HAL
open science

Virginia Woolf et ses “ petites sœurs ” : Relire A Room of One’s Own au prisme de sa postérité littéraire, critique et féministe dans l’espace Atlantique anglophone des années soixante à nos jours

Valérie Favre

To cite this version:

Valérie Favre. Virginia Woolf et ses “ petites sœurs ” : Relire A Room of One’s Own au prisme de sa postérité littéraire, critique et féministe dans l’espace Atlantique anglophone des années soixante à nos jours. Littératures. Université Lumière Lyon 2, 2021. Français. NNT : . tel-03347184

HAL Id: tel-03347184

https://shs.hal.science/tel-03347184v1

Submitted on 17 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée par

l'Université Lumière Lyon 2

École Doctorale n°484 3LA – Laboratoire 1853 LCE

Spécialité : Langues et littératures étrangères
Discipline : Études anglophones

Virginia Woolf et ses « petites sœurs » :

Relire *A Room of One's Own* au prisme de sa postérité littéraire, critique et féministe dans l'espace Atlantique anglophone des années soixante à nos jours

Soutenue publiquement le 30 juin 2021 par

Valérie FAVRE

Devant le jury composé de

Catherine BERNARD	Professeure, Université Paris Diderot	
Nicolas BOILEAU	Maître de Conférences, Aix-Marseille Université	
Christine PLANTÉ	Professeure émérite, Université Lumière Lyon 2	Directrice de thèse
Frédéric REGARD	Professeur, Sorbonne Université	Rapporteur
Christine REYNIER	Professeure, Université Paul Valéry-Montpellier 3	Rapporteure
Pascale TOLLANCE	Professeure, Université Lumière Lyon 2	Directrice de thèse

Remerciements

Aussi solitaire que puisse être l'écriture d'une thèse, celle-ci n'en est pas moins l'aboutissement d'un parcours ponctué de rencontres et d'échanges dont la richesse est, je l'espère, retranscrite dans ces pages …

Merci à Pascale Tollance et à Christine Planté pour la curiosité et l'enthousiasme avec lesquels elles ont accueilli ce projet de recherche dans ses premiers balbutiements ; leur générosité, leur confiance et leur soutien sans faille, tout comme leur regard affuté et leurs conseils avisés m'auront accompagnée et guidée tout au long de ces cinq années de recherche.

Et comme cette thèse est, je l'espère, tout autant un aboutissement qu'un point de départ, merci à Catherine Bernard, Nicolas Boileau, Frédéric Regard et Christine Reynier de me faire l'honneur de lire ces pages et de siéger dans mon jury.

Merci aux enseignant·es et aux enseignant·es-chercheurs et chercheuses qui du lycée Boissy d'Anglas au lycée de Sèvres et de la Sorbonne à Lyon 2 m'ont donné le goût de la lecture puis de la recherche, et tout particulièrement à Katsy Blamont et à Jean-Baptiste Goureau pour avoir fait naître l'étincelle et à Anne Tomiche pour avoir guidé mes premiers pas de chercheuse.

Merci à l'ensemble des membres du Département d'Études du Monde Anglophone de l'Université Lumière Lyon 2 qui m'ont accompagnée en master puis pendant mon année de préparation à l'agrégation, ainsi qu'aux enseignant·es de la faculté des lettres dont les séminaires sur le genre ont enrichi mon regard. Merci tout particulièrement à Axel Nesme pour avoir encadré mes travaux de recherche en master 2 et apporté son soutien à ma candidature à un contrat doctoral, et à Yannick Chevalier pour ses conseils et nos échanges depuis ma première année passée à Lyon 2.

Et comme la recherche a rimé avec enseignement tout au long de ce parcours, merci aux collègues qui ont accompagné mes premiers pas dans l'enseignement supérieur : de la littérature à la traduction jusqu'à la linguistique et à la phonologie, merci à Amélie Ducroux, Françoise Orazi et à Vincent Renner, mais aussi à Alice Bonzom et à Marine Riou pour nos nombreux échanges au cours de l'année qui vient de s'écouler et, enfin, à Sylvain Farge et à Jean Kempf pour leur accueil au sein des équipes du Portail Langues et du DEMA. Merci également aux gestionnaires du rectorat de Créteil, Mélanie Berlu et Manon Poulin, de l'EA LCE, Marina Randriamiarisoa, Jérémie Philibert, et Chloé Gendron, ainsi qu'aux responsables de scolarité de la faculté de langues, et notamment à Andrea Ariotti, Patricia Bonnet, Fabienne Mar et Fabienne Teppati de m'avoir accompagnée avec le sourire dans les méandres de l'administration.

Merci à l'École Doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts, de m'avoir accordé le privilège d'effectuer cette recherche dans les meilleures conditions possibles en m'attribuant un contrat doctoral, mais aussi une aide financière pour ce séjour à Cambridge qui fut l'un des tournants de ces cinq ans de recherche. Et merci à Olivier Ferret pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée au cours de l'été 2016.

Merci aux membres du laboratoire LCE pour les échanges que nous avons eus tout au long de ces cinq années, à Ralf Zschachlitz et à Sandra Hernandez ainsi qu'aux membres du conseil qui m'ont fait découvrir les facettes administratives et institutionnelles de la recherche, ainsi qu'aux membres de l'axe genre et à sa responsable, Ingeborg Rabenstein-Michel, qui m'ont donné la première opportunité de présenter mon projet de recherche.

Merci également aux membres de la Société d'Études Woolfiennes pour l'intérêt qu'ils et elles ont manifesté à l'égard de mes travaux, et pour les colloques et journées d'étude qui ont enrichi cette thèse. Merci tout particulièrement à Nicolas Boileau et Claire Davison pour la journée d'étude « Feminist Woolf: New Perspectives on Woolf's Resistance to Feminism », à Anne Besnault, Marie Laniel et Anne-Marie Smith-Di Biasio pour le colloque « Woolf and the Writing of History », et à Monica Latham, Caroline Marie et Anne-Laure Rigeade pour le colloque « Woolf Recyclée / Recycling Woolf ».

Merci aussi à Chloé Chaudet, Stefania Cubeddu-Proux et Jean-Marc Moura pour le colloque « L'Atlantique littéraire au féminin. Approches comparatistes (XXe-XXIe siècles) », ainsi qu'à Audrey Lasserre et Xenia von Tippelskirch pour leur invitation à la journée d'étude « En retrait/e : la solitude créatrice au prisme du genre ».

Et merci à Kabe Wilson pour sa gentillesse et sa générosité dans nos échanges virtuels et réels mais aussi, surtout, pour avoir composé ce somptueux recyclage de *A Room of One's Own* …

Enfin, merci :

à mon équipe de relecteur et relectrices de choc : Alice Bonzom, Clément Charvet, Natacha Lasorak et Marine Riou ;

aux doctorantes et jeunes docteures qui ont parcouru, de près ou de loin, un bout de ce chemin avec moi, et notamment à Marie Allègre, Solène Camus, Henrike Krause, Laura Lema Silva, Suzanne Présumey et Marie Rosier ;

à Agnès Artis et à Anu Czerwinski de m'avoir ouvert les yeux … sans vous cette thèse ne serait pas la même ;

à Damien qui m'a convaincue que cette voie était sans doute la mienne, Aurélie et Charlie pour toutes ces parenthèses belfortaines qui ont émaillé ma vie de thésarde, Aline, toujours là en dépit de la distance et des (nombreuses !) années qui passent, et à Natacha, compagnonne de thèse enthousiaste qui a su me faire garder le sourire pendant la dernière ligne droite ;

à ma famille de m’avoir soutenue (et supportée !) au cours de ces cinq années, et tout particulièrement à Sylvie pour son amour inconditionnel, à Christian pour son calme olympien face au pire des dégâts des eaux, à Cécile pour ses conseils de grande sœur avisée, à Laurent & co pour leur porte toujours ouverte outre-Manche, à Poupette et Dominique pour leur joie de vivre et leur résilience face aux épreuves, et à Annie-Claire et Maurice pour les recommandations calendaires, le fauteuil de bureau et le champagne !

Et surtout, toujours, à Clément, pour avoir été là, premier auditeur, premier relecteur, premier commentateur, et fin connaisseur des doubles espaces, des tics de langage, et de tout le reste …

Sommaire

Remerciements 3

Sommaire 7

Remarques préliminaires 9

Introduction 13

ANTICHAMBRE : Autour de *A Room of One's Own* 25

Chapitre 1 : « Femmes, genre et fiction » au tournant du XXe siècle 29

Chapitre 2 : « Femmes, genre et fiction » dans l'œuvre de Virginia Woolf 61

SEUIL : Cartographie de la postérité de *A Room of One's Own* 101

Chapitre 3 : La postérité de *A Room of One's Own* : éléments de repérage 105

Chapitre 4 : Les « petites sœurs » de Virginia Woolf et/ou de *A Room of One's Own* ? 129

***ROOMS OF OUR OWN* : Les devenirs de la *room of one's own* woolfienne** 151

Chapitre 5 : De la *room of one's own* woolfienne au lieu commun de la création au féminin 155

Chapitre 6 : Révisions et renégociations de la *room of one's own* woolfienne 177

Chapitre 7 : Faire place aux femmes : *a room of their own* dans les sphères publique et académique 195

A LITERATURE OF (T)HE(I)R OWN* : Repenser et réécrire la place des femmes dans l'histoire (littéraire) et en littérature au prisme de *A Room of One's Own 221

Chapitre 8 : Histoire (littéraire) et littérature en question 225

Chapitre 9 : « In search of our (literary) foremothers » : de la sœur de Shakespeare à Virginia Woolf 255

A VOICE OF ONE'S OWN* : Du féminin à l'idéal androgyne et au-delà : écriture, identité et conscience de genre après *A Room of One's Own 279

Chapitre 10 : Entre poétique et politique des voix de femmes 283

Chapitre 11 : Au-delà ou en deçà du binarisme du genre : l'idéal androgyne en question 313

Conclusion générale 341

Annexes 351

Bibliographie 363

Index des noms 407

Table des illustrations 417

Table des matières 419

Remarques préliminaires

Parce que cette étude a pour point de départ et pour objet la réflexion de Virginia Woolf sur l'invisibilisation des femmes dans l'histoire et l'institution littéraires, parce que « [n]on, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin[1] », et parce que, comme l'a notamment souligné Monique Wittig[2], le genre masculin n'est ni « neutre », ni « universel », tout en ayant conscience de la volonté de certaines écrivaines de ne pas être réduites à leur statut de femme, mais aussi de leur souhait de rendre invisible, ou de dépasser, cette position sociale et symbolique qu'elles occupent en revendiquant le statut d'« auteur » ou d'« écrivain », j'ai fait le choix de contrer l'invisibilité des femmes dans la langue française en adoptant des modalités non-discriminantes de rédaction, aussi :

- pour désigner les nombreuses femmes qui font l'objet de cette étude, j'aurai recours à des substantifs féminins, telle que « romancière » et « écrivaine », mais aussi « autrice » – terme un temps effacé de la langue française mais qui a su y retrouver sa place au cours des dernières années[3] – ainsi que « poétesse », même si j'ai bien conscience des connotations péjoratives qui peuvent y être perçues[4].
- de même pour référer à une notion, telle que celle d'« écrivain », d'« auteur » ou de « lecteur », sans spécification de genre, ou à un groupe mixte d'écrivains et d'écrivaines, j'emploierai le point médian afin de décliner en genre les noms et adjectifs dont la forme féminine ne suppose pas de variation syllabique : « les écrivain·es contemporain·es » et aux doublets lorsqu'une variation syllabique s'impose : « les auteurs et autrices », « les lecteurs et lectrices ». On croisera ainsi au fil de ce texte des combinaisons de ce type : « les lecteurs et les lectrices contemporain·es de l'autrice », « les écrivain·es admirateurs et admiratrices de Virginia Woolf ».
- lorsque l'identité de genre d'un·e protagoniste est non binaire, ou encore lorsqu'une identification de genre demeure impossible, par exemple dans le cas d'une narration épicène, j'aurai recours au slash : « Orlando, héros/héroïne du roman woolfien », « le/la narrateur/narratrice du roman ».

---

1 Voir Éliane VIENNOT, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin : petite histoire* des *résistances de la langue française*, Paris, Éditions iXe, 2014.

2 Voir Monique WITTIG, « Le point de vue, universel ou particulier » [1982], *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 89-96.

3 Sur l'histoire de ce terme et de son emploi voir notamment Aurore EVAIN, *En compagnie : Histoire d'autrice de l'époque latine à nos jours*, Paris, Éditions iXe, 2019.

4 À ce sujet voir notamment Anne DEBROSSE, « Le mot "poétesse" dans les dictionnaires, ou la tentation de l'épicène (XVIe-XVIIe siècles) », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°78, 2014, p. 7-29.

Aux grandes sœurs qu'on se choisit
Emmanuelle Favier, *Virginia*

Introduction

> What woman writer writing now can pass by *A Room of One's Own* […][1]?
>
> Jeanette Winterson

> But, of course, the Woolf book that means most to feminist critics of my generation is *A Room of One's Own*. As our literary feminist bible, it is the one most subject to critical exegesis, most quoted and argued over in feminist critical work […][2].
>
> Jane Marcus

Mercredi 23 octobre 1929, à la veille de la publication de *A Room of One's Own*, Virginia Woolf écrivait dans son journal :

> I forecast, then, that I shall get no criticism, except of the evasive jocular kind […] I am afraid [*A Room of One's Own*] will not be taken seriously. […] It is a trifle, I shall say; so it is, but I wrote it with ardour and conviction […][3].

Bien que l'autrice souligne ici l'« ardeur » et la « conviction » qui présidèrent à la composition de ce texte consacré aux femmes et à la fiction (« women and fiction[4] »), en qualifiant cet essai de « broutille » (« trifle ») Woolf semble bien loin de s'imaginer que *A Room of One's Own* deviendra une référence cruciale dans la production littéraire et critique de la seconde moitié du XXe siècle et du tournant du XXIe siècle. C'est pourtant bien de ce devenir que témoignent Jeanette Winterson, romancière britannique contemporaine, et Jane Marcus, critique littéraire féministe états-unienne, en attestant toutes deux du caractère fondateur acquis par ce texte au cours des dernières décennies, aussi bien du point de vue de la littérature que de la critique littéraire et, plus largement, du féminisme.

Bien loin d'être anecdotique, le phénomène littéraire et critique mais aussi culturel et politique que constitue la postérité de *A Room of One's Own* a marqué les dernières décennies à travers le monde, alors que Virginia Woolf devenait l'un·e des écrivain·es les plus iconiques du XXe siècle. Sans aller jusqu'à circonscrire l'héritage woolfien à l'essai de 1929, il apparaît que ce texte dont Woolf craignait qu'il ne trouve guère son public occupe une place centrale dans la postérité internationale de l'autrice britannique, comme le souligne notamment Susan

---

1 Jeanette WINTERSON, « The Psychometry of Books », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 119-132, p. 131.

2 Jane MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 5.

3 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, Anne OLIVIER BELL & Andrew MCNEILLIE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1980, p. 262.

4 Virginia WOOLF, *A Room of One's Own* [1929], Anna SNAITH (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 3.
Les références des citations de l'essai seront indiquées, tout au long de cette étude, en corps de texte et entre parenthèses après l'abréviation suivante : *AROO*.

Stanford Friedman lorsqu'elle affirme : « *A Room of One's Own* is read all over the world as a book to translate, adapt, argue with, extend, inspire[5] ». En témoignent les innombrables traductions et retraductions de *A Room of One's Own* en langues étrangères[6], mais aussi le dialogue qu'écrivain·es et critiques de nombreuses aires géographiques et culturelles engagent avec l'essai aussi bien en Europe, en Asie, en Amérique Latine qu'au sein du continent africain[7]. Mais si la postérité de *A Room of One's Own*, tout comme celle de son autrice, a franchi les frontières anglo-américaines, l'espace transatlantique anglophone a néanmoins constitué, au cours des soixante dernières années, l'épicentre de la réévaluation et de la réappropriation critique, littéraire et féministe de cet essai – phénomène que bien peu contesteraient mais qui n'a paradoxalement guère reçu l'attention critique à laquelle on pourrait s'attendre.

La présente étude part ainsi du constat selon lequel *A Room of One's Own* est communément considéré comme un essai précurseur ayant tout autant marqué la littérature et l'histoire littéraire que la théorie critique féministe anglo-américaine, voire certains des combats féministes qui virent le jour au cours des dernières décennies aussi bien outre-Atlantique qu'outre-Manche, mais que ce phénomène pourtant bien identifié n'a guère jusqu'à présent été étudié dans toute son ampleur, sa diversité et sa complexité. Animée par le désir de combler – autant que faire se peut – cette lacune, cette thèse se propose de mettre au jour et d'analyser les différents pans de la postérité de *A Room of One's Own* au sein de l'espace Atlantique anglophone, des années soixante à nos jours.

Ce faisant, cette étude se situe au carrefour de trois des axes ayant marqué les études woolfiennes au cours des dernières décennies, aussi bien dans la critique anglo-américaine qu'auprès des anglicistes de langue française. Elle s'inscrit d'une part dans la lignée du nombre croissant d'études portant sur l'héritage de Virginia Woolf et de son œuvre dans la littérature, la pensée ou encore les imaginaires culturels contemporains[8]. D'autre part, elle participe de l'attention toujours

---

[5] Susan STANFORD FRIEDMAN & Kabe WILSON, « Of Words, Worlds, and Woolf: Recycling *A Room of One's Own* into *Of One Woman or So* », *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, Monica LATHAM, Caroline MARIE, Anne-Laure RIGEADE (Dir.), Londres, Routledge, à paraître en 2021.

[6] À ce sujet voir notamment Geneviève BRASSARD, « Woolf in Translation », *A Companion to Virginia Woolf*, Jessica BERMAN (Dir.), Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 441-452.

[7] Voir notamment Audrey LASSERRE, « La petite sœur de Shakespeare ou la référence partagée à Woolf », *Histoire d'une littérature en mouvement : Textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Marc DAMBRE, Paris 3, 2014, p. 230-236. Consulté le 5 janvier 2021 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01635187> ; Susan STANFORD FRIEDMAN, « *A Room of One's Own* in the World: The Pre-life and After-life of Shakespeare's Sister », *A Companion to Virginia Woolf*, Jessica BERMAN (Dir.), *op. cit.*, p. 189-202 ; Jeanne DUBINO, « Tracing *A Room of One's Own* in sub-Saharan Africa, 1929-2019 », *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, Jeanne DUBINO et al. (Dir.), Édimbourg, Edinburgh University Press, à paraître en 2021 ; Hogara MATSUMOTO, « A new perspective on Mary Carmichael: Yuriko Miyamoto's novels and *A Room of One's Own* », *ibid.* ; Zhongfeng HUANG, « *A Room of One's Own*: A cross-cultural voyage between Virginia Woolf and the contemporary Chinese woman writer Chen Ran », *ibid.*

[8] Voir notamment Brenda R. SILVER, *Virginia Woolf Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1999 ; Mary Ann CAWS & Nicola LUCKHURST (Dir.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, Londres & New York, Continuum, 2002 ; Natalya REINHOLD (Dir.), *Woolf Across*

croissante accordée à la production essayistique de l'autrice[9], non seulement en prenant pour point de départ *A Room of One's Own* mais aussi en s'intéressant plus largement aux essais qui témoignent de l'attention que Woolf porta tout au long de sa carrière à la question des femmes et de la fiction. Enfin, dans la lignée du regain d'intérêt critique pour la question de l'articulation entre Woolf et féminisme(s)[10], cette étude contribue non seulement à la réflexion sur le rapport de l'autrice au féminisme de son temps mais aussi à l'analyse de la place qu'occupe Woolf dans le féminisme contemporain sous toutes ses facettes, en tâchant d'interroger la nature du féminisme woolfien, mais aussi sa pertinence au XXIe siècle.

L'objet premier de cette thèse est ainsi de déterminer l'influence qu'a pu exercer *A Room of One's Own* au fil des décennies et d'étudier les différentes modalités de sa postérité en croisant différents domaines (littérature, critique, théorie, histoires littéraire et culturelle), aussi bien en Grande-Bretagne qu'en Amérique du Nord, au cours des soixante dernières années, période qui correspond à la succession de ce que maint·es historien·nes ont nommé les deuxième et troisième vagues du féminisme.

C'est en effet à partir des années soixante, alors que le *Women's Liberation Movement* prenait son essor, que l'on observe un vif regain d'intérêt pour cet essai qui avait connu un franc succès dès sa publication mais qui était pour partie tombé dans l'oubli après-guerre. Or, comme l'a récemment souligné Christine Reynier, ce

---

Cultures, New York, Pace University Press, 2004 ; Monica LATHAM, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015 ; Claire DAVISON & Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (Dir.), *Trans-Woolf: Thinking Across Borders*, Pérouse, Morlacchi Editore University Press, 2017 ; Jeanne DUBINO, Paulina PAJĄK, Catherine HOLLIS, Celiese LYPKA & Vara NEVEROW (Dir.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, *op. cit.* ; Monica LATHAM, Caroline MARIE & Anne-Laure RIGEADE (Dir.), *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, *op. cit*.

9 Voir notamment Beth Carole ROSENBERG & Jeanne DUBINO (Dir.), *Virginia Woolf and the Essay*, New York, St. Martin's Press, 1997 ; Elena GUALTIERI, *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, New York, St. Martin's Press, 2000 ; Caroline POLLENTIER, *L'invention de la communauté : Esthétique et politique de l'ordinaire dans les essais de Virginia Woolf*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Catherine BERNARD, Paris 7, 2011 ; Christine REYNIER, *Virginia Woolf's Good Housekeeping Essays*, New York, Routledge, 2019.
Pour une relecture de quelques essais woolfien, et notamment de *A Room of One's Own*, axée sur la question du féminin, voir Frédéric REGARD, *La force du féminin : sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La fabrique éditions, 2002.

10 Voir notamment Anne E. FERNALD, *Virginia Woolf: Feminism and the Reader*, New York, Palgrave Macmillan, 2006 ; Jane GOLDMAN, « The Feminist Criticism of Virginia Woolf », *A History of Feminist Literary Criticism*, Gill PLAIN & Susan SELLERS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 66-84 ; Laura MARCUS, « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Susan SELLERS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 142-179 ; Pamela L. CAUGHIE, « Feminist Woolf », *A Companion to Virginia Woolf*, Jessica BERMAN (Dir.), *op. cit*., p. 305-317.
Sur la question de l'articulation entre Woolf, féminisme et études de genre en France, voir notamment Nicolas Pierre BOILEAU, « Introduction – "Feminist Woolf: New Perspectives on Woolf's Resistance to Feminism" », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 7 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/ebc/9136>. Voir également Anne BESNAULT-LEVITA, « Études de genre et critique féministe dans le monde anglophone : Histoire et parcours croisés », *ElFe XX-XXI*, n°16, 2016, p. 41-61 ; « Tuer encore et toujours "l'Ange du foyer" », *Europe*, n°1101-1102, janvier-février 2021, p. 155-167.

regain d'intérêt critique, littéraire et féministe a fait de *A Room of One's Own*, au fil des décennies, un texte phare de l'œuvre woolfienne :

> Cet essai […] est désormais un ouvrage de référence pour la critique féministe littéraire tout en étant considéré comme emblématique de l'œuvre de Virginia Woolf. *A Room of One's Own* est sans doute le texte de Virginia Woolf qui a donné lieu au plus grand nombre de lectures et d'interprétations[11].

Mais au-delà de son statut de « texte de référence » pour la critique ou d'objet d'étude privilégié des études woolfiennes, cette thèse tâchera de montrer comment depuis les années soixante *A Room of One's Own* s'est trouvé pris au cœur d'un vaste processus intertextuel des plus complexes à circonscrire, qui s'étend aussi bien dans la production littéraire et critique que dans la pensée féministe anglo-américaines, et ce tout particulièrement auprès des écrivain·es et des critiques qui s'intéressent à la question des femmes et de la fiction et au genre (*gender*) de la création littéraire et artistique.

Afin de retracer les différents devenirs de *A Room of One's Own*, j'examinerai notamment comment l'essai devint l'un des textes fondateurs de la critique littéraire féministe. Toutefois il ne s'agira pas tant ici de mener une étude de la réception critique de l'essai ou des multiples lectures qui en ont été offertes que de mettre au jour l'emprise de *A Room of One's Own* sur les méthodes et les objets d'analyse des critiques et des théoriciennes féministes anglo-américaines et de déterminer la façon dont ces dernières n'ont cessé de réinvestir et de redéployer la réflexion woolfienne dans leur propre entreprise critique. J'explorerai également la dissémination textuelle de l'essai au sein de la production littéraire contemporaine, des deux côtés de l'Atlantique, en mettant au jour les différents processus – allusion, citation, emprunt, variation, transposition, expansion, réécriture – qui contribuent à faire ressurgir l'essai woolfien dans de multiples textes contemporains. En ce sens la postérité ici retracée peut être perçue comme le fruit d'une lecture, comme le souligne la définition de l'intertextualité que propose Michael Riffaterre dans « La trace de l'intertexte » : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie[12] ». Mais si la postérité de l'essai woolfien ainsi appréhendée n'est pas sans évoquer la « chambre d'échos[13] » barthésienne, je viendrai articuler à cette analyse textuelle une étude des différentes positions qui émergent au sein de ce vaste tableau de la postérité du texte woolfien, en faisant tout particulièrement attention à la façon dont les écrivain·es et les critiques de ce corpus se situent, individuellement et/ou collectivement, vis-à-vis de cette « grande sœur » que Woolf en est venue à incarner pour la littérature, la critique et le féminisme contemporains.

Aussi, il ne s'agira guère ici d'envisager les différents pans de l'héritage de *A Room of One's Own* de manière distincte, en cloisonnant ses devenirs littéraires, critiques et féministes mais, bien au contraire, d'explorer les passerelles et les croisements qui réunissent ces héritages. C'est ainsi en examinant de concert ces

---

[11] Christine REYNIER, « Notice », *Un lieu à soi*, Virginia WOOLF, Marie DARRIEUSSECQ (Trad.), Paris, Folio, p. 188-201, p. 190-191.

[12] Michael RIFFATERRE, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, 1980, p. 4-18, p. 4.

[13] Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 78.

trois versants de la postérité de *A Room of One's Own* que cette étude entend dévoiler les multiples *afterlives* de l'essai, tout en mettant en lumière les effets de sens mais aussi les questions et les enjeux que ce dialogue avec l'essai woolfien engendre, aussi bien à l'échelle d'un texte spécifique, qu'en termes d'histoires littéraire, culturelle et féministe.

C'est pourquoi je tâche tout au long de cette étude d'appréhender la littérature dans sa spécificité, en tant qu'objet textuel, tout en faisant place aux différents contextes (historiques, sociaux, politiques, culturels, théoriques) avec lesquels écrivain·es et critiques sont en prise et au sein desquels leurs textes voient le jour. Si cette approche historicisée de la production littéraire et des textes n'est bien sûr pas sans évoquer l'articulation que Woolf esquisse dans *A Room of One's Own* entre texte et contexte mais aussi entre littérature et histoire, elle est également informée par différentes facettes de la critique et de la pensée féministe et s'inscrit ouvertement dans une démarche se situant à la croisée des études littéraires et des études sur le genre.

À l'articulation « les femmes et la fiction » qui préside à l'essai woolfien je viendrai le plus souvent substituer l'articulation entre « les femmes, le genre et la fiction ». Ce réajustement, pour autant qu'il soit le signe de la distance conceptuelle qui nous sépare de Woolf et du changement de paradigme critique qui s'est opéré au cours des dernières décennies, a également pour but de réfléchir le fait que l'essai woolfien ne traite jamais tant des femmes en tant que telles, que des femmes telles que prises dans le système binaire, normatif et hiérarchique du genre. En faisant tout à la fois du genre « une catégorie utile d'analyse historique [et littéraire][14] » et un objet à part entière de cette étude, on s'intéressera donc aussi bien à la façon dont le genre éclaire *A Room of One's Own* et sa postérité qu'à ce que l'essai woolfien et ses prolongements contemporains ont à dire, en retour, sur le genre.

Il importe néanmoins de souligner que l'analyse de la postérité anglo-américaine de l'essai woolfien en appelle non seulement au genre mais aussi à la question de la race et de la classe sociale, ainsi qu'à l'imbrication de ces différents rapports sociaux qui marquent et parcourent tout autant le champ littéraire que la littérature et son histoire. Aussi, dans la lignée des critiques et des écrivain·es qui ont œuvré à interroger la blanchité du regard que Woolf porte sur la littérature, mais aussi la position sociale privilégiée depuis laquelle *A Room of One's Own* fut écrit, je tâcherai – tout en ayant conscience de la position que j'occupe moi-même au sein de ces rapports de pouvoir et des limites de mon propre regard – d'adopter une approche intersectionnelle pour analyser la postérité de l'essai woolfien et souligner combien cette dernière apporte, en retour, un nouvel éclairage sur *A Room of One's Own*.

---

[14] Voir Joan W. SCOTT, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis » [1986], *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, p. 28-50.
Diffusé dès 1988 par *Les Cahiers du GRIF* dans une traduction d'Éléni Varikas, Joan Scott a depuis offert sa propre traduction de cet article fondateur : Joan W. SCOTT, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers Genre et Développement*, n°1, 2000, p. 41-67.

Bien que cela ne soit guère la visée première de cette thèse, il apparaît en effet qu'étudier les multiples ramifications de l'héritage contemporain de l'essai woolfien permet d'esquisser en creux une relecture de ce dernier au prisme des différentes réappropriations dont il a été l'objet au cours des dernières décennies. La polyphonie, faite d'échos et de variations mais aussi de notes dissonantes et discordantes, qui caractérise la postérité de *A Room of One's Own*, met en avant aussi bien ses lignes de forces et sa richesse que ses points aveugles. Elle nous invite ainsi à appréhender cet essai sous un nouveau jour, en mettant paradoxalement en lumière tout autant son ancrage culturel et historique que sa capacité à franchir les frontières et les décénnies et à devenir l'élément moteur d'un dialogue littéraire, critique et féministe au long cours.

Afin de faire entendre les différentes voix de ce dialogue, cette étude réunit un corpus constitué de textes aux identités génériques variées : textes de fiction, essais, articles ou ouvrages critiques et théoriques, et plus ponctuellement mémoires, poésie, pièces de théâtre et roman graphique. Parus entre 1962 et 2019, ces textes publiés des deux côtés de l'Atlantique sont le fruit d'une cinquantaine d'écrivain·es et de critiques né·es entre 1912 et 1985, parmi lesquel·les figurent Alison Bechdel, A.S. Byatt, Sandra Cisneros, Rachel Cusk, Susan Gubar, Ursula K. Le Guin, Jane Marcