

Résumé de thèse

Cette thèse examine les résonances entre l'œuvre littéraire de Virginia Woolf et la philosophie de Simone de Beauvoir, notamment à travers le concept phénoménologique d'intercorporéité. L'introduction part de la présence endémique de Woolf et de Beauvoir dans tout cours sur les féminismes ou les études de genre pour mettre en place la structure et la méthodologie de la thèse. En particulier, elle souligne, d'une part, la nécessité de situer les deux autrices et leur œuvre dans leur époque, et d'autre part, la nécessité de les mettre en dialogue avec les renégociations qu'elles ont subies dans leurs trajectoires transnationales. Faisant appel à la notion de résonance réadaptée aux études littéraires par Wai Chee Dimock, la thèse entend mobiliser les marges de Woolf/Beauvoir afin de décentrer, autant que possible, leurs voix, donnant ainsi une légitimité et une dignité de mention et d'éclairage à une série de subjectivités marginalisées qui se sont mesurées à elles au fil du temps. À cette fin, la thèse entend principalement activer trois types de marges : une marge féministe, une marge nationale et une marge disciplinaire. À travers une perspective transféministe, transnationale et transdisciplinaire, la thèse entend proposer une lecture plurielle de Woolf/Beauvoir afin de montrer les significations mobiles et relationnelles de leurs œuvres dans une perspective de longue durée.

L'introduction s'attache à qualifier le terme de philosophe à propos de Beauvoir, catégorie qu'elle a rejetée tout au long de sa vie malgré les tentatives de réévaluation positive de sa pensée en dehors de la sphère strictement littéraire. En citant une interview de 1979 dans laquelle Beauvoir justifie son refus de la catégorie, l'introduction porte l'attention sur tous les chercheurs et toutes les chercheuses qui, depuis les années 1980, ont voulu la considérer comme une philosophe originale, avant de conclure par quelques remarques sur ma position d'homme qui étudie (aussi) les féminismes et par une série de précisions formelles.

Le premier chapitre situe et croise les trajectoires transnationales de Woolf/Beauvoir afin de reconstruire une vue d'ensemble des études existantes sur elles, de justifier le manque d'études académiques plus substantielles sur leurs œuvres ensemble, et de construire une base à partir de laquelle observer ensuite leur articulation du sujet relationnel et corporel dans leur production. En particulier, je me réfère à l'interview de Simone de Beauvoir réalisée par Madeleine Gobeil en 1964 et publiée l'année suivante dans *The Paris Review* pour esquisser brièvement les contours de la réception de Woolf chez Beauvoir. Dans cet entretien, Beauvoir affirme avoir toujours lu Woolf en anglais et avoir été une lectrice assidue de l'ensemble de son œuvre. Pour vérifier cette affirmation, j'ai d'abord consulté le scan de sa carte de lectrice

chez Shakespeare & Co., disponible sur le site du projet Shakespeare & Company de l'Université de Stanford, puis le deuxième volume de son autobiographie, *La Force de l'âge* (1960). La carte révèle que Beauvoir n'a emprunté que *The Years* le 12 avril 1937, mais qu'elle l'a restitué le lendemain. Cela indique que Beauvoir ne l'a probablement pas lu, ou du moins pas dans son intégralité, étant donné qu'il s'agit d'un roman assez volumineux et qu'elle semble avoir gardé les autres livres plus longtemps. Bien qu'elle soit restée membre de la bibliothèque et de la librairie pendant plusieurs années (1932, 1936, 1937, 1940), Beauvoir ne l'a pas utilisée pour lire Woolf, mais d'autres auteurs anglo-américains. Dans ses mémoires, Beauvoir affirme qu'elle a lu « tous les Woolf » en puisant à deux autres sources que Shakespeare & Co : la Bibliothèque nationale et La Maison des Amis des Livres d'Adrienne Monnier, celle-ci une autre bibliothèque-librairie parisienne.

Le premier chapitre reprend les quelques études existantes qui croisent Woolf et Beauvoir : le chapitre de Pierre-Éric Villeneuve dans *The Reception of Virginia Woolf in Europe* (2002), qui montre comment Beauvoir souligne la matérialité de la pensée de Woolf bien avant sa récupération par les féminismes anglo-américains de la deuxième vague ; une partie de la monographie d'Helen Southworth sur Virginia Woolf et Colette, où elle souligne la lecture que Beauvoir fait de Woolf et de Colette dans *Le Deuxième Sexe* ; une contribution de Suzanne Bellamy retraçant l'héritage de *Three Guineas* à la production de Beauvoir et Hannah Arendt après la Seconde Guerre mondiale ; deux articles de Maggie Humm décrivant les contours de la réception de Woolf par Beauvoir et soulignant ses continuités stylistiques ; et un article de l'écrivaine britannique Rachel Cusk dans le *Guardian* discutant de l'écriture des femmes aujourd'hui, se référant à Woolf et Beauvoir. Prenant acte de l'absence presque totale du nom de Beauvoir dans les collections les plus importantes et les plus récentes consacrées à Woolf, et vice versa, les sections suivantes procèdent ensuite à l'identification des facteurs qui n'ont pas permis à la critique de Woolf de croiser celle de Beauvoir (et vice versa), en prenant soin de retracer les trajectoires transnationales que Beauvoir et Woolf ont suivies dans les contextes anglophone et français.

La section 1.1, intitulée « Simone de Beauvoir dans la critique anglo-américaine », vise à examiner la réception de Beauvoir par les critiques anglo-américain.es (principalement britanniques et américain.es). Bien qu'un éminent spécialiste de Beauvoir comme Meryl Altman ait soutenu en 2020 qu'il n'était plus nécessaire de défendre l'autrice contre les accusations de manque d'originalité, une lecture parallèle de la critique internationale de Woolf révèle que les études sur Woolf sont manifestement plus globales, tant en termes de réception dans les différents pays du monde qu'en termes de nombre de textes de l'auteur examinés de

manière critique. En particulier, en examinant l'état de l'art des études beauvoiriennes italiennes et françaises, je constate que l'affirmation d'Altman doit être tempérée si l'on considère les pays situés en dehors de la zone anglophone.

Trois facteurs ont empêché Beauvoir de connaître la même résonance mondiale que Woolf : la figure de Sartre qui lui est toujours associée, les problèmes de traduction de son *magnum opus* et la création du « French feminism » dans les cercles féministes anglo-américains.

Même dans les études françaises, autrefois trop attachées à Sartre en tant que penseur original et à Beauvoir en tant que servante de l'existentialisme de Sartre (« Grande Sartreuse » ou « Notre-Dame de Sartre »), le célèbre couple existentialiste bénéficie aujourd'hui d'études intéressantes qui ont été en mesure de restaurer la complexité de leur relation au-delà du manque d'originalité présumé de Beauvoir par rapport à la pensée de Sartre. Si, jusqu'aux années 1970 et 1980, il était très difficile de démêler la stature de Beauvoir de l'ombre de Sartre, une nouvelle saison d'études intéressantes et prometteuses sur Beauvoir semble avoir été inaugurée, qui savent comment traiter sa production sans la réduire à un rôle auxiliaire de celle de Sartre, bien que ce risque continue parfois à se présenter.

Le deuxième élément, celui de la traduction, a été critiqué avec véhémence par les spécialistes de Beauvoir depuis les années 1980, lorsque Margaret A. Simons, Elizabeth Fallaize et Toril Moi ont publié une série de contributions qui, en comparant systématiquement plusieurs passages du *Deuxième Sexe* avec la traduction faite par H. M. Parshley en 1952, ont démontré d'une part que le texte anglais était nettement plus court et d'autre part que le traducteur, un zoologiste, avait manifestement mal compris le ton philosophique de l'œuvre ou n'était pas du tout à même de le rendre en anglais. Bien que cela ait été justifié par la misogynie de Parshley, des études critiques plus récentes ont montré à quel point le traducteur, souvent même en dépit de ses plaintes évidentes, dépendait des directives de l'éditeur Alfred Knopf, démontrant ainsi à quel point le processus de traduction était loin d'être linéaire et individuel. En 2009, cependant, une nouvelle traduction du *Deuxième Sexe* a été publiée, cette fois par deux traductrices franco-américaines, Constance Borde et Sheila Malovany-Chevallier, qui se sont efforcées d'entrer en contact avec les critiques de Beauvoir ; néanmoins, plusieurs chercheuses ont trouvé certaines parties de la nouvelle traduction insatisfaisantes. Quoi qu'il en soit, pour la première fois depuis 1953, les lecteurs et lectrices anglophones peuvent désormais profiter du texte intégral, comme Beauvoir l'avait souhaité dans les années 1980 lorsqu'on lui avait signalé le caractère problématique de la version de Parshley.

Enfin, le troisième élément qui a empêché Beauvoir d'être considérée comme une penseuse intéressante à mettre en dialogue avec l'œuvre de Woolf au-delà du lien féministe évident réside dans ce que plusieurs critiques comme Christine Delphy et Claire Goldberg Moses ont appelé l'invention du « French feminism ». Si les féminismes français des années 1970 étaient variés mais unis au sein du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), vers la fin de la décennie et surtout au début des années 1980, un sous-groupe non militant du MLF, Psychanalyse et politique (Psych et po), a été élu comme le groupe représentatif de tous les féminismes français d'outre-Atlantique. C'est en effet aux États-Unis que se cristallise cette création appelée « French feminism », un trio d'autrices – plus que de féministes – proposées comme représentantes exotiques du féminisme français dans le monde anglophone. C'est ainsi qu'Hélène Cixous, Luce Irigaray et Julia Kristeva sont érigées en pierres angulaires de la pensée féministe française tout en conservant un statut problématique en France. Ce type de féminisme, que Beauvoir critique sévèrement en utilisant les termes « école de néo-féminité », insiste sur l'uniformité psychique ou psychanalytique des femmes, ignorant ainsi les aspects plus matériels et matérialistes sur lesquels des féministes comme Beauvoir, Delphy, Monique Wittig, Colette Guillaumin et Nicole-Claude Mathieu de *Questions féministes* (à partir de 1981, *Nouvelles questions féministes*) ont mis l'accent. Proposé dans le cadre des « nouveaux » féminismes français (« New French Feminisms »), le « French feminism » a éloigné une penseuse comme Beauvoir de la critique féministe anglophone – la preuve en est que pas moins de deux monographies, *Sexual/Textual Politics* de Toril Moi (1985) et *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* (1987) de Makiko Minow-Pinkney, juxtaposent Woolf respectivement au « French feminism » et à Kristeva.

La section 1.2, intitulée « Virginia Woolf dans la critique anglo-américaine », aborde donc les études anglo-américaines sur Woolf en mettant en jeu à la fois le concept de matérialité et le canon moderniste qui s'est cristallisé dans les années 1940 et qui a explosé avec l'arrivée de la critique féministe dans les années 1970 et 1980. En particulier, la catégorie « modernisme » a été créée plus pour inclure dans le canon des années 1940 une série d'auteurs controversés ou polémiques pour l'époque que pour autre chose, mais dans les années 1970, cette catégorie a commencé à être remise en question par l'émergence de différentes écoles critiques – qu'Harold Bloom a fameusement résumées dans son « école du ressentiment » (*School of Resentment*) – qui remettaient en cause les concepts formalistes avancés par les générations précédentes, en prenant soin de les associer à une repoliticisation de la littérature. C'est dans le sillage des études culturalistes et féministes de cette décennie que Woolf a commencé à devenir ce que Valérie Favre a justement appelé la « token woman » du

modernisme, notamment en raison de son expérimentalisme formel et de son association avec ce qui est devenu au fil des décennies l'*annus mirabilis* du modernisme anglophone, à savoir 1922. Compte tenu de la pluralité intrinsèque du concept de modernité, les études récentes insistent souvent sur les modernismes (au pluriel), précisément pour retracer les résonances globales, intergénériques et transtemporelles du concept lui-même : ainsi, les *new modernist studies* mettent l'accent sur l'expansion et l'horizontalité qui sont inhérentes à la catégorie même de modernisme. De même, le féminisme cesse d'être une catégorie monolithique pour représenter une pluralité intrinsèque de mouvements, de théories et de pratiques qui ne sont pas facilement réductibles à l'une ou l'autre de leurs parties.

Le reste de la section 1.2 examine deux hypothèses problématiques dans la réception de Woolf : son snobisme et son esprit antiféministe, particulièrement cristallisé autour du débat sur l'androgynie. Il est souligné dès le départ que ces deux idées fausses sur Woolf sont rejetées par les critiques assez tôt, à tel point que depuis les années 1990, Woolf jouit d'une résonance enviable, en particulier lorsqu'elle est considérée à côté des études beauvoiriennes.

Conformément à l'évolution du canon moderniste et de la critique littéraire qui se professionnalisait à la même époque, les études sur Woolf ont connu une première éclosion en raison de l'expérimentation formelle de l'autrice, certainement proche de ses contemporains masculins qui ont toujours fait partie du canon. Dans les années 1970, avec l'émergence des études culturelles et féministes, l'accent s'est déplacé vers la matérialité et la politique de Woolf, et à partir de là, son projet moderniste est devenu irrévocablement associé à un projet féministe et démocratique plus large, un projet en tout cas fermement ancré dans le monde réel. Bien que la première biographie qui lui ait été consacrée, par son neveu Quentin Bell en 1972, la dépeigne comme une autrice snob et éthérée, les études sur Woolf ont réussi à enraciner sa production littéraire dans la matérialité du monde, en particulier dans les années 1980. Dans la même période, avec la cristallisation du « French feminism », ce sont précisément les théories féministes de Kristeva, Cixous et Irigaray qui aident à relire Woolf dans une clé féministe, alors que, comme on l'a dit, Beauvoir est marginalisée dans le canon des penseuses féministes.

C'est Elaine Showalter qui a suggéré, dans son ouvrage fondateur *A Literature of Their Own* (1978), que l'androgynie présentée par Woolf dans *A Room of One's Own* était un moyen d'échapper au piège de sa féminité, étouffée qu'elle était dans sa colère et son ambition d'être plus qu'une « simple » femme. La « flight into androgyny » de Showalter a été sévèrement critiquée par divers critiques féministes dans les années 1980, souvent associés au « French feminism », de sorte qu'aujourd'hui, Woolf n'a plus besoin d'être défendue contre les accusations d'antiféminisme ou de misogynie intériorisée. Si Woolf fait preuve d'une certaine

continuité avec la pensée psychanalytique et poststructuraliste, il n'en va pas de même pour Beauvoir, qui est interprétée, au moment même de la réévaluation de Woolf, comme une penseuse trop attachée à des notions désuètes de sujet, de volonté et de conscience. C'est vraisemblablement ici que se crée ce fossé entre les études woolfiennes et beauvoiriennes qui continue d'empêcher un croisement fructueux des deux auteurs au-delà de quelques contributions épisodiques – bien que certainement positives.

