment. Elles sont si singulières, si désagréables. Dues à mon âge ... J'ai si froid, me sens impuissante, terrifiée... très seule... impression d'être inutile... Grande appréhension... Comme si un violent éclat de rire à mes dépens allait se produire, et je n'ai pas le pouvoir de l'écarter. Je suis sans protection, et cette angoisse, et ce néant qui m'entoure de vide, se font sentir surtout dans les cuisses. J'ai envie de fondre en larmes, mais sans savoir pourquoi. Alors, une grande agitation me saisit que je crois pouvoir calmer par la marche. Marcher, marcher, marcher, jusqu'à ce que je m'endorme. »

Le 12 juillet 1937 : « Je sens toujours l'insondable désespoir qui gît juste au-dessous de la parcelle de gazon sous laquelle nous marchons »

Au mois d'août 37, le fils de sa sœur, Julian Bell, qui s'est engagé pour défendre la République espagnole contre Franco, est tué. D'emblée, elle ressent un immense vide, qui la renvoie à son inanité, au néant de sa vie. Comment lutter contre ce néant ? — En travaillant, « car sitôt que je cesse de travailler, la fin est en vue, le néant commence ».

Ou encore, le 24 novembre 1938 : « Pourquoi soudain la vie paraît si vide et interminable, et pourquoi ai-je l'impression de monter sans fin un escalier, d'être forcée de le faire, sans aide, sans remerciement... Ce pessimisme peut être mis en déroute rien qu'en se laissant aller au fil du courant de l'écriture créatrice. »

Ainsi elle nous décrit une série de sensations et la façon qu'elle a trouvée pour les traiter : la marche, le travail, l'écriture. Souvent d'ailleurs, ces mots sont répétés plusieurs fois dans la même ligne, comme s'il s'agissait d'un commandement, d'un impératif : Travail ! Travaille continuellement pour contrer cet envahissement de sensations déplaisantes qui sont, elles aussi, continues. Travaille ! Ecris !

Ainsi, le 10 janvier 1937 : « Il me faut profiter de cette extraordinaire et chaude journée de printemps pour travailler, travailler, travailler. C'est le meilleur remède que je connaisse. »

Ou encore le 9 janvier 1938 : « J'ai terminé le dernier chapitre des *Trois Guinées*. Comment pourrais-je décrire l'angoisse ? Je l'ai combattue en écrivant sans arrêt, en pensant sans arrêt au *Trois Guinées*. »

Nous assistons pendant ces quelques années à une bascule. Là où auparavant, les sensations l'envahissaient et la faisaient s'effondrer, elle parvient maintenant, grâce au travail de l'écriture, non seulement à traiter cet envahissement, à le mettre à distance, mais même à s'y intéresser, à le

décortiquer, à l'analyser, à le comprendre, et à l'utiliser pour son œuvre littéraire. Ces coups, ces chocs qu'elle éprouvait dans le corps sont maintenant les bienvenus.

Dès que le livre est publié et qu'elle reçoit une bonne critique : « J'étais couchée, éveillée, calme et comblée, comme si j'avais franchi le tourbillon du monde pour pénétrer dans une zone de calme d'un bleu profond où l'on pouvait vivre les yeux ouverts, au-delà du mal, armé contre toute surprise. Jamais encore de toute ma vie, je n'avais éprouvé ce sentiment, mais il m'est revenu plusieurs fois depuis l'été dernier, où je l'ai découvert au plus noir de ma dépression, avec l'impression de franchir un seuil, et de rejeter un manteau... » (9 avril 1937.)

*

Son écriture évolue, et Virginia Woolf veut inventer une nouvelle façon d'écrire, une nouvelle critique littéraire, une nouvelle forme du roman, voire une nouvelle forme poétique. Elle veut passer de ses longs romans de trois cents pages à des textes beaucoup plus courts, écrits en prose poétique.

19 février 1937 : « J'ai là, dans l'œuf, une nouvelle méthode d'écriture de la critique. »

Ou encore : « Je rêve d'inventer une nouvelle critique, de trouver un style plus allègre, plus vif, en utilisant un vocabulaire plus simple et cependant intense ; un mode plus direct d'approche, moins composé ; plus fluide et qui se laisserait davantage porter sur les ailes de l'inspiration. »

Nous constatons, d'une part, qu'elle découvre et s'impose une nouvelle exigence de style, qui va vers l'invention poétique, le rythme, la cadence — en deça des mots, en deça des sons : une cadence !

Et, d'autre part, nous assistons à une transformation de l'étoffe de son être, où de romancière qu'elle était, elle veut devenir poétesse. En effet, le 21 février 1937, un critique lui dit : « Mrs Woolf, voyez-vous, je sens que vous êtes poète. » — « Moi, écrit-elle, j'étais satisfaite de ma part de compliment, qui tombait à pic en ces jours de dépression. »

A quoi s'ajoute ces mots d'un second critique : « Vous êtes le suprême exemple de la conscience esthétique. Vous n'avez pas votre pair dans toute la littérature anglaise. »

« Le rythme [*d'Entre les Actes*] est devenu à ce point obsédant que je l'entendais, et peut-être que je le reproduisais dans toutes les phrases que

je formulais [...] Deux journées de travail à cette cadence m'ont totalement revigorée. »

« Je viens à l'instant de mettre un point final à *Entre les Actes*, commencé en avril 1938 [...]. Je me sens triomphante en ce qui concerne mon livre. Je touche, je crois, davantage à la quintessence des choses que dans le précédent. »

A ce moment, elle se pose des questions : Qu'est-ce qu'écrire un roman moderne ? Qu'est-ce que critiquer une œuvre ? Emerge alors l'idée d'écrire — sur base de ses nombreuses chroniques littéraires — une histoire de la littérature anglaise. En ce point, elle va essayer de rassembler ce qui pour les autres, et, indirectement, pour elle-même, a valu comme repère :
— ce qu'est un roman, et :
— ce qu'est un artiste.

Qu'est-ce qu'un artiste ?

Le 14 octobre 1938 : « ... Les innombrables notes que j'ai écrites, [je vais] les considérer comme des éléments de quelque éventuel ouvrage de critique, de citations, de commentaires glanés dans toute la littérature anglaise, telle que je l'ai lue et annotée au cours de ces 20 dernières années. »

19 janvier 1940 : « Qu'est-ce qu'un artiste ? Voilà une question à laquelle j'aimerais bien répondre. »

Bref, pendant ces années, de 1937 à 1940, elle est dans un mouvement de « réforme » de ce qui jusque-là l'avait soutenue, à savoir cette élaboration de l'écriture comme traitant l'angoisse, l'horreur, la dépression. Pendant toutes ces années, elle affine cette écriture, en la voulant de plus en plus poétique.

Elle se pose, en outre, la question de savoir ce que c'est qu'un artiste. Nous assistons à une « mutation » de son être d'écrivain : Etre la conscience esthétique de l'Angleterre, être poétesse, être artiste. Telles étaient les questions qui étaient à l'œuvre pendant ces années-là.

*

Virginia se sentait ancrée (*anchored*) dans l'écriture, et son œuvre constituait l'étoffe de son être (*thickened*). Dans les années 39-40, elle se voyait bien vivre encore dix ans, écrire de la poésie, écrire une histoire de la littérature anglaise. Et dans son *Journal*, elle note qu'on la considère comme la plus grande poétesse du Royaume, qu'on la considère comme la « conscience

esthétique » de l'Angleterre. Il y a là quelque chose de construit, qui la stabilise, et qui tient. Ça tient, malgré ses multiples effondrements subjectifs, malgré ses dépressions, malgré ses idées noires et ses pensées suicidaires.

Qu'est-ce qui fait que cette construction s'est fragilisée, s'est dé faite ?

Pourquoi l'invention de l'écriture comme traitement de cet envahissement n'a-t-il pas tenu ? Pourquoi s'est-elle suicidée à cinquante-neuf ans, alors qu'elle avait traversé dans sa vie plusieurs crises de découragement et d'abattement, et qu'elle les avait à chaque fois surmontées ?

Je pense que pendant ces années, elle était dans un mouvement de « réforme » de ce qui jusque-là l'avait soutenue. Elle affinait cette écriture, la voulant de plus en plus poétique, et de moins en moins romanesque.

Et si elle se posait la question de savoir ce qu'est un artiste, c'était que cette construction sinthomatique touchait à son être même d'artiste. Être la conscience esthétique de l'Angleterre, être poétesse, être artiste. C'était cela qui était à l'œuvre.

Qu'est-ce qui a brisé ce mouvement ?

C'est l'expansion du nazisme et la ruine de la civilisation européenne, c'est le bombardement de Londres et, surtout, la destruction de la pièce, *the room*, cette fameuse « chambre à soi » dans laquelle elle avait écrit ses romans et ses chroniques littéraires. Table, chaise, tapis, tableau sont détruits. Les cahiers de son *Journal* sont éparpillés sur le sol. Tout ce qu'elle avait recueilli avec patience, tous ces objets qu'elle avait achetés *one by one*, l'un après l'autre, tout est détruit. Les vitres sont brisées. Il y a du gravat et de la poussière partout.

Elle perd son ancrage, l'étoffe de son être se délite. C'est l'épreuve du désespoir, du non-sens et de la futilité de la vie.

Il y a quelque chose qui l'a touchée au cœur d'elle-même : la guerre, Hitler, l'invasion nazie. Plusieurs fois, Leonard Woolf, juif, lui propose de se suicider à deux dans le garage avec les échappements de la voiture.

Enfin, cette invasion du nazisme, cette invasion de la barbarie dans toute l'Europe, équivaut pour elle, à la fin de la civilisation européenne. Plusieurs fois, dans ces années-là de son *Journal*, elle parle avec désespoir de cet effondrement de la civilisation européenne. Or elle compte rassembler ses chroniques littéraires, écrire une histoire de la littérature anglaise, écrire *pour* la culture anglaise.

C'est alors qu'elle parle d'une sensation très précise, qui était moins présente avant, la sensation du désespoir et du caractère insensé de la vie, *meaningless, senselessness*.

C'est à partir de ce moment que l'armature sinthomatique qu'elle s'était construite lâche, ne tient plus, au point qu'elle ne se sent plus ancrée [*anchored*], qu'elle ne se sent plus à flot [là où l'écriture lui permettait *to keep afloat*], qu'elle n'a plus, pendant cette période de guerre, ses critiques littéraires qui lui répondent, qu'elle n'a plus cette « caisse de résonance », cette muraille de sons et de mots qui la contient. Alors ces voix resurgissent, et elle sent qu'elle ne pourra plus y faire face, *I am always hearing voices, and I know I shan't get over it now*.

Et se suicide en se noyant dans la rivière Ouse, la semaine suivante.

Elle écrit, dans sa dernière lettre à sa sœur :

« Ma chérie, tu n'imagines pas à quel point ta lettre m'a fait plaisir. Mais je sens que cette fois-ci, je suis allée trop loin pour pouvoir jamais revenir. Je suis en train de sombrer dans la folie à nouveau, j'en suis sûre. Tout se passe exactement comme la première fois, je n'arrête pas d'entendre des voix — je sais que je n'arriverai pas à prendre le dessus.

(...)

Je ne suis plus capable d'ordonner mes pensées. Si je l'étais, je te dirais ce que toi et les enfants avez représenté pour moi. Mais je crois que tu le sais. J'a lutté aussi longtemps que j'ai pu, mais je ne peux plus.

Virginia. » (23 mars 1941)

« *Dearest,*

You can't think how I loved your letter. But I feel that I have gone too far this time to come back again. I am certain now that I am going mad again. It is just as it was the first time, I am always hearing voices, and I know I shan't get over it now.

All I want you to say is that Leonard has been so astonishingly good, every day, always ; I can't imagine that anyone could have done more for me than he has. We have been perfectly happy until the last few weeks, when this horror began. »

La semaine suivante, elle écrit une lettre à son mari, le jour même de son suicide :

« Mon chéri,

Il faut que tu saches que tu m'as rendue parfaitement heureuse. Personne n'aurait pu faire plus. Crois-moi, je t'en supplie.

Mais je sais que je n'arriverai jamais à m'en remettre : et que je suis en train de gâcher ta vie. C'est cette folie qui me reprend. Rien, ni personne, n'arrivera à me convaincre du contraire. Tu pourras travailler, et tu seras

beaucoup mieux sans moi. Tu vois, je n'arrive pas à écrire ce mot, ce qui prouve bien que j'ai raison. Tout ce que j'ai à dire, c'est que, jusqu'à ce que je tombe malade, nous avons été parfaitement heureux. Et cela, grâce à toi. Personne n'aurait pu être meilleur que tu l'as été, depuis le premier jour. N'importe qui en dirait autant. » (28 mars 1941)