À partir de cette base, la section 2.3, intitulée « Woolf française, Beauvoir anglaise », tisse des liens entre la réception de Woolf en France et Beauvoir en tant que lectrice de littérature anglophone. La première partie de la section se concentre sur une reconstruction historique des jalons de la réception de Woolf en France. À partir d'un article de Marc Logé – le pseudonyme masculin de la femme de lettres et traductrice Mary Cécile Logé – datant de 1925, cette partie étudie la manière dont la France a négocié le rôle de Woolf au sein de la littérature britannique contemporaine. Woolf y est associée aux « impressionnistes anglaises de la fiction dont May Sinclair est indubitablement le chef », parmi lesquelles la critique inclue (Margaret) Storm Jameson, Rebecca West et Clemence Dane, en prenant soin de mentionner d'autres noms à la fin de l'article, à savoir Dorothy Richardson, Katherine Mansfield, Margaret Kennedy et Sheila Kaye-Smith. La contribution de Logé insiste d'ailleurs avec pertinence sur le fait que ces autrices ne peuvent être réduites, quoi qu'en disent les critiques (masculins) de l'époque, à de simples « émancipatrices » mais doivent plutôt être considérées comme de véritables « créatrices », rendant ainsi compte d'une attention à l'esthétique et au politique que les décennies suivantes ont eu du mal à intégrer.

À partir de la première interview de Woolf publiée en France par le peintre et anglophile Jacques-Émile Blanche, la section met en lumière la contribution de trois intermédiaires culturels qui ont permis aux romans de Woolf d'être traduits en français à partir de 1929 : outre Blanche, nous nous concentrons en particulier sur Charles Mauron, dont la célèbre traduction de « Time Passes » un an avant la publication de *To the Lighthouse* pour la revue *Commerce* a déjà été étudiée par la critique, et André Maurois, biographe et intellectuel anglophile qui a joué un rôle déterminant dans le passage des romans de Woolf à la maison d'édition Stock, qui a introduit Woolf en France pour la première fois en 1929. Si Mauron a longtemps fait parler de lui pour cette anticipation particulière de « Le temps passe » dans un grand périodique français, la critique ne semble pas encore avoir accordé trop d'attention à Blanche ou à Maurois.

Mais ce qui est encore moins étudié, comme le souligne une contribution de Clara Jones en cours de publication, c'est l'apport collectif et souvent anonyme des femmes anglaises qui

ont dirigé le Prix Femina Vie Heureuse Anglais. En 1928, Woolf a remporté ce prestigieux prix français et c'est ce qui a scellé son entrée sur le marché français. Cette récente mise en lumière du travail souvent non rémunéré et anonyme des comités de lecture des prix montre tout le travail qu'il reste à faire pour contribuer à une vision moins masculine, viriliste et individualiste du modernisme, comme le souligne à juste titre Jones.

Il faut attendre 1932 pour voir la publication de la première monographie consacrée à Woolf, à savoir *Le Roman psychologique de V. Woolf* de Floris Delattre. Bien que le célèbre ouvrage de Winifred Holtby date également de la même année, l'autrice anglaise fait référence au volume de Delattre dans la dernière partie de son ouvrage, ce qui indique que c'est bien la France qui a consacré la première monographie à Woolf malgré le fait qu'en 1932, seuls trois romans étaient disponibles en français (*To the Lighthouse*, *Mrs Dalloway* et *Orlando*). Cette primauté doit cependant être critiquée, comme l'a déjà fait remarquer Anne-Laure Rigeade, puisque Delattre n'hésite pas à trouver chez Woolf – contrairement à ce que Logé avait proposé avec plus de perspicacité 7 ans plus tôt – un psychologisme intrinsèquement « féminin » et donc « délicat ». Au contraire, comme le note Laura Marcus, Holtby est une lectrice beaucoup plus attentive – et franchement moins misogyne – de Woolf puisqu'elle met en lumière des aspects de son œuvre qui seront au cœur de la révision féministe des années 1970 et 1980 dans le monde anglophone. En comparant cette première réception de Woolf en France, la règle esquissée par Nicola Luckhurst dans *The Reception of Virginia Woolf in Europe* et cristallisée dans ce que la critique a habilement résumé comme une « réception en trois phases » (*a three-phase reception*) semble se confirmer : il y a d'abord une focalisation sur l'expérimentalisme moderniste, puis une révision féministe, et enfin une focalisation sur d'autres écrits tels que les lettres et les journaux intimes, trouvant en Woolf la figure d'une femme et d'une intellectuelle exemplaire. Afin de reconstruire une généalogie schématique de la « French Woolf », un tableau est reproduit dans l'ordre chronologique des premières traductions des textes de Woolf en France selon leur apparition sur le marché français, que nous reproduisons ici pour des raisons de commodité.

Date	Titre français	Traducteur.ice	Éditeur	Titre original
1929	<i>Mrs Dalloway</i>	Simone David	Stock	<i>Mrs Dalloway</i> (1925)
1929	<i>La Promenade au phare</i>	Maurice Lanoire	Stock	<i>To the Lighthouse</i> (1927)
1931	<i>Orlando</i>	Charles Mauron	Stock	<i>Orlando</i> (1928)

1933	<i>Nuit et jour</i>	Maurice Bec	Catalogne	<i>Night and Day</i> (1918)
1935	<i>Flush</i>	Charles Mauron	Delamain et Boutelleau	<i>Flush</i> (1933)
1937	<i>Les Vagues</i>	Marguerite Yourcenar	Delamain et Boutelleau	<i>The Waves</i> (1931)
1938	<i>Années</i>	Germaine Delamain	Delamain et Boutelleau	<i>The Years</i> (1937)
1942	<i>La Chambre de Jacob</i>	Jean Talva	Stock	<i>Jacob's Room</i> (1922)
1944	<i>Entre les actes</i>	Yvonne Genova	Charlot	<i>Between the Acts</i> (1941)
1948	<i>La Traversée des apparences</i>	Ludmila Savitzky	le Cahier gris	<i>The Voyage Out</i> (1915)
1951	<i>Une Chambre à soi</i>	Clara Malraux	Gonthier	<i>A Room of One's Own</i> (1929)
1958	<i>Journal d'un écrivain</i>	Germaine Beaumont	Éditions du Rocher	<i>A Writer's Diary</i> (1953)
1977	<i>Trois Guinées</i>	Viviane Forrester	Des Femmes	<i>Three Guineas</i> (1938)
1977	<i>Instants de vie</i>	Colette-Marie Huet	Stock	<i>Moments of Being</i> (1976)

Tableau 1. Premières traductions des romans, écrits autobiographiques et essais féministes de Woolf sous forme de livre en France.

A partir de cette schématisation, nous identifions trois points de contact entre Woolf et Beauvoir, qui, comme l'affirme mon article sur *The Modernist Review*, peuvent être résumés dans ces trois catégories : modernisme, féminisme et écriture de soi (*life-writing*).

La première phase, qui coïncide avec la découverte par Beauvoir des modernismes anglo-américains (à l'exception de Kafka), voit Beauvoir lire « tous les Woolf » dans une période qui, sur la base de la progression chronologique de *La Force de l'âge*, pourrait coïncider avec les années 1929-1931. En relisant les *Cahiers de jeunesse* de Beauvoir, publiés à titre posthume, le nom de Woolf n'apparaît jamais directement. Cependant, un certain nombre d'auteurs modernistes liés à Woolf de manière indirecte sont mentionnés, tels que Hope Mirrlees, Rosamond Lehmann, Margaret Kennedy et Katherine Mansfield. Cette phase, que nous qualifions donc de spectrale, n'évoque le nom de Woolf que rétrospectivement dans les

mémoires de Beauvoir mais ne trouve pas de citations directes dans les *Cahiers*, qui se terminent pourtant en octobre 1930. Par conséquent, soit Beauvoir a lu Woolf après ce mois, soit elle n'a tout simplement pas marqué cette lecture dans son journal, prenant soin de noter plutôt les noms des romans de George Eliot, Louisa May Alcott et Rosamond Lehmann, ainsi que leurs protagonistes, élevées par Beauvoir au rang de « sœurs ». Il semble donc que ce ne soit que dans les années 1930, lorsque les romans de Woolf ont commencé à circuler plus largement sur le marché français, que Beauvoir l'a approchée, ce qui suggère que la médiation culturelle de la traduction a été cruciale pour que Woolf parvienne à Beauvoir.

La seconde phase, que l'on pourrait qualifier de féministe, s'articule autour du *Deuxième Sexe* et des conférences que Beauvoir a données au Japon en 1966. Bien que *A Room of One's Own* n'ait pas été disponible en traduction française avant 1951, date à laquelle il a été traduit par Clara Malraux sous le titre *Une Chambre à soi*, Beauvoir consacre à cet essai quelques pages du premier volume de son opus magnum. Faute de pouvoir citer directement le texte anglais, Beauvoir propose une paraphrase succincte des arguments les plus pertinents de Woolf, comme on le verra dans la section 2.4. Quoi qu'il en soit, *A Room* fait partie, avec *King Lear*, les poèmes de Keats et *The House of the Seven Gables* de Hawthorne, des textes à lire pour préparer l'Agrégation de l'enseignement secondaire des jeunes filles en 1930, un an après que Beauvoir a passé sa prestigieuse agrégation de philosophie. Dans les périodiques de l'époque, plusieurs contributions ont repris et traduit l'essai de Woolf en France, et la section suivante se concentre sur trois cas exemplaires : l'article plutôt critique et antiféministe de Marguerite Yerta Méléra paru dans le journal nationaliste et de droite *L'Action française* le 13 mars 1930, l'article plus positif et actualisant de Marcelle Auclair publié dans le journal *Notre temps* le 23 octobre 1933, et enfin la référence en passant d'André Maurois dans un article résumant les 25 dernières années de la littérature anglaise pour le prestigieux périodique *Les Nouvelles littéraires* le 11 mai 1935. En dépit de ces précédents (et certainement d'autres), *Le Deuxième Sexe* est en fait le premier essai philosophique à envisager sérieusement *A Room* en France et, en ce sens, nous pourrions affirmer que Beauvoir contribue, également par le biais du succès de scandale de 1949, à desserrer les mailles patriarcales du marché français afin de faire place à une traduction de l'essai woolfien en France.

La dernière phase concerne l'écriture de soi. Un coup d'œil sur les occurrences de Woolf dans les journaux inédits de Beauvoir révèle que le 25 mai 1958, l'écrivaine française lit les premiers extraits du journal de Woolf publiés par son mari Leonard en 1953 – date à laquelle Beauvoir commence d'ailleurs à travailler sur les *Mémoires d'une jeune fille rangée* – et traduits aux Éditions du Rocher en avril 1958. Quelques mois plus tard, le 6 octobre de la

même année, Beauvoir imprimait le premier volume de son autobiographie et, en ce sens, la coïncidence des dates indique que la relation de Beauvoir à l'œuvre de Woolf a également à voir avec l'écriture autobiographique après la mort de Woolf en 1941. En raison de la discipline à laquelle cette thèse contribue, à savoir la littérature britannique, ce lien ne peut malheureusement pas être exploré ici, mais il est évident qu'il y aurait suffisamment de matériel pour poursuivre le projet comparatif inauguré par cette thèse. Cette section se termine donc par un aperçu des études woolfiennes en France, notamment à travers le premier grand colloque international sur Woolf à Cerisy-la-Salle en 1974, « Virginia Woolf et le groupe de Bloomsbury », et la fondation de la Société d'Études Woolfiennes (SEW) en 1996. Comparé au contexte britannique, le contexte français tend à examiner Woolf à travers la narratologie, la psychanalyse et la phénoménologie, ignorant ainsi les études de genre et les études féministes, qui en France deviennent plus nombreuses depuis les années 2000. Cette thèse partage l'intérêt philosophique typiquement français et le combine avec des études féministes et de genre plus larges.

La section 1.4, intitulée « Virginia Woolf dans *Le Deuxième Sexe* (1949) et autres écrits beauvoiriens », retrace toutes les occurrences de Woolf dans l'œuvre de Beauvoir pour compléter ce qui a été esquissé plus haut. Dans *La Force de l'âge*, Beauvoir reprend l'expérimentation moderniste de Woolf et se demande dans quelle mesure elle peut être considérée comme satisfaisante en termes de reproduction d'une réalité vivante et présente au sujet. Elle conclut que *Mrs Dalloway* soulève des questions intéressantes sur la représentation de la réalité mais n'offre pas de solution tout aussi intéressante, malgré la vertu de parvenir à transmettre le monde à travers des subjectivités, comme l'ont fait des auteurs contemporains tels que Faulkner ou Kafka. Dans la préface qu'elle a rédigée pour un volume consacré à Joyce à Paris, Beauvoir suggère que c'est la lecture d'*Ulysse* qui lui a fait découvrir l'œuvre d'autres auteurs contemporains tels que D. H. Lawrence, Hemingway, Dos Passos, Kafka et, bien sûr, Woolf.

Dans le dernier tome de ses mémoires, *Tout compte fait* (1972), Beauvoir reconsidère son œuvre romanesque et conclut qu'elle n'a jamais été, contrairement à Woolf, une virtuose de l'écriture, car ce n'était pas son intérêt premier. Au contraire, pour Beauvoir, la priorité était de se faire exister auprès d'un ensemble de lecteurs et lectrices, de créer des réseaux et des alliances à travers sa propre personne, et en cela elle peut être satisfaite de sa trajectoire existentielle et d'écriture. Dans *La Force des choses*, Beauvoir retrace l'intimité visuelle qu'elle parvient à établir lorsqu'elle emprunte à Violette Leduc le volume photographique *Virginia Woolf* de Monique Nathan, après avoir lu ses journaux intimes. Ce désir de connaître

Woolf par un intermédiaire est repris dans le même volume de l'autobiographie, lorsque Beauvoir raconte avoir tenté d'établir une conversation sur Woolf avec Maurois, mais sans succès. Enfin, dans *La Cérémonie des adieux*, Beauvoir rend compte de certaines des lectures qu'elle a faites à Sartre lorsqu'il était malade, et à côté de Gramsci, des numéros des *Temps modernes* et d'autres essais plus audacieux, Beauvoir évoque aussi la biographie de Quentin Bell, qui vient d'être traduite en français.

Dans son dernier essai philosophique, *La Vieillesse* (1970), Beauvoir reproduit certaines des idées reçues les plus répandues sur le suicide de Woolf, traitant l'auteure britannique comme une femme âgée, snob et éthérée, qui n'a pas pu faire face à l'impact de la guerre dans son monde feutré. Bien que cet essai anticipe la sortie de la biographie de Bell, il en partage en fait, au moins en partie, l'esprit, en liant le suicide de Woolf à celui des Juifs d'un certain âge face à la montée du nazisme. Tout autre est la référence à Woolf que l'on trouve dans la conférence japonaise déjà commentée « La femme et la création », où Beauvoir reprend le mythe de Judith Shakespeare et le réadapte à son message. Si pour Woolf le corps de Judith Shakespeare doit être ressuscité par l'action collective des femmes écrivant et cherchant, réunissant ainsi en un même lieu le passé et le présent oppressifs et un futur utopique (au meilleur sens du terme), pour Beauvoir cette parabole ne sert qu'à narrer un passé et un présent dans lesquels les autrices n'ont pas encore pu atteindre leur pleine réalisation intellectuelle en raison de conditions matérielles défavorables. C'est ce remaniement du mythe de Judith Shakespeare qui inaugure la discussion sur la présence de Woolf dans l'*opus magnum* beauvoirien.

Après avoir souligné la continuité entre la pensée asystématique et néanmoins philosophique de Woolf et la philosophie également asystématique de Beauvoir, la suite de cette section est consacrée à une analyse ponctuelle des occurrences de Woolf dans *Le Deuxième Sexe* afin de mieux comprendre le processus de négociation et de re-signification opéré par Beauvoir à l'égard de Woolf. Nous reproduisons ici le tableau 2, qui indique les douze occurrences, les numéros de page et le type de référence à Woolf.

N.	Section	Sous-section	Référence	Type	DS	Woolf
1	Histoire	IV	<i>AROO</i> (Judith Shakespeare)	Paraphrase	a 182-3	N/A
2	La formation	La jeune fille	<i>TW</i> (Jinny coquette)	Citation partielle	b 140	81-84

3			<i>TW</i> (Susan jeune fille campagnarde)	Citation partielle	b 141	79-80
4	Situation	La femme mariée	<i>TW</i> (Susan femme au foyer)	Citation partielle	b 259	142
5			<i>TL</i>	Citation complète	b 260	79-80
6			Les héroïnes de Woolf	Référence	b 319	N/A
7		La vie de société	<i>MD</i>	Citation complète	b 402	88-89; 144f
8			<i>MD</i>	Citation partielle	B 402-3	103
9			<i>MD</i>	Citation partielle	b 403-4	148
10		Situation et caractère de la femme	<i>MD, TL</i>	Référence	b 507	N/A
11	Vers la libération	La femme indépendante	<i>AROO</i>	Référence	b 623	N/A
12			Les écrits de Woolf	Référence	b 626	N/A

Tableau 2. Occurrences woolfiennes dans *Le Deuxième Sexe*.

Au lieu de suivre les occurrences dans le texte par ordre d'apparition, une typologie de Woolf dans le *Deuxième Sexe* est proposée. En fait, Woolf est représentée en trois qualités différentes, bien qu'interdépendantes : un précurseur fondamental du *Deuxième Sexe* (élément 1 du tableau), une écrivaine qui a représenté fidèlement l'expérience vécue des femmes dans la littérature (éléments 2 à 10), et une écrivaine à succès qui a réussi à saisir quelles étaient les meilleures voies d'écriture pour les femmes au 20e siècle (éléments 11 et 12). En signalant les passages que Beauvoir consacre à *A Room* de Woolf, nous soulignons donc le remaniement original que la philosophe française donne à l'essai, en ce sens qu'elle met l'accent sur les arguments matérialistes de Woolf (comme déjà relevé par Villeneuve) et ajoute des notes assez scandaleuses.

Avant d'analyser certaines représentations des femmes dans les romans de Woolf, nous retraçons la méthode phénoménologique et féministe de Beauvoir en se concentrant sur le concept d' « expérience vécue », que Beauvoir dérive de l'*Erlebnis* ou *Erfahrung* allemand de Husserl et Heidegger. La phénoménologie insiste en effet sur les perspectives partielles, situées et corporelles des sujets qui font l'expérience du monde, et le mérite de Beauvoir est d'avoir rendu cette phénoménologie genrée et critique, l'éloignant ainsi de l'universel (supposé). En ce sens, les personnages woolfiens représentent des cristallisations particulières de la féminité ou du sujet-femme que Beauvoir insère dans un texte fortement plurivoque et plurifocal, rejetant ainsi implicitement l'idée que la philosophie devrait construire de grands systèmes. Ces perspectives partielles et superposées entrent en résonance avec l'idée woolfienne de reconstruire « the body of the people behind the single voice » dans *A Room*.

La référence à *To the Lighthouse* témoigne, d'une part, de tout ce que Parshley a dû retrancher du texte original – faisant tomber la hache sur de nombreux textes écrits par des femmes, dont Woolf en l'occurrence, comme l'ont déjà noté Moi et Fallaize – et, d'autre part, souligne à quel point Beauvoir a travaillé uniquement sur la traduction du texte de Woolf. Si ce dernier aspect est compréhensible, il méritait en tout cas d'être explicité ici, surtout face aux déclarations ambitieuses de Beauvoir lors de l'entretien pour *The Paris Review*. En ce qui concerne *The Waves*, la discussion proposée par Beauvoir sera mieux articulée dans le troisième chapitre, où nous nous concentrerons précisément sur ce roman. Il reste à examiner de manière critique l'analyse phénoménologique que Beauvoir fait de Clarissa Dalloway dans *Le Deuxième Sexe*, notamment en tissant des liens avec son essai philosophique antérieur, *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), où une intéressante lecture phénoménologique et existentialiste de la fête est proposée.

La fête, autant publique que privée, occupe une position intéressante dans la philosophie beauvoirienne dans la mesure où elle est un événement qui insiste sur l'existence vécue pleinement, l'existence comme consommation. Ce n'est pas un hasard si, dans le texte woolfien, la mort et la vie sont réunies précisément dans cet acte de réunion et de création qu'est la fête de Clarissa, une femme plutôt âgée qui continue à souffrir des effets de la grippe et de la ménopause. En lisant la philosophie de Beauvoir en parallèle avec Clarissa Dalloway, nous constatons donc que la protagoniste est un personnage qui crée et réunit d'autres personnages bien qu'elle ne trouve pas en elle-même un véritable centre existentiel. Cela, suggère Beauvoir, parce que la fête, qui est un pur moment de consommation existentielle, risque d'être institutionnalisée en un rituel patriarcal qui retombe sur les épaules non rémunérées des femmes, se transformant ainsi en rien de plus qu'une autre corvée domestique.

Dans la fête de Clarissa, nous retrouvons donc la soumission féminine en tant que création et subjectivation, analysé avec tant de perspicacité par Manon Garcia dans sa première monographie beauvoirienne. Le « don » de Clarissa est donc à la fois sa fête et, paradoxalement, elle-même et son présent, un présent qui se consume pendant la fête et qui ne peut donc pas lui donner une base solide sur laquelle construire un avenir autre que celui-ci.

Après avoir vu les deux premières qualités que Beauvoir trouve chez Woolf, nous passons à la troisième : Woolf en tant qu'écrivaine exemplaire. Beauvoir note ici, avec perspicacité, comment Woolf a su capter la vitalité du monde et représenter la vie – une vision certainement opposée à celle proposée dans le contexte anglophone avant les années 1970 et 1980. Mais en même temps, Beauvoir instrumentalise Woolf pour souligner sa vision négative de certaines écrivaines du dix-neuvième siècle – un argument qui est contré peu après dans *A Room* par une vision plus enthousiaste et positive de leurs écrits. Si les critiques littéraires féministes des années 1970 et 1980 se tourneront vers *A Room* pour en tirer des concepts fondamentaux tels que la matrilinearité, y trouvant ainsi un écho à leurs besoins différentialistes, Beauvoir met ici l'accent sur l'autre élément qui anime les pages de l'essai, à savoir l'élément matérialiste, produisant en fait aussi une « Woolf à elle ». La conclusion de Beauvoir selon laquelle il n'y aurait pas de grandes autrices doit être comprise comme une tentative non pas tant de méconnaître la dignité et l'intérêt de ses sources que d'instrumentaliser leurs voix pour exiger, de manière très polémique, une amélioration des conditions matérielles de possibilité qui entachent leur travail intellectuel. En ce sens, lisant Beauvoir en contrepoint, ce chapitre conclut de manière clairement provocatrice que Woolf était, à l'aune de Beauvoir, une grande autrice et que *Mrs Dalloway* était une grande œuvre au même titre que *Le Procès* de Kafka et *Moby Dick* de Melville.

Le deuxième chapitre, intitulé « Identités intercorporelles chez Virginia Woolf et Simone de Beauvoir », examine la philosophie du sujet relationnel et corporel articulée par les deux autrices principalement dans leurs essais. Cette partie s'ouvre sur un examen du concept d'identité et de différence à partir de l'anthropologie, puis reconstruit la signification de la différence féminine telle qu'articulée par Kristeva, Braidotti, Wittig, bell hooks et Alice Walker, en prenant soin d'élargir les voix des femmes marginalisées (en particulier, racisées et queer) pour communiquer avec le centre (blanc, eurocentrique, hétérosexuel). Le système sexe-genre est réexaminé de manière critique en tant que construction purement anglophone que d'autres systèmes et langues n'ont intégré que récemment, en raison de l'hégémonie culturelle américaine et britannique. Cela ne signifie pas pour autant que le genre n'est pas une catégorie

utile pour l'analyse philosophique et politique ; au contraire, le soi-disant « gender-critical feminism » qui s'est répandu comme une traînée de poudre au cours des dernières décennies est ouvertement transphobe et queerphobe et considère la prolifération des genres comme une menace pour la catégorie « femme ». Le dimorphisme sexuel, que ce soit dans sa variante corporelle ou dans sa variante psychique à la Irigaray, risque très souvent d'aboutir à une vision trop binariste de la corporéité que cette thèse rejette totalement, tant sur le plan scientifique qu'idéologique.

Le deuxième concept mobilisé dans ce chapitre est celui d'intercorporéité qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, provient de la phénoménologie. Bien que le fait de parler en tant que corps, comme l'a noté Susan Stryker avec perspicacité, entraîne souvent l'exclusion de son discours du statut de connaissance (supposée) neutre et objective, de nombreux chercheurs et universitaires ont trouvé dans le corps un élément à réévaluer positivement par rapport à une vision humaniste et libérale – et donc cartésienne – de la subjectivité. Même les neurosciences les plus récentes ne sont pas épargnées par cette critique, puisqu'elles insistent pour trouver dans le seul cerveau le centre de la subjectivité humaine – une théorie que plusieurs chercheurs, dont Damásio et Fuchs, ont critiquée avec véhémence. Le reste du chapitre est structuré en trois sections : la section 2.1 concerne le sujet, la 2.2 le corps, la 2.3 le personnage.

La section 2.1, intitulée « Théoriser le sujet : philosophie et essais », s'ouvre sur une réflexion concernant la possibilité de traiter la littérature et la philosophie sur le même plan et les risques encourus. Woolf estimait que la fiction de qualité devait dédaigner toute forme de didactisme ; Beauvoir distingue de la même manière différents types de romans qui, selon elle, sont inférieurs à l'écriture de qualité (roman à clef, roman documentaire, roman à thèse). Pour l'une comme pour l'autre, l'écriture romanesque doit être symphonique et plurivoque, sans aplatir l'univers créé sur un ensemble de messages spécifiques, mais plutôt en partageant son ambiguïté inhérente. Pour retracer la philosophie du sujet corporel et relationnel de Woolf/Beauvoir, nous suivons une série de trajectoires thématiques, politiques et formelles au sein de leur production non romanesque. En anglais, le pronom de la troisième personne du singulier utilisé dans la thèse pour désigner le sujet est délibérément et polémiquement le « singular they », que l'on pourrait donc rendre en français par « iel ».

En nous appuyant sur la réponse de Woolf à une critique négative de *A Room* signée par Lyn Lloyd Irvine et publiée dans *The Nation and Athenaeum* le 9 novembre 1929, nous soulignons comment Woolf fait reposer l'épanouissement des écrivaines sur l'épanouissement plus générique des femmes d'autres classes, exposant ainsi une vision intersectionnelle de la

lutte féministe. Dans « Two Women » (1927), compte-rendu de la biographie d'Emily Davies et d'une nouvelle édition des lettres de Lady Augusta Stanley, Woolf aspire à la création d'un « surprenant phénix du futur » qui naîtra de l'union de la femme de la classe moyenne et de la dame aristocratique, soulignant la nécessité de situer les sujets-femmes sur leur propre terrain tout en visant un collectif composé par l'union de leurs différences matérielles inhérentes. Dans le même ordre d'idées, Beauvoir, dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, insiste sur le triptyque d'existence, dévoilement et libération, suggérant ainsi que l'existence ne peut se considérer comme telle que si elle s'engage dans le monde et qu'elle vise à la libération de chaque individu. Dans *Three Guineas* (1938), Woolf consacre la deuxième guinée à la mission de permettre l'accès aux professions à toutes les personnes, quelle que soit leur situation, et la troisième aux droits de chaque individu à la justice, à l'égalité et à la liberté, concluant que, même dans leurs différences, tous les sujets participent au même monde et à la même vie. Si nous relisons ces idées à travers la philosophie beauvoirienne, nous pouvons voir comment le « donné » insiste sur la situation particulière de chaque individu qui limite ses actions, tandis que la liberté anime chaque corps singulier dans une tentative de dépasser cette matérialité donnée.

Cette idée est exprimée dans *Le Deuxième Sexe* par une référence à la phrase de George Bernard Shaw reprise par Beauvoir. La philosophe souligne ici que le verbe être ne doit pas être compris comme un état immobile et inerte, mais doit être considéré dans le sens dynamique hégélien de « être devenu », « avoir été fait tel qu'on se manifeste ». En historicisant la situation présente, en voyant ses causes matérielles dans le passé et le présent, il est possible de comprendre comment la subjectivité n'est pas un simple destin immuable, mais plutôt une négociation entre la factualité et la liberté, entre la matérialité donnée et la matérialité future qui repose sur la contingence des conditions présentes. C'est pour cette raison que Woolf, dans *A Room*, souligne que la femme-sujet est une créature étrange et composite, tendue entre le pôle de la muse inspirant les aspirations intellectuelles et humaines les plus élevées et le pôle matériellement insignifiant de la servante de l'homme préparant le dîner dans la cuisine. C'est précisément pour cette raison que le féminin est décrit par Woolf comme un miroir dans lequel le masculin peut se voir doublé, un outil indispensable à l'homme pour se penser créateur, dominateur et conquérant – une intuition qui trouve un écho évident dans la discussion que Beauvoir propose, dans *Le Deuxième Sexe*, sur la relation entre le protagoniste masculin de *La Condition humaine* (1933) d'André Malraux et sa bien-aimée. Invention de l'homme et son miroir déifiant, la femme doit réaliser sa condition idéologique pour éviter les conditions matérielles étouffantes dans lesquelles elle se trouve, échappant ainsi à l'emprise masculine.

Pour cela, Beauvoir le souligne avec force, la femme est à la fois l'incarnation et l'échec du rêve masculin.

Bien que Beauvoir emprunte à Hegel ce sens du devenir matériel à la base de l'être, elle s'écarte en fait de la philosophie systématique de Platon ou de Hegel dans d'autres écrits. Ces deux philosophes, selon Beauvoir, produisent une réalité abstraite qui dépend en fait de l'« épaisseur charnelle » du sujet corporel et relationnel qui en fait l'expérience, mais sans cette expérience vécue, la théorie qui en résulte est trop éloignée de la réalité vivante pour aspirer au statut de vérité. De même, dans *A Room*, Woolf indique clairement comment le « nugget of pure truth » auquel parvient la narratrice doit être à la fois accueilli et combattu à travers une série de pratiques qui stimulent la liberté et l'autonomie de jugement du lecteur ou de la lectrice. En précisant que *A Room* ne reprend pas les termes de la célèbre conférence de Cambridge intitulée « Women and Fiction », nous soulignons ainsi comment l'idée de la conférence (*lecturing*) chez Woolf est rejetée comme représentant une forme d'enseignement et de production de savoir trop verticale et infantilissante pour l'auditeur.ice, comme le montre son essai « Why ? » (1934).

En opposition à ces formes hiérarchisées de savoir qui excluent l'orateur.ice du statut de sujet connaissant, Woolf s'appuie sur la tradition essayiste qui part de Montaigne pour insister sur la qualité monstrueuse du sujet et la nécessité de le rendre sur le papier de manière vivante et relationnelle, sans trop le figer dans des postures rigides. En traçant les résonances entre l'« arrièreboutique toute nostre » de Montaigne et la « chambre à soi » woolfienne, cette partie insiste sur le mouvement vital présent dans l'essai, comme le note Starobinski dans son essai sur Montaigne. Cette tension entre l'ordre et la liberté de l'essai chez Montaigne/Woolf résonne avec la relation entre la facticité conditionnante et le devenir matériel que l'on trouve chez Beauvoir/Hegel. La partie suivante examine ensuite le remaniement de la philosophie hégélienne par Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, sans manquer d'inclure une critique des moments de l'argumentation de Beauvoir qui s'avèrent un peu trop patriarcaux, comme l'idée que les femmes ne se sont jamais réunies et n'ont jamais dit « nous ». Quoiqu'il en soit, contre cette affirmation douteuse, le texte témoigne de la manière dont il faut passer du « je » qui ouvre l'essai au concept de réciprocité qui le clôt, en passant en revue une série de manifestations matérielles du sujet-femme et en leur conférant une dignité de mention et de complexité, bien au-delà de l'ombre patriarcale de l'éternel féminin.

Le concept du « je » chez Woolf et Beauvoir semble prendre des directions différentes : d'une part, Woolf y trouve une verticalité et une rigidité patriarcales qui ne lui conviennent pas et qu'elle rejette d'ailleurs dans *A Room* ; d'autre part, Beauvoir se réapproprie ce « je-femme »

et en fait une arme dans sa lutte contre l'idéologie patriarcale, en prenant soin de préciser, dans une conférence japonaise, que ce « je » doit en fait être compris comme un « nous » ou un « on ». En comparant la réélaboration de Hegel par Beauvoir au rejet ouvert d'une Carla Lonzi, on voit ainsi comment les deux philosophes partent de positions profondément différentes à l'égard de la différence homme-femme : Si pour Beauvoir le conflit est aussi de classe et donc matériel, pour Lonzi trouver cette matérialité dans la « guerre des sexes » (comme voudrait le faire Hegel et comme tente de le faire Beauvoir) est une erreur qui fait abstraction de la profonde différence sexuelle intrinsèque entre les genres – une différence, notons-le, qui ne rend pas compte, ce qui devient problématique depuis notre perspective contemporaine, de l'influence d'autres facteurs identitaires tels que la race par exemple.

La section 2.2, intitulée « Incrire le corps : littérature, philosophie, science et technologie », s'ouvre sur les célèbres remarques de Woolf/Beauvoir sur le corps, grand exclu de la littérature et de la philosophie. Si Beauvoir ouvre son deuxième essai philosophique en prenant ses distances avec le réductionnisme matérialiste et idéaliste tout en rejetant la hiérarchisation de l'esprit et du corps de Descartes, Woolf, dans *On Being Ill* (1930), déplore l'absence quasi totale du corps dans la littérature, rompant ainsi une lance en faveur d'une reconnexion du corps (malade, mais pas seulement) avec l'écriture. Comme l'affirme Woolf, ne pas ignorer le corps dans la littérature exigerait le « courage d'un dompteur de lions », une « philosophie robuste » et une « raison enracinée dans les entrailles de la terre » – une philosophie, soulignons-le, qui pourrait coïncider avec la phénoménologie critique proposée par Beauvoir. Nous procédons ensuite à l'identification du concept phénoménologique d'*epoché*, qui consiste en la distance critique posée par le philosophe par rapport à l'objet d'étude, distance que Beauvoir reproduit dans *Le Deuxième Sexe* lorsqu'elle demande ce qu'est la femme et que Woolf provoque de manière similaire au début de *On Being Ill*, comme l'a déjà pertinemment noté Sarah Pett.

Pour Woolf, la maladie fonctionne donc comme un dispositif de distanciation qui sépare le corps de son fonctionnement normal et permet ainsi au sujet de réaliser la centralité du corps dans tous ses mouvements. Si nous nous sentons normalement partie prenante d'un corps politique en marche vers l'avenir, la maladie nous fait sentir de manière piquante combien nous pouvons être différents des gens qui nous entourent, combien notre corps est capable de désertir cette marche pour se consacrer à une spéculation charnelle qui lui est normalement interdite en raison de la verticalité de l'ego qui le domine. Ce sens de l'engagement matériel dans le monde se cristallise, comme le note Pett, dans la « rashness », cette qualité phénoménologique qui nous permet de retrouver le sens de notre intercorporéité précisément

lorsque la maladie s'empare de nous. Ainsi, nous pouvons réunir la littérature avec le corps et la philosophie avec l'expérience vécue.

Reprenant la notion de Merleau-Ponty selon laquelle l'humanité n'est pas une espèce naturelle mais une idée historique, Beauvoir, dans son chapitre sur la biologie du *Deuxième Sexe*, critique avec véhémence l'idée que l'anatomie humaine peut devenir un destin – une idée patriarcale souvent appliquée aux femmes dans de nombreuses disciplines. Dans le même ordre d'idées, Woolf, dans « Professions for Women » (1933, publié en 1942), souligne que, même lorsque l'ange du foyer a été tué, la femme qui écrit ou travaille doit encore réaliser son plein potentiel dans un monde qui ne lui offre pas les possibilités matérielles de le faire. En ce sens, l'essai se conclut, un peu comme *A Room*, par une invitation à prendre acte des réformes qui ont levé certains obstacles matériels (comme le droit à la propriété et l'accès aux professions désormais acquis par les femmes en Grande-Bretagne) et à partir de là, à commencer à explorer toutes les manifestations possibles et à venir de la femme-sujet, pour comprendre enfin quelles sont ses possibilités. Si Woolf, d'une part, utilise souvent la métaphore de la chambre (*room*) pour rendre compte des possibilités matérielles des femmes, Beauvoir utilise également un terme spatial, « situation », pour décrire le corps et le sujet.

Bien que ce concept ait souvent été aplati sur une interprétation sociologique de la pensée beauvoirienne de la corporéité (le corps *en situation*), en réalité, comme Toril Moi l'a soutenu de manière convaincante, pour Beauvoir le corps *est* une situation, dans le sens où il est un mélange singulier de facticité et de liberté qui sert de base et de limite à toute action humaine. En ce sens, comme le montre Moi, le mérite de la philosophie de Beauvoir est aussi d'avoir utilisé le corps comme base de toute planification, l'intégrant ainsi dans la philosophie féministe d'une manière qui n'était plus possible une fois que le contexte anglophone a créé le concept de genre. Si Butler a en effet soutenu dans les années 1980 que Beauvoir avait en quelque sorte conçu le concept de genre à travers sa célèbre phrase (« On ne naît pas femme, on le devient »), Moi souligne de manière convaincante comment ce système de sexe et de genre a eu pour effet, entre autres, d'exclure le corps de la théorie féministe – une intuition que d'autres philosophes contemporaines telles que Silvia Federici et Camille Froidevaux-Metterie ont récemment corroborée. Pour Moi, et pour nous, la notion de corporéité produite par Beauvoir a beaucoup à offrir à notre contemporanéité dans la mesure où elle insiste sur la façon dont le corps est une sédimentation de la façon dont nous vivons dans et avec le monde et de la façon dont le monde vit dans et avec nous.

Cette notion fait écho à la distinction phénoménologique de Husserl entre le corps-objet (*Körper*) et le corps vivant (*Leib*), comme l'a noté Sara Heinämaa. Alors que le premier insiste

sur le corps comme objet d'étude de la science, le second représente la manière dont nous nous rapportons à la matérialité du monde en tant qu'êtres profondément ambigus. Cette idée d'un mélange singulier de facticité et de liberté résonne avec l'idée défendue par Woolf dans *On Being Ill*, selon laquelle il n'est pas possible de séparer le corps et l'esprit sans s'appauvrir de tout ce qui distingue l'humain. C'est d'ailleurs pour cette raison, comme le souligne Beauvoir dans *Pour une morale de l'ambiguïté*, qu'il faut rejeter le scientisme, qui traite le corps comme un simple objet d'étude dépourvu de vie ; la science, conclut Beauvoir, doit se concevoir comme un « libre engagement de la pensée dans le donné », sans quoi elle ne peut prétendre au statut de vérité. Les instruments de la science, loin d'être impassibles à la critique, sont provisoires et partiels.

Cette idée résonne avec les études les plus récentes sur Woolf et la « nouvelle physique » (*new physics*) de scientifiques tels qu'Albert Einstein, Louis De Broglie et Niels Bohr. Comme l'ont noté Gillian Beer et Michael Whitworth, Woolf était une lectrice avide de vulgarisateurs scientifiques et sa quête littéraire était bien plus interdisciplinaire que ce que nous serions normalement enclins à penser. Récemment, Rachel Crossland et Catriona Livingstone ont soutenu avec perspicacité que Woolf s'est inspirée des études sur la complémentarité et la dualité de la matière en mécanique quantique pour réfléchir au statut de la réalité et donc du sujet, reproduisant de manière originale certaines des idées avec lesquelles elle a entamé un dialogue à partir des années 1920. En mettant Woolf en dialogue avec les travaux de l'astrophysicien britannique James Jeans, la section suivante montre comment Woolf s'est approprié les outils et les théories de la physique en les intégrant à son écriture narrative. Cette dernière est reconfigurée comme dépendante des technologies du moi exploitées ponctuellement par l'écrivaine, technologies qu'il faut de toute façon considérer comme contingentes et provisoires.

Compte tenu de la centralité du concept de matérialité et de matérialisme sur lequel se concentre la thèse, une spécification supplémentaire est nécessaire à la relecture du célèbre essai de Woolf intitulé « Modern Fiction ». Comme on le sait, dans cet essai, l'autrice rejette les écrits d'auteurs « matérialistes » tels que H. G. Wells, Arnold Bennett et John Galsworthy parce qu'ils se concentrent sur des détails superflus et passent ainsi à côté de l'élément essentiel qu'est la réalité vivante. Bien que cela puisse sembler en désaccord avec le cadre philosophique proposé, il devient en fait évident, à une lecture plus attentive, que Woolf rejette non pas tant le « matérialisme » de ces auteurs que leur *réductionnisme* matérialiste. Si nous relisons cette distinction à travers le parallélisme établi par Beauvoir dans « Mon expérience d'écrivain » entre la physique et la littérature, la question devient encore plus claire : Beauvoir soutient ici

que, comme la physique avec la réalité, la littérature peut décrire le monde soit comme une onde, soit comme une particule, c'est-à-dire soit en se concentrant sur un « sens », comme le fait le roman, soit en restituant la « facticité du réel, sa contingence », comme le fait l'autobiographie, mais jamais les deux à la fois. Bien que la conclusion de Beauvoir sur les deux genres soit à prendre avec des pincettes, notamment à la lumière de ses propres observations sur son écriture autobiographique dans *Tout compte fait*, cette distinction entre sens et facticité du réel nous aide à comprendre, peut-être, ce que Woolf voulait dire dans sa critique de ses contemporains : Wells, Bennett et Galsworthy ne font que rendre dans leur prose la pure facticité et contingence du monde, privant ainsi l'écriture du sens que Beauvoir identifie, à juste titre, comme fondamental pour le roman. En ce sens, si Woolf affirme que le progrès technologique et le progrès culturel ne vont pas de pair, la littérature dans « Modern Fiction » est en fait configurée précisément comme une technologie que l'écrivain.e mobilise à la recherche de la vérité vivante du monde.

Afin d'approfondir cette relation entre corps, technologie et écriture, la partie suivante est consacrée à une analyse précise du texte hybride « Evening over Sussex : Reflections in a Motor Car », publié à titre posthume par Leonard Woolf dans *The Death of the Moth and Other Essays* (1942). Après avoir retracé le rapport de Woolf à la voiture, l'accent est mis sur l'importance de cet instrument pour la réflexion phénoménologique sur la subjectivité qui anime également d'autres textes de Woolf, comme *Orlando*, qui sera discuté plus en détail dans le troisième chapitre. La voiture, en effet, offre une vision plus accélérée du changement auquel chaque sujet est soumis dans son devenir matériel et, en ce sens, stimule une multiplication des moi qui, dans une perspective beauvoirienne, est certainement productive. Dans le texte, la narratrice traverse en voiture la campagne du Sussex et, comme dans *Orlando*, elle se multiplie pour rendre compte des différents moi qui l'animent. Face à l'impossibilité de saisir et de transmettre le sublime qui entoure le sujet, le premier moi, « eager and dissatisfied », s'oppose à l'entreprise, tandis qu'un second moi, « stern and philosophical », tente avec des instruments imprécis d'y réfléchir. Dans le même passage, la narratrice insère l'image de « six petits couteaux de poche pour découper le corps d'une baleine » (*six little pocket knives to cut up the body of a whale*) et, bien que le sens de la métaphore soit clair (la réalité est trop incommensurable et sublime pour être décomposée en tentant de la transposer), on peut en même temps se demander pourquoi il est fait mention de six petits couteaux.

Vient ensuite un troisième moi qui insiste sur le caractère éphémère des impressions reçues par l'observation d'une voiture en marche, tandis qu'un quatrième apparaît soudain pour attirer l'attention sur un élément extérieur, qui s'avère être le phare d'une autre voiture. Et puis,

bien sûr, il y a un cinquième, ou plutôt un *premier* moi, à savoir la narratrice, qui les recueille et tente de conclure quelque chose de ce qu'il a vécu pendant cette parenthèse. Les résultats de l'analyse semblent consister en ces trois « trophées » : « cette beauté, la mort de l'individu et l'avenir » (*that beauty, death of the individual, and the future*). Puis le chant du corps apparaît, enjoignant la voix narrative à répondre à ses besoins physiques les plus élémentaires, mais, comme nous le soulignons, en réalité le corps est toujours resté à l'arrière-plan, ce n'est qu'en ce moment qu'il devient apparent en raison de ces besoins physiques. Ainsi, ces six petits couteaux avec lesquels on découpe le corps d'une baleine coïncident avec ces six parties en lesquelles la voix narrative s'est divisée pour mieux répondre à l'expérience de l'accélération dictée par une technologie telle que l'automobile, mais il s'agit au départ d'une tentative dérisoire d'atomisation de la réalité, qui ne ramène à la maison que des lambeaux de textualité morte. Cela renforce l'idée que l'écriture, tout comme le scientisme, risque de devenir un outil mortel et improductif lorsqu'elle est utilisée comme un instrument inapproprié pour sonder le réel – et c'est peut-être en ce sens que « Modern Fiction » insiste sur le « matérialisme » des trois auteurs contemporains à Woolf.

Pour en revenir à « Professions for Women », nous remarquons que Woolf affirme que les plus grands défis de sa vie d'auteur ont été de tuer l'Ange du Foyer et de parler de ses propres expériences corporelles dans ce qu'elle écrivait. Si le premier a réussi, comme elle le raconte dans l'essai, elle pense qu'elle n'a pas résolu le second problème, et elle ne croit pas non plus qu'une autre autrice ait réussi à le faire. D'une certaine manière, on pourrait dire qu'une partie du succès de scandale du *Deuxième Sexe* est due précisément au fait que Beauvoir n'hésite pas à traiter de questions telles que la menstruation, la grossesse et la ménopause avec tout le sérieux philosophique qu'elles méritent, et la réaction outrée de tant d'hommes et de critiques témoigne précisément de la réaction qu'une société patriarcale produit précisément lorsqu'une femme parle de ses propres expériences corporelles ou de celles d'autrui avec sérieux. En effet, dans l'*opus magnum* de Beauvoir, on se demande comment il est possible pour la femme-sujet de se manifester en tant que subjectivité lorsqu'elle est constamment réduite au statut de corps sexué et de biologie, surtout lorsque surviennent les changements physiologiques dictés par la menstruation, la grossesse et la ménopause (même si ce dernier événement conserve, selon Beauvoir, un potentiel libérateur non négligeable).

Nous revenons donc à ce qui a été dit précédemment sur la monstruosité du sujet, sur sa profonde ambiguïté, tout en soulignant ici le fait que le féminin, surtout lorsqu'il franchit les limites extérieures de l'éternel féminin, est mis sur le même plan que le monstrueux. Pour Beauvoir, comme le souligne Froidevaux-Metterie, la corporéité féminine joute entre deux

pôles, celui de l'aliénation – imposée par le patriarcat – et celui de la liberté et de l'affranchissement vers lesquels tend tout sujet vivant. Reprenant le passage de *On Being Ill* sur la nécessité d'une philosophie solide et d'une raison enracinée dans les entrailles de la terre pour aborder le lien entre corps et littérature, nous soulignons donc comment le choix de Woolf d'associer le corps au concept de monstre et la douleur (dictée par la maladie) à celui de miracle peut aisément se justifier d'un point de vue étymologique : *monstrum* en latin conjugue le verbe *monstrare* (montrer) et le verbe *monere* (admonester), le *monstrum* étant donc pour les anciens un message divin, une mise en garde contre ce qui se passe sur la terre ; *miraculum*, objet d'émerveillement, dérive du verbe *mirari* (observer), et a lui aussi à voir avec une volonté divine, mais dans ce cas positive. Le monstre et le miracle sont donc liés, l'un représentant un avertissement divin négatif et l'autre un message salvateur du ciel.

À ce stade, il est nécessaire de mobiliser ce que l'on appelle la « Monster Theory », proposée pour la première fois par le travail pionnier de Jeffrey Jerome Cohen dans les années 1990. En reprenant ses sept thèses, nous soulignons combien les théories de Woolf et de Beauvoir sur la subjectivité, la corporéité et le féminin peuvent gagner à être juxtaposées à la théorie des monstres, bien que la critique n'ait jamais abordé les deux autrices à travers cette perspective politisée. Il convient également de noter que la catégorie du monstre, comme le souligne Cohen, est une catégorie de crise qui agit comme une barrière entre le soi et l'autre, entre l'identité et la différence, empêchant en fait les subjectivités marginalisées et opprimées de s'élever au rang de sujet. C'est précisément pour cette raison que la communauté trans s'est réappropriée, un peu comme on l'a fait avec le queer, la catégorie du monstrueux au sein d'un système cis-hétéro-patriarcal voué à leur effacement. C'est Susan Stryker qui, pour la première fois, s'est opposée aux féminismes trans-exclusifs (et franchement transphobes) de l'époque dans un article célèbre, « My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix [sic] : Performing Transgender Rage », paru dans *GLQ* en 1994. Abordant le monstre de Frankenstein, Stryker trouve dans le monstrueux une arme politique puissante à utiliser contre les autrices féministes et transphobes Mary Daly et Janice Raymond. Plus récemment, le philosophe trans* Paul B. Preciado a prononcé un discours à l'École de la cause freudienne dans lequel il se décrit de la même manière comme le monstre qui a appris le langage colonial et hétéropatriarcal de la psychanalyse afin de se rebeller contre elle. Publié en 2020 sous le titre *Je suis un monstre qui vous parle*, le texte de Preciado présente des thèses extrêmement intéressantes qui résonnent parfaitement avec ce qui a été avancé à propos des théories féministes matérialistes de Woolf/Beauvoir. Il est également à noter que Preciado se dit être un grand lecteur de Woolf et a même récemment produit un documentaire intitulé *Orlando, ma*

biographie politique qui traite justement de la communauté trans, ainsi qu'un article assez provocateur pour le journal *Libération* dans lequel il fait réapparaître Woolf comme la première autrice non-binaire dans le canon européen.

De la philosophie de Preciado, ce qui nous intéresse le plus ici est le concept de « somathèque », qui réactive l'idée du corps comme « soma », comme matière inerte, en y ajoutant le suffixe -thèque, « archive ». Selon cette conception, le corps peut être perçu comme un ensemble de différentes stratifications qui conservent, au lieu de l'effacer, le passé du sujet. En ce sens, la théorie du corps de Preciado nous permet de retrouver ce sens du devenir matériel déjà théorisé par Beauvoir dans sa phénoménologie critique et de l'associer au monstrueux que Woolf trouve dans le sujet et dans l'indicible (selon elle) de la corporéité féminine. La somathèque de Preciado incarne parfaitement le sens de la sédimentation de la manière dont nous vivons dans et avec le monde et de la manière dont le monde vit avec et en nous, souligné par Moi en référence à la philosophie du corps de Beauvoir. Il est toutefois intéressant de noter que le texte de Preciado prend des connotations monstrueuses lorsqu'il franchit les frontières nationales : dans sa traduction anglaise, opérée par Frank Wynne, le titre devient *Can the Monster Speak?*, une référence évidente au célèbre essai poststructuraliste de Spivak, « Can the Subaltern Speak? », dont Preciado reprend évidemment la critique post- ou décoloniale, quoique d'une manière différente. En traversant les frontières linguistiques et nationales, l'essai lui-même devient monstrueux dans le meilleur sens du terme, cannibalisant des résonances théoriques et linguistiques qui n'étaient pas présentes dans l'original.

Comme nous l'avons vu, Woolf, dans *On Being Ill*, soutient que la maladie agit comme un dispositif de distanciation par rapport à notre réalité quotidienne, produisant ainsi un nouveau sens de l'être dans le monde qui valorise la corporalité et l'individualité au détriment du corps collectif (*body politic*). Dans cette nouvelle situation horizontale de repos, le corps est donc libre de s'abandonner à la « spéculation charnelle » (*carnal speculation*) et d'explorer toutes ces « vies embryonnaires » (*embryo lives*) qui ont résidé en nous avant que l'ego ne se cristallise et ne décrète la voie existentielle à suivre. Dans cette partie de l'essai, il est évident que Woolf se rattache à certaines de ses théories scientifiques contemporaines : comme le souligne Catriona Livingstone, dans cet essai, ainsi que dans d'autres écrits (par exemple *The Waves* et *Flush*), Woolf reprend ce que l'on appelle la « théorie de la récapitulation » (*recapitulation theory*), selon laquelle chaque individu se développerait précisément comme l'espèce s'est développée. De cette branche de la théorie évolutionniste selon laquelle chaque étape du développement individuel refléterait celui de l'espèce, Woolf tire, comme le montre

Livingstone, un sens extensif de la subjectivité à la fois dans un sens interindividuel – et donc collectif – et dans un sens historique et temporel.

Il convient toutefois de noter que cette théorie a cessé d'avoir le statut de vérité scientifique dès l'époque de Woolf, continuant au contraire à circuler dans la vulgarisation scientifique par le biais de textes écrits et de la radio – et comme le montre Livingstone, ce sont précisément les sources que Woolf a utilisées pour accéder à la connaissance scientifique. Beauvoir, pour sa part, ne reprend pas cette théorie évolutionniste dans son chapitre sur la biologie, et bien que nous soyons enclins à penser que la cause en est le manque de scientificité de la « théorie de la recapitulation », en réalité, comme l'a montré David M. Peña-Guzmán, Beauvoir s'appuie sur des théories biologiques déjà datées dans les années 1940. En particulier, comparée à la biologie qui émerge en filigrane des essais et des romans de Woolf, la théorie de Beauvoir insiste fortement sur l'exceptionnalité et le plus grand développement de l'humain par rapport au non-humain, et reproduit l'idée que le mâle de l'espèce indique la rupture tandis que le rôle de la femelle est de reproduire l'espèce. Bien que l'on puisse être tenté d'attribuer à Beauvoir une sorte de retard culturel sur ces questions, Peña-Guzmán démontre en fait que la critique de la biologie par Beauvoir peut être considérée comme une critique immanente, c'est-à-dire une forme de critique qui utilise l'univers de valeurs et les aspirations épistémologiques de l'objet d'étude en le démantelant de l'intérieur. Ce faisant, Beauvoir démonte l'équation selon laquelle la biologie est un destin et critique avec véhémence le processus qui permet à certains scientifiques de construire un ensemble de valeurs normatives à partir de données biologiques hautement sélectionnées. C'est l'une des manifestations de la critique du scientisme déjà relevée dans *Pour une morale de l'ambiguïté*.

Ce discours nous permet de revenir sur ce que Derek Ryan avançait dans sa première monographie : la différence sexuelle que de nombreuses critiques féministes ont commencé à trouver dans un texte comme *A Room* doit en fait être reconsidérée à la lumière de la théorie de l'androgynie retravaillée dans le même essai, qui, comme nous l'avons vu, n'est pas tant une fuite de la féminité ou de la femme-sujet qu'une prolifération de différences au-delà de tout binarisme possible. À travers les pratiques textuelles de l'essai, Woolf met en jeu la possibilité de redessiner les contours des deux sexes et genres à travers la collaboration, dépassant ainsi la théorie de la différence sexuelle si fondamentale pour certains féminismes de la deuxième vague. On est ainsi amené à s'interroger sur la nécessité d'un binarisme sexuel et de genre dans la théorie féministe, question également avancée, entre autres, par Judith Butler. Cette idée entre d'ailleurs en résonance avec ce que la biologiste Anne Fausto-Sterling a proposé dans son étude sur le sexe humain : si dans un article célèbre de 1993, elle avait proposé, de manière

quelque peu ironique, l'existence de cinq sexes, dans sa dernière monographie *Sexing the Body*, elle avance l'idée qu'il ne serait pas nécessaire de décréter clairement le sexe de chaque individu à la naissance ou au cours de la croissance, ni d'inscrire cette information sur des documents tels que les passeports ou les pièces d'identité, car le binarisme implicite de ces propositions ne fait que renforcer les principes anti-scientifiques sur ce qu'est le sexe et combien il peut y en avoir, discriminant ainsi de nombreuses personnes (queer, transgenres, intersexes) qui ne rentrent pas clairement dans l'une ou l'autre catégorie.

Dans une monographie récente, la théoricienne trans Gayle Salamon a reconfiguré les discours sur la matérialité des corps trans en s'appuyant sur la psychanalyse de Freud, la phénoménologie de Merleau-Ponty et les mémoires produites par la communauté queer et trans. Dans son analyse, les études homophobes de Luce Irigaray ou les études transphobes d'Elizabeth Grosz soulignent la difficulté d'interpréter de manière positive et productive la prolifération des genres et des corps au-delà du binarisme mâle-femelle ou homme-femme. Pour Salamon – et d'autres théoricien.nes trans – le défi pour le féminisme du XXI^e siècle est de prendre au sérieux *les différences sexuelles* (au lieu de *la* différence) et de partir de nouvelles bases théoriques et politiques, au lieu de reléguer ces identifications au rang d'abjection et de pathologie. Reprenant de manière critique le schéma sexuel proposé par Merleau-Ponty, Salamon soutient que la sexualité est proprioceptive, c'est-à-dire située dans les tissus du corps et donc pas simplement « visible », faisant de chaque réponse au désir et au sexe une « particularité radicale » (*radical particularity*) qui témoigne de l'intentionnalité fondamentale du corps envers le monde et les autres personnes. C'est précisément cette ouverture au monde qui, pour Beauvoir, est la prémisse fondamentale de la libération, comme en témoigne la conclusion du *Deuxième Sexe* – une libération qui, comme le montre son projet, passe également par le travail d'imagination de la littérature.

C'est sur ces bases que s'ouvre la section 2.3, intitulée « Lire et écrire la littérature : personnage, sujet, voix ». Comme nous l'avons souligné plus haut, le travail entre la philosophie et la littérature suppose un changement de plan assez clair : alors que la philosophie doit traiter de la réalité, la littérature produit une sorte de réalité imaginée qui ne peut prétendre au statut de vérité. En ce sens, cette section cherche à se consacrer au concept de personnage littéraire dans une perspective philosophique et critique au sens large qui prend au sérieux ce qu'un personnage peut produire dans son rapport à la réalité, tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit d'une construction linguistique et discursive appartenant à la fiction. Cette section reprend donc ce qu'Eric Sandberg a souligné dans sa monographie sur Woolf et le personnage, à savoir que l'autrice britannique fait du personnage un élément fondamental de son œuvre,

interrogeant à travers lui la réalité et le sujet humain. Les deux plans – réalité et fiction – doivent donc être au moins momentanément confondus et suspendus.

Comme nous l'avons vu, si Woolf a été repêchée par les féminismes des années 1970 et réinterprétée de manière féconde avec ce que l'on a appelé le « linguistic turn », il n'en va pas de même pour Beauvoir qui, dans les milieux féministes et plus largement théoriques, a été considérée à partir des années 1970 comme une autrice à succès mais en même temps comme une philosophe dépassée. Il est donc nécessaire de garder à l'esprit ce changement de paradigme afin de poursuivre la réflexion sur les résonances théoriques entre Woolf et Beauvoir.

L'histoire du personnage, comme l'ont montré récemment un trio d'essais d'Amanda Anderson, Rita Felski et Toril Moi, subit un changement radical à partir des années 1930 et 1940, c'est-à-dire lorsque la critique littéraire commence à se professionnaliser, s'éloignant ainsi des perceptions du « lecteur.ice commun.e ». L'idée fondatrice de la critique littéraire, encore aujourd'hui, comme le montre la lecture de la monographie de Terry Eagleton dédiée aux étudiants de licence, est qu'il est erroné de considérer le personnage comme une personne réelle, précisément en raison du statut de vérité différent auquel les deux plans aspirent. Ce discours, comme le montrent Anderson, Felski et Moi, est encore renforcé par le tournant linguistique, qui considère le personnage comme une simple marque sur la page avec laquelle on peut « jouer » sur le plan discursif.

Malgré ces prémisses théoriques, il ne fait aucun doute que Woolf trouve dans le personnage un motif fondateur de son projet littéraire. Dès « The Mark on the Wall », « An Unwritten Novel » et *Jacob's Room*, comme le souligne Laura Marcus, Woolf joue avec la polysémie du terme « character » en anglais, à un moment d'ailleurs où elle commence à expérimenter non seulement l'écriture mais aussi l'activité physique et corporelle de l'imprimerie, fondée par elle et Leonard en 1917 et inaugurée précisément par « The Mark on the Wall » et la nouvelle de son mari « Three Jews ». D'un point de vue théorique, Woolf joue ainsi avec le plan typographique (le caractère sur la page) et le plan psychologique (le personnage narratif), créant ainsi une tension entre surface et profondeur que plusieurs critiques ont soulignée, dont Amy Bromley et Makiko Minow-Pinkney. Comme on le sait, dans l'essai « Mr Bennett and Mrs Brown », Woolf répond à la critique formulée par Arnold Bennett à propos de son troisième roman, *Jacob's Room*, selon laquelle « les personnages ne survivent pas vitalemment dans l'esprit » (*characters do not vitally survive in the mind*). C'est ici que Woolf propose la recherche d'un personnage féminin âgé – Mrs Brown – comme l'un des objectifs fondamentaux de la recherche littéraire. Mrs Brown, bien qu'étant une construction

discursive immatérielle, contribue en effet de manière tangible à la réalité à laquelle elle appartient, et capter son esprit changeant doit être, pour Woolf, l'objectif de toute écriture du réel.

Nous revenons donc à la fameuse phrase selon laquelle « on or about December 1910 human character changed », formulée par Woolf dans le même essai. Bien que cette partie ait été élevée au rang d'outil de compréhension et de datation du modernisme anglais, il est crucial de la lire dans le contexte dans lequel elle apparaît, comme Bromley l'a déjà souligné. Woolf, en effet, insiste sur le fait que chaque personne est un « juge de caractère » ou en fait « du personnage » (*judge of character*) et que l'activité qu'elle appelle « character-reading » est essentielle. Par la polysémie du terme, Woolf souligne non seulement combien la lecture et la critique doivent au concept de « character », mais aussi et surtout combien ce dernier est un lieu de réinscription et d'interprétation à plusieurs voix, comme le souligne Bromley. Mais nous voulons aussi pousser cette thèse un peu plus loin, et en venir à considérer comment ce « character-reading » est une manière pour Woolf de réfléchir de manière éminemment philosophique à la catégorie du sujet corporel et relationnel, comme le montre l'analyse de son troisième roman, *Jacob's Room*.

La date charnière pour Woolf a été interprétée par la critique dans un sens historique, en soulignant son lien avec divers événements, de la première exposition post-impressionniste aux funérailles du roi Edward VII, de l'action de Woolf pour le droit de vote des femmes au « *Dreadnought* hoax ». Cependant, nous voulons surtout souligner comment, dans une perspective beauvoirienne, ce changement dans le « human character » doit être compris dans un sens philosophique, c'est-à-dire comme un changement qui est à la fois historique (et donc réel) et fictif, qui traite du potentiel et des limites de la littérature en tant que manifestation matérielle du monde. De nombreux.ses chercheur.ses ont en effet souligné cette tension entre une nature intérieure innée et une apparence visible inhérente au concept de « character », mais ce binarisme même est inexistant dans une perspective beauvoirienne, puisque c'est précisément dans le jeu de la pluralité des significations mobiles du terme que se trouve toute l'expérimentation – littéraire et philosophique – de Woolf. Reconstituant l'étymologie du terme, John Frow a récemment souligné combien le terme joue avec la matérialité du signe sur la page, avec le caractère des personnes réelles et avec la fiction des personnages, s'ouvrant ainsi à une pluralité de disciplines et de méthodologies qui enquêtent sur sa liminalité ontologique. Reprenant ce qui a été théorisé plus haut, nous soulignons donc comment le personnage chez Woolf est précisément une configuration monstrueuse qui fait appel à la liberté du lecteur en s'insérant dans différents contextes culturels et historiques.

Cette relationnalité est d'ailleurs précisément ce qui caractérise le personnage principal du troisième roman de Woolf, *Jacob's Room*. Comme l'indique déjà le génitif du titre, le roman est presque plus centré sur l'histoire des espaces et des contextes habités par le personnage que sur Jacob Flanders lui-même. Cela témoigne de l'intérêt de Woolf pour une phénoménologie et une écologie du personnage qui démantèlerait les hypothèses fondamentales d'une vision du monde libérale et humaniste reposant sur une conception linéaire de la temporalité et une idée monolithique de l'identité et du personnage. En ce sens, il est intéressant de noter comment Woolf transcrit dans son journal, après que Leonard a lu la première version complète de *Jacob's Room*, le fait qu'elle a enfin trouvé sa « voix ». Si ce terme doit clairement être interprété comme une sorte de signature orale de son écriture, le roman insiste également sur les échos textuels internes et externes et, ce faisant, prend la forme d'une recherche de la voix insaisissable du protagoniste. Bien que *Jacob's Room* ait souvent – et à juste titre – été interprété selon des catégories visuelles, une approche plus axée sur la voix et l'oralité permettrait en réalité de mieux restituer le sens de la quête également auditive à laquelle se prête la narratrice dans le texte et Woolf elle-même à travers le roman. Le fait que la chambre de Jacob soit animée à plusieurs reprises par sa présence fantomatique témoigne de ce que son nom même, dès le début, est une sorte d'évocation de « dead letters » au double sens de lettres sans destinataire (depuis ou peut-être toujours disparu) et de marques typographiques sur la page que seule la voix du lecteur peut réactiver.

Reprenons donc ce que Beauvoir défendait dans sa conférence japonaise, à savoir l'idée que la fiction doit être « symphonique » pour prétendre au statut de littérature, puisqu'elle doit maintenir « en contrepoint » différents thèmes mélodiques en les combinant sans se contenter de les unifier. Dans l'original français, Beauvoir affirme, en se référant également à Sartre, que le roman se clôt sur un silence fondamental, se configurant en fait à un « ensemble silencieux » que le lecteur doit réactiver. Bien que cette expression ait été rendue par la traductrice américaine J. Debbie Mann par « silent whole » la métaphore de la symphonie nous offre l'alternative plus créative de trouver dans cet « ensemble » un « ensemble musical », un petit orchestre représentant l'ensemble à la fois singulier et pluriel de silences-voix qu'est le roman selon Beauvoir. En trouvant dans le texte une image où les personnages sont comparés à des livres fermés dont on ne peut lire que le titre, on souligne ainsi combien cela témoigne de l'intérêt phénoménologique de Woolf et comment ce troisième roman, en plus de lui permettre de trouver sa propre voix, est aussi une réflexion phénoménologique et écologique sur le personnage en tant qu'ensemble silencieux et relationnel de voix maintenues en contrepoint. De ce point de vue, le « character » est un concept qui dérive de la matérialité de la vie, arrive

dans la fiction en devenant matériel et retourne, à travers la lecture et la critique, à la vie elle-même, contribuant ainsi à un changement dans le monde réel par le biais de la fiction.

Dans la lecture intéressante de *Moi*, la question du personnage est considérée comme naïve par tout critique littéraire travaillant aujourd'hui en raison d'un certain nombre de conjonctions historiques qui doivent être réexaminées. En relisant l'un des textes fondamentaux de la nouvelle critique, à savoir *How Many Children Had Lady MacBeth?* (1933) de Lionel Charles Knights, *Moi* souligne comment il a cristallisé ce qu'elle appelle avec pertinence un « ethos moderniste-formaliste » (*modernist-formalist ethos*) qui enjoint le ou la critique à se méfier de toute forme de lecture ordinaire pour se professionnaliser et accomplir ainsi un acte critique. En raison de cette histoire, nous continuons aujourd'hui à répéter le mantra selon lequel il est impropre de considérer les personnages littéraires comme des êtres réels, alors qu'il y a là toute une série de prémisses qui n'ont jamais été remises en question et qui tenaient plus aux circonstances de leur production qu'à des arguments convaincants quant à leur mérite. En ce sens, Anderson, Felski et *Moi* ne se préoccupent pas tant de savoir si ce « character-reading » prôné par Woolf est une forme légitime d'acte critique, que de trouver des formes de lecture différentes qui puissent rendre compte de la complexité des personnages sans nécessairement se rabattre sur des stratégies dogmatiques. Si la critique est aujourd'hui dominée par ce que *Moi* appelle sans ambages « un troll à deux têtes : le formalisme et la théorie » (*a two-headed troll: formalism and theory*), nous devons donc produire une forme de critique du personnage littéraire qui soit sophistiquée sans être dogmatique.

Sur la base de cette histoire critique, nous pouvons alors esquisser quelques trajectoires dans la théorie de la littérature de Woolf/Beauvoir qui nous permettent de tirer les fils littéraires, pour ainsi dire, de ce qui a été théorisé jusqu'à présent dans un sens philosophique sur la subjectivité relationnelle et corporelle dans la production des deux autrices. À partir de la spéculation charnelle de *On Being Ill*, cette partie se focalise sur une série d'essais plus ou moins connus de Woolf dans lesquels elle articule une théorie de la littérature comme site de production de l'intersubjectivité, telle que Beauvoir la décrit en se référant à Marcel Proust dans « Que peut la littérature ? » de 1965. En se référant à cet essai, la pluralité inhérente à toute entreprise littéraire est soulignée, rappelant le sens de la symphonie romanesque de Beauvoir et le démêlant de la théorie dialogique et polyphonique plus connue de Mikhaïl Bakhtine : si pour le formaliste russe Dostoïevski construit une série de voix en contraste les unes avec les autres et que le roman devient ainsi le porte-parole d'un dialogue entre les différences, Beauvoir met plutôt l'accent sur le sens d'harmonie (*sym-phonie*) qui doit néanmoins produire l'œuvre unique sans neutraliser la singularité des voix plurielles.

Cette singularité doit être comprise dans son double sens d'être *un* et d'être *particulier*, puisque, comme l'écrit Woolf dans « A Letter to a Young Poet » (1932), chaque auteur.ice doit être capable de saisir sa propre pluralité intrinsèque d'un point de vue temporel et spatial. Si du point de vue temporel, comme le montre Livingstone, cela peut avoir des résonances avec la « recapitulation theory », du point de vue spatial, il devient évident que l'acte d'écrire, comme nous l'avons vu, fait appel à la singularité d'autres corps, expériences et voix, qui, précisément par leur singularité, donnent une nouvelle vie à la fiction littéraire, en mettant l'accent différemment qu'il ne l'a fait jusqu'à présent. C'est précisément dans cet esprit que *A Room* se termine par un appel à toutes les femmes pour ressusciter le corps torturé de Judith Shakespeare, précisément parce que l'auteur de la première modernité a besoin de se réincarner dans de différentes lectures et écritures appartenant à des générations successives. Dans « How Should One Read a Book? », Woolf explique précisément comment toute littérature est construite sur une série de rejets qu'il nous appartient, en tant que lecteur.ices ordinaires, de récupérer et de ressusciter, tout comme *Jacob's Room* tente de le faire d'une certaine manière.

De ce point de vue, il est facile de voir comment l'acte de lecture est un processus cannibale : si dans « Poetry, Fiction, and the Future » (1927) Woolf parle du roman comme d'un genre cannibale dans la mesure où il incorpore des parties d'autres genres, notre exploration de Woolf/Beauvoir indique que la lecture tout court est un processus de cannibalisation de la diversité – corporelle et fictionnelle – à travers des mondes différents, spatialement et temporellement éloignés de nous. Contrairement à Mr Peabody « and his like », définis par Woolf dans « A Letter to a Young Poet » comme de « vieux nécrophiles » (*elderly nekrophilists*), nous devons considérer les auteurs du passé comme des présences continues dans le présent qui meuvent notre plume et nos corps de manière extrêmement matérielle, puisque la littérature reste vivante et mobile tant que nous continuons à la lire et à la critiquer. C'est notre monstrueuse intercorporéité qui nous permet de poursuivre cette sorte de recyclage transindividuel, transtemporel et transspatial qu'est la littérature, bien au-delà, donc, de la cristallisation contingente qu'est le moi qui nous habite. La littérature se configure donc comme un échange rituel continu d'expériences singulières à travers le temps et l'espace, un échange qui maintient en vie même les personnes et les textes qui n'appartiennent pas, d'un point de vue purement historique, à ce moment. La lecture consiste donc en un processus de devenir avec la matérialité des expériences d'autrui, tant au niveau des personnages que des voix d'auteur.ice, un processus qui aura une empreinte extrêmement tangible sur notre vie actuelle. Si Woolf dit au jeune poète John Lehmann de ne jamais se considérer comme singulier, c'est

aussi parce que l'écriture implique une pluralité inhérente de soi dans un sens à la fois collectif et temporel.

La singularité du personnage est donc à comprendre non seulement au sens de particularité, mais aussi au sens scientifique, c'est-à-dire comme cet élément de réalité qui fait s'effondrer tout un système de normes parce que celles-ci ne peuvent justifier son existence et sa productivité. Reprenant des passages de « A Sketch of the Past » où Woolf mobilise l'importance de l'audition pour recueillir l'expérience du passé, nous soulignons donc comment la voix permet de creuser dans les différentes sédimentations du corps pour en retrouver la multiplicité inhérente. La littérature, entendue à la fois comme lecture et écriture, se configure dans les mémoires de Woolf comme une technologie du corps qui permet de retracer son histoire et ses trajectoires, dans un processus constant de devenir matériel qui constitue ainsi la substance même de l'existence. Ainsi, l'écriture pour Woolf doit être comprise comme une écriture de vie (*life-writing*), non pas tant ou d'abord dans un sens générique (lettres, mémoires, journaux, auto/biographie), mais dans un sens profondément philosophique : comme elle l'explique dans « The Leaning Tower », si pour les arts picturaux le sujet à peindre est très souvent statique, il n'en va pas de même pour la littérature, qui doit s'inspirer de toute la réalité vivante et éclatante en perpétuel mouvement. Si Woolf était donc bien consciente des genres en tant que technologies du réel, théoriquement pour elle, vivre et écrire restent les deux faces d'une même pièce, tout comme pour Beauvoir. Il devient donc nécessaire de tenter de retrouver, à travers une phénoménologie et une écologie du personnage vivant, toute la vitalité de sa production littéraire *in fieri*, comme le troisième et dernier chapitre de cette thèse tentera de le faire.

Le troisième chapitre s'intitule « Lire Woolf avec/au-delà de Beauvoir : *Orlando* (1928), *The Waves* (1931), *Between the Acts* (1941) » et tente de créer un espace de résonance avec Beauvoir sans nécessairement réduire chaque roman de Woolf à ce que Beauvoir en a dit ou pourrait en dire. Le chapitre, comme son titre l'indique, est consacré à la lecture attentive (*close reading*) de trois romans de la deuxième partie de la production de Woolf, à savoir *Orlando* (1928), *The Waves* (1931) et *Between the Acts* (1941). Afin d'éviter toute tentative de réduire la production de Woolf à une téléologie banale évoluant vers une « authenticité » présumée croissante, nous avons décidé d'aborder les trois œuvres de manière thématique et formelle plutôt que dans l'ordre chronologique. Afin de ne pas utiliser la philosophie de Beauvoir comme un filtre qui exclurait certains aspects même saillants de la production littéraire de Woolf, ce chapitre ne se contente pas de lire l'autrice britannique avec Beauvoir, mais entend

aller au-delà de Beauvoir dans son analyse des romans de Woolf, de sorte que les théories de la penseuse française soutiennent mais ne limitent pas notre lecture critique. Les trois catégories critiques qui seront mobilisées par ce chapitre sont « Chambres et situations » (section 3.1), « autoréflexion » (*self-reflection* ; section 3.2), et « devenir » (section 3.3).

La section 3.1 s'appuiera sur le concept woolfien de « chambre » et sur la notion beauvoirienne similaire mais non assimilable de « situation » afin d'explorer la relation des personnages avec l'espace, le temps et la matérialité. Comme nous l'avons expliqué au chapitre 2, la « chambre » (*room*) de Woolf et la « situation » de Beauvoir insistent toutes deux sur les conditions matérielles à partir desquelles toute forme d'action peut être acquise et déployée dans le monde. Ces deux concepts semblent liés non seulement à la matérialité, mais aussi à une vision politiquement et socialement influencée du corps comme une entité monstrueuse et cannibale où prolifèrent des sédimentations disparates de « différence », bien au-delà, faut-il le rappeler, d'une compréhension dépassée du dimorphisme sexuel et du binaire du genre qui simplifie et sépare les subjectivités au lieu de les complexifier et de les relier entre elles. Comme nous l'avons vu à propos des développements récents en biologie et en neurosciences, les corps acquièrent un certain nombre de différences à la fois dans leur évolution psychosexuelle et dans le processus d'acculturation auquel les sujets humains sont exposés. Si nous avons l'intention de poursuivre une phénoménologie des personnages vivants dans un texte, la première étape consistera à les situer spatialement, temporellement et matériellement afin de voir comment les circonstances socio-historiques de leur émergence façonnent leur propre subjectivation. Comme nous le verrons plus loin, *Orlando*, *The Waves* et *Between the Acts* posent des défis différents à ce cadre philosophique, et le fait d'entrelacer ces trois romans n'équivaut en aucun cas à rejeter leurs différences constitutives. C'est précisément parce que les différents personnages qui peuplent les textes sont réunis que les divergences formelles des trois romans seront mises en évidence et analysées : s'écarter de l'éthique « moderniste-formaliste » ne revient pas à rejeter en bloc ses aspects positifs ou productifs ; au contraire, une attention granulaire portée aux personnages et à la forme peut produire de nouvelles perspectives sur les romans modernistes de Woolf.

Alors que la section 3.1 tente de fournir les coordonnées spatio-temporelles des personnages ainsi que leur existence matérielle dans le monde fictif, la section 3.2 tentera de s'appuyer sur le travail perspicace d'Amanda Anderson sur la rumination afin de voir les différentes possibilités que la catégorie de l'« autoréflexion » peut soulever. Compris dans son ambiguïté constitutive, le terme « autoréflexion » englobe à la fois le simple fait de *penser à soi* – la rumination d'Anderson, en ce sens, est l'une de ses inflexions possibles – et le fait de

se voir dans une surface réfléchissante. Ces deux manifestations de la catégorie herméneutique nous aident à considérer l'acte d'autoréflexion comme un acte matériellement intégré, voire orienté vers l'intercorporéité, ce qui contraste fortement avec la dichotomie cartésienne esprit/corps que le chapitre 2 a tenté, quoique peut-être brièvement, de réfuter. Comme nous l'avons vu, dans *A Room of One's Own*, Woolf (ou la narratrice) affirme de manière quelque peu provocante que les miroirs sont essentiels à toute action violente et héroïque et cet effet du miroir est également souligné par Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* d'un point de vue ontologique et politique, en référence aux relations entre les femmes et les hommes. Cependant, la tentative montaignesque de Woolf de capturer l'« âme » a également porté l'attention sur la façon dont cette recherche d'un moi insaisissable et changeant peut – et dans la plupart des cas doit – passer par une sphère autonome (la chambre à soi ou l'arrière-boutique à soi) qui ne doit cependant pas être comprise comme un espace matériellement et idéologiquement indépendant de recherche solipsiste de soi. En considérant les personnages comme des subjectivités incorporées et incarnées dans les textes, nous espérons être en mesure de voir comment la fiction complète à la fois la philosophie et la réalité dans sa tentative d'imaginer des mondes différents mais trop semblables, puisqu'elle fournit un fondement existentiel à la première tout en soulignant les contraintes et les potentialités de la seconde.

Après que les sections 3.1 et 3.2 ont planté le décor, la section 3.3 mettra l'accent sur le devenir matériel et intercorporel des personnages dans le texte. Une fois qu'ils se sont situés et qu'ils ont réfléchi, les personnages seront montrés comme étant constamment et matériellement en train de « devenir » avec le monde fictif – avec d'autres personnages, des objets, et même avec la « matière » même. Une fois de plus, les similitudes ainsi que les différences formelles constitutives des trois romans seront mises en évidence, afin de ne pas produire une lecture de Woolf qui occulte les défis spécifiques que chaque texte a posés à son écriture. Les trois catégories herméneutiques ne doivent cependant pas être comprises comme des « phases » successives dans les romans. Comme cela apparaîtra plus clairement dès le départ, les catégories « chambres et situations », « autoréflexion » et « devenir » ne sont pas des étapes différentes dans la vie fictive des personnages ; elles doivent plutôt être considérées comme interdépendantes sur le plan ontologique.

La section 3.1, consacrée à la catégorie « Chambres et situations », s'ouvre sur une brève considération du premier passage du *Deuxième Sexe* consacré à *The Waves*. Si Beauvoir consacre cette partie du traitement de la « jeune fille » à Jinny, en la désignant comme une « coquette », nous voudrions néanmoins contextualiser ce choix dans la trajectoire existentielle du personnage dans le roman et le contraster avec celui de Rhoda, qui se trouve d'ailleurs

occuper, par rapport à Susan, la même situation (*i.e.* la fête) que Jinny rapportée par Beauvoir. En commentant ces passages, nous prêtons d'abord attention à l'apport original que la traduction de Marguerite Yourcenar apporte au texte et en particulier à sa possibilité d'être recoupé par Beauvoir : il y a donc non seulement un compromis inévitable dans ce processus de traduction et de transmission en français, mais aussi des points positifs qui permettent à Beauvoir d'être plus concise dans le rapport du texte woolfien sans nécessairement sacrifier l'imagerie originelle.

Intéressons-nous ensuite à la situation d'Orlando dans le roman, en soulignant sa caractérisation initiale par le.a biographe comme une pure émanation de son milieu noble, puis en retraçant sa trajectoire existentielle dans les passages ultérieurs. On remarque dès le début que le.a narrateur.ice se concentre sur des détails, les chargeant d'une signification conditionnante pour le développement d'Orlando, ne reconnaissant ainsi pas la liberté fondamentale du personnage d'évoluer sur des chemins non prédéterminés, par exemple en se consacrant à la lecture et à l'écriture au lieu de ces actes de conquête coloniale que son sang indiquerait comme propres à un jeune aristocrate anglais. Il est significatif, en ce sens, que les fleurs d'asphodèle soient d'abord associées aux actes héroïques des « pères » d'Orlando avant de devenir le symbole d'une action véritablement créative lorsque le protagoniste découvre sa vocation littéraire. L'accent est ensuite mis sur les chambres d'Orlando, en particulier la maison noble dans laquelle il grandit et dans laquelle il retourne après son voyage à Constantinople en tant que femme et héritière légitime, trouvant dans l'espace matériel de la maison un sens de la temporalité et de la matérialité parfaitement aligné sur ce qui est exprimé dans le deuxième chapitre à propos du corps en tant que somathèque.

La première partie se termine ensuite par une analyse de l'espace de la grange dans *Between the Acts*, en prenant soin de souligner la contribution non-humaine à la matérialité de l'espace ainsi que le sens d'une existence primordiale et continue qui évoque ce qui a été discuté dans le deuxième chapitre à propos des racines profondes de l'existence de chaque sujet. Cela conduit naturellement à la discussion sur la campagne et Susan dans *The Waves*, en particulier en écho à ce que Beauvoir a dit dans *Le Deuxième Sexe*. Il apparaît très vite que dans le roman woolfien, Susan n'est pas caractérisée comme une mère particulièrement opprimée, mais est au contraire dépeinte comme extrêmement heureuse de sa situation. Ce n'est pas le cas dans *Le Deuxième Sexe*, où Beauvoir met l'accent sur l'insatisfaction de Susan, qui n'est pas présente dans l'original. Bien que certain.es chercheur.ses aient, en partie à juste titre, souligné la vision négative de Beauvoir sur la maternité en recourant à une analyse biographique de sa relation avec sa mère, nous souhaitons nous écarter d'une telle lecture, qui

risque de supprimer la liberté et l'autonomie de Beauvoir en tant qu'auteurice en la réduisant à ses données biographiques, qu'elle a elle-même rendues accessibles grâce à sa pratique cultivée de l'autobiographie. La contextualisation du *Deuxième Sexe* nous permet au contraire de faire des considérations plus intéressantes sur le changement historique et socioculturel qui s'est produit dans la transition entre la Grande-Bretagne des années 1920 et 1930 de Woolf et la France de l'après-Seconde Guerre mondiale. Cette dernière, comme on le sait, était orientée vers la valorisation non critique et patriarcale du féminin comme maternel, sans que cela ne coïncide sur le plan matériel avec des conditions avantageuses. La lecture critique de Susan par Beauvoir doit donc être comprise comme une instrumentalisation parfois scandaleuse de la figure de la mère afin de mettre le personnage au service d'un projet plus large de dénonciation et de critique de l'idéologie patriarcale.

Si l'on étend la discussion du *Deuxième Sexe* au-delà des textes choisis par l'auteurice, on peut trouver des échos de la critique de Beauvoir de l'institution du mariage dans *Between the Acts* et *Orlando*. Si pour Susan, la critique beauvoirienne de la maternité est mal adaptée, ce n'est pas le cas pour le mariage d'Isa et de Giles, qui s'avère être, du moins du point de vue de l'épouse, une institution oppressive à l'égard d'Isa. Nous soulignons ainsi combien l'idée du mariage comme jeu scénarisé (*pre-scripted play*) qui émerge dans le texte peut être interprétée dans une perspective beauvoirienne : tout comme Beauvoir met l'accent sur les « mythes » qui informent les trajectoires existentielles de chacun au sein de l'idéologie patriarcale, Isa réalise que ce qu'elle vit avec Giles peut faire partie d'une pièce déjà écrite qu'elle ne fait qu'interpréter à travers son corps. La fin du roman, dans son lyrisme, résonne donc avec la vision presque utopique de Beauvoir selon laquelle l'homme et la femme peuvent reconnaître leur « fraternité » et leur réciprocité, même si le roman woolfien se clôt précisément sur un silence parlant résumé par la phrase finale « They spoke ». C'est ce même idéal qui inspire le mariage entre Orlando et Shelmerdine, car bien que leur rencontre au XIXe siècle soit décrite précisément selon les mythes et les récits patriarcaux de l'époque auxquels le protagoniste doit se conformer de manière plutôt forcée, en réalité, le mari et la femme parviennent à trouver leur propre écho l'un.e dans l'autre, témoignant ainsi qu'une autre manière d'être dans un couple hétérosexuel existe et qu'elle est tout à fait vivable.

La section 3.2, consacrée à la catégorie « autoréflexion », revient sur la nouvelle de Woolf intitulée « The Fascination of the Pool » (1929). Dans ce texte, le.a narrateur.ice souligne l'importance de la collectivisation de la mémoire et du savoir. Comme l'a déjà souligné Christine Reynier, ce récit peut être vu comme une sorte d'anticipation des « knowledge commons » conceptualisés par Charlotte Hess et Elinor Omstrom en 2007. Ce que Reynier ne

souligne pas assez, cependant, c'est le processus matériel de transformation collective et de métamorphose qui se produit précisément à travers l'eau, qui construit et déconstruit continuellement chaque forme singulière de connaissance. Cette même notion de fluidification et de collectivisation du savoir se retrouve également dans *Orlando*, en particulier dans un passage qui conduit la protagoniste du choc du pouce sans ongle du charpentier au lieu d'ancrage qu'est le chêne. Bien que l'espace de contemplation à l'arrière de la tête d'Orlando puisse rappeler l'inconscient freudien – une notion certainement connue à Woolf –, nous soulignons ici plutôt ce sens de la connaissance non hiérarchique et collective, voire synesthésique, qui est produite par la protagoniste dans sa tentative de comprendre la complexité et l'interdépendance du réel. Dans le miroir interne d'Orlando, le monde et toute sa matérialité sont donc reconnectés à l'expérience singulière, en la pluralisant.

Cette capacité de pluralisation du moi inhérente à l'autoréflexion est également mise en évidence dans *Between the Acts*, à la fois dans le miroir individuel d'Isa dans le « miroir à trois faces » (*three-folded mirror*) vers le début du roman et dans le célèbre acte final de la pièce de Miss La Trobe. Dans le premier cas, Isa réfléchit à son attachement à Rupert Haines, le « gentleman farmer » dont elle est éprise en dehors de ses obligations maritales. Le fait que le récit propose l'idée d'un fil « tingling, tangling, vibrating » entre elle et Rupert est à comprendre au sein de la tendance de Woolf à proposer des images de fils ou de veines qui relient l'individu à un réseau collectif, comme Catriona Livingstone l'a parfaitement démontré dans son travail sur la neurologie, la biologie et la radio chez Woolf. En même temps, les vibrations qui marquent ce moment rappellent tout le dispositif scientifique et technologique mobilisé dans le deuxième chapitre, en particulier la nouvelle conception de la matérialité du monde introduite par les études d'Einstein, De Broglie et Bohr. La réalité, qui n'est plus solide et fondée sur la notion de cause à effet, se présente dans les romans de Woolf comme un ensemble de vibrations des corps – humains et non-humains – générant une sorte de mécanique ondulatoire des personnages qui, à l'instar des électrons, sont à reconfigurer comme des éclairs d'énergie difficilement représentables verbalement ou visuellement. De même, les miroirs qui se lèvent à la fin du spectacle témoignent de la mesure dans laquelle le public est forcé de prendre conscience de sa partialité et de sa singularité au sein d'un monde beaucoup plus vaste et complexe, ce qui a pour effet de provoquer un choc chez tous les personnages, à l'exception de Mme Manresa.

Ce sentiment de choc est partagé par Rhoda qui, comme on l'a dit, doit être interprétée dans sa relation et son contraste avec Jinny. Si la scène du miroir dans le monologue de Jinny l'amène à se plaindre du fait que cet objet coupe sa tête du reste de son corps, générant de fait

un sentiment d'insatisfaction chez cette « coquette » qui ne peut reconstruire un sens d'elle-même qu'en se reflétant dans une surface suffisamment grande pour lui rendre tout son reflet, la fameuse scène de la flaque grise incarnant le sens du néant qui menace constamment Rhoda montre comment l'autoréflexion peut être un moment de destruction (plutôt que de reconstruction) du moi. Dans la caractérisation de Rhoda, la vie devient une sorte de créature monstrueuse qui l'entraîne dans une intériorité déchirée, la rendant victime des humeurs d'une bête déchaînée. Ce sentiment d'autodestruction par le biais d'une surface réfléchissante est également souligné dans la nouvelle « The Lady in the Looking-Glass : A Reflection » (1929), où la protagoniste Isabella Tyson trouve dans le miroir la preuve de la vacuité de sa vie. Ce n'est pas une coïncidence si l'histoire s'ouvre et se termine par la phrase « Les gens ne devraient pas laisser de miroirs suspendus dans leur chambre » (*People should not leave looking-glasses hanging in their rooms*), qui, d'une phrase mystérieuse au début, devient une sorte de prophétie auto-réalisatrice à la fin du récit.

Les moments d'autoréflexion chez Woolf ont le potentiel de solidifier les personnages et de leur permettre de réagir à une situation donnée (comme dans le cas de Jinny ou Clarissa) ou, au contraire, ils peuvent devenir des éléments qui menacent la solidité de l'existence dans son ensemble, générant ainsi un choc assez important chez ceux ou celles qui en font l'expérience. Au-delà de ce binarisme, le récit woolfien témoigne de ce qu'un acte aussi facile que vain et solipsiste peut nous révéler notre participation à une collectivité, à la vie au sens large, nous faisant ainsi prendre conscience de notre précarité dans le monde et nous invitant à réintégrer le corps social et politique.

La section 3.3, consacrée à la catégorie « devenir », revient sur le concept de devenir chez Beauvoir, qui, comme nous l'avons déjà soutenu dans le deuxième chapitre, ne peut être simplement confondu avec le concept de « genre » élaboré dans le contexte étatsunien depuis les années 1980 par des chercheurs tels que Joan Scott et Judith Butler. Bien que le mythe de l'invention de la catégorie de genre par Beauvoir ait la vie dure, le concept est en fait déjà présent, bien que sans ce signifiant, dans les travaux anthropologiques de Margaret Mead publiés dans les années 1930 et, de manière significative, dans un article de 1945 de l'universitaire américaine Madison Bentley. Quoiqu'il en soit, ces deux exemples montrent non seulement à quel point le concept est une « vicissitude de la langue anglaise » (*vicissitude of the English language*), comme l'affirme Rosi Braidotti, mais aussi à quel point il précède la théorisation de Beauvoir. Rappelons ici que l'idée que « l'on ne naît pas femme, on le devient » chez Beauvoir doit être comprise dans un cadre philosophique plus large qui trouve dans le verbe « être » non pas tant un état qu'un sens dynamique du devenir : être femme signifie *être*

devenue femme, avoir été rendue telle par une histoire spécifique, à la fois personnelle et sociale.

En croisant ce qui vient d'être dit avec la réception d'*Orlando*, qui a souffert de la formulation ambiguë « A Biography » et du ton le plus souvent fantastique et léger du texte jusqu'aux années 1980, nous soulignons combien ce roman est devenu l'objet des études sur le genre et la sexualité qui ont fleuri dans ces années et dans la décennie suivante dans le monde anglophone. Cela nous dissuade donc de considérer *Orlando* simplement sous l'angle du genre, précisément en raison de la vaste bibliographie déjà disponible sur le sujet et du fait que Beauvoir n'a nullement « inventé » le genre comme outil herméneutique. Cette partie se concentrera plutôt sur une analyse précise du processus de transformation d'*Orlando* en auteur.ice.

Commençons donc par un passage où le jeune Orlando, encore plein d'idéaux élevés, réfléchit à son sens de la réalité et du monde en cherchant à s'ancrer matériellement dans le chêne qui le protège. Dans ce passage, Orlando se rend compte de la futilité des intentions purement métaphoriques auxquelles le pousse pourtant sa jeunesse passionnée, mais la narration indique aussi qu'un processus de matérialisation de ses ambitions est en cours, une sorte d'enracinement de ses idéaux qui le conduira effectivement à produire cette œuvre, intitulée non par hasard « Le Chêne » (« The Oak Tree »), qui sanctionnera son entrée dans le monde des poètes et des poétesses. Mais ici, le processus est brusquement interrompu par l'arrivée de la reine, et l'on sait précisément qu'il faudra des siècles avant qu'il n'aboutisse. Ce passage entre en résonance avec les théories avancées par Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* selon lesquelles « on ne naît pas génie, on le devient », notion qu'elle justifie à la fois en se référant à ce que Woolf a imaginé dans *A Room* sur Judith Shakespeare et en proposant une version féminine de Kafka ou de Van Gogh, elle aussi manifestement opprimée et donc empêchée de devenir un génie par rapport à ses homologues masculins. En témoigne également dans le texte l'extrême pauvreté de Nick Greene, un personnage considéré comme crucial sur le marché littéraire de la Renaissance qui ne jouit pourtant pas d'une position heureuse dans l'économie de l'époque.

Plus généralement, on trouve dans *Orlando* une réflexion plus large sur le devenir matériel de la fiction, précisément en raison du ton léger, fantastique et essentiellement métafictionnel de l'œuvre. En ce sens, la réalité est souvent représentée comme empêtrée dans un processus de devenir textuel qui joue constamment avec les plans de la réalité et de la fiction, les confondant et suspendant leur différence ontologique intrinsèque. C'est un sens de la communauté auquel Woolf tenait beaucoup, surtout pendant la période que nous examinons

dans cette thèse. Pendant qu'elle écrivait *Between the Acts*, Woolf rédigeait également un essai, laissé plus tard inachevé, intitulé « Anon » ou « The Reader », d'ailleurs sur le même papier que celui sur lequel elle écrivait ce qui allait devenir son premier roman posthume. Nous nous référons ici à une étude récente de Joshua Phillips, qui a montré comment la paternité littéraire (*authorship*) chez Woolf s'oriente vers la déconstruction de l'individu et la pluralité inhérente à la production littéraire. Dans la partie transcrite par Phillips, en particulier, la figure de Shakespeare est construite comme l'une des cristallisations potentielles d'un « vaste chaudron de matière bouillonnante » (*vast cauldron of seething matter*) qui sous-tend et donne naissance à chaque tentative d'auteur.ice ultérieure. L'essai vise en fait à retrouver la figure d'Anon, ce poète-auteur original sans nom qui rend possible et conditionne l'émergence de toutes les formes de littérature et de création.

Cela nous permet d'examiner de plus près la « voix mégaphonique, forte et anonyme » (*megaphonic, loud-speaking, anonymous voice*) qui émerge vers la fin de *Between the Acts*, une voix qui doit être considérée comme une manifestation auditive du « body of the people behind the single voice » articulée dans *A Room*. Le passage suivant mêle un registre manifestement scientifique à des tonalités homériques pour tenter de restaurer le sens de la collectivité primordiale du public qui, quel que soit son degré de compréhension du spectacle, construit ainsi une série de groupements qui ne sont souvent que temporaires et qui se distraient et errent ensuite dans l'espace de la campagne. En ce sens, *Between the Acts* montre bien à quel point Woolf s'interroge sur le sens d'une collectivité précaire mais primordiale qui fait et défait la textualité sans nécessairement la solidifier de manière univoque et éternelle.

Cette idée entre clairement en résonance avec l'ensemble du cadre de *The Waves*, roman composé de la symphonie de six voix principales (auxquelles s'ajoute la voix absente de Perceval) qui alternent et cadencent les unes par rapport aux autres. En reprenant les métaphores de Louis qui, d'une part, proposent l'idée d'un enracinement dans des sédimentations antérieures de la réalité et, d'autre part, insistent sur la circularité continue de l'histoire, nous soulignons ainsi le sens d'une intercorporéité, chez Woolf, à la fois temporelle et spatiale, intercorporéité qui rend compte, en tout cas, des processus complexes de devenir matériel qui ont lieu dans l'écriture romanesque. La métaphore du chaudron originel de matière est quelque peu anticipée dans le soliloque final de Bernard, qui parle d'une « cire virginale qui enrobe la colonne vertébrale » (*virginal wax that coats the spine*) à partir de laquelle les six personnages principaux du roman sont modelés. Dans un dernier moment, Bernard se retrouve ainsi dépeint comme une sorte de chef d'orchestre qui a su diriger un ensemble de six (ou peut-être sept, avec Perceval) instruments et voix vers un regroupement temporaire et fugace de

mélodies qui témoignent précisément de la mesure dans laquelle la subjectivité n'est jamais unitaire ni purement singulière.

La dernière partie du chapitre revient sur la question du devenir-autrice d'Orlando, en se concentrant en particulier sur le processus matériel impliquant le manuscrit de « The Oak Tree ». En effet, ce dernier est conservé et retravaillé par le protagoniste tout au long de sa vie, s'élevant ainsi au statut de palimpseste – une archive politique vivante à la Preciado – et de prothèse corporelle qui étend les capacités du corps au-delà de ses limites traditionnelles. En revenant sur la manière dont Orlando en vient à publier ce manuscrit, à savoir en rencontrant accidentellement un Nick Greene changé mais toujours inévitablement lui-même, et plus encore en laissant accidentellement tomber le manuscrit entre ses mains, le roman démontre à quel point le hasard fortuit est souvent précieux dans la construction d'une œuvre qui sera plus tard reconnue et canonisée. En ce sens, la trajectoire existentielle d'Orlando semble reprocher, pour ainsi dire, à Beauvoir sa théorisation trop étroite des processus d'exclusion matérielle et idéologique qui affectent les autrices, nous rappelant, d'une manière peut-être légère et certainement ludique, à quel point le hasard et la coïncidence sont des acteurs clés dans le jeu du marché littéraire et académique. Après tout, peut-être que Woolf est bien une autrice à succès que Beauvoir disqualifie injustement et qu'*Orlando*, comme probablement d'autres romans woolfiens, est une grande œuvre écrite par une femme, quoi qu'en dise Beauvoir.

Après avoir résumé les principaux points soulevés dans les trois chapitres, la conclusion justifie l'absence de l'écriture autobiographique de Beauvoir dans la thèse en faisant appel au champ disciplinaire dans lequel elle s'inscrit (la littérature anglophone) et en invitant d'autres chercheur.ses à poursuivre le travail comparatif qui vient d'être esquissé ici. Plusieurs perspectives de recherche sont ensuite identifiées, en particulier : l'idée de poursuivre un travail plus comparatif qui pourrait également prendre en compte l'œuvre romanesque de Beauvoir ; la perspective de regarder Woolf/Beauvoir en les plaçant dans un contexte plus large d'autrices modernistes, ce qui pourrait ainsi rendre justice à tous ces noms qui ne sont pas (encore ou plus) aussi canonisés ; et enfin, la suggestion de continuer à explorer le modernisme anglophone à partir de perspectives plurielles et collectives qui s'intéressent aux processus de canonisation à travers les institutions ou les revues, deux domaines qui ont déjà été étudiés mais sur lesquels un travail plus approfondi reste nécessaire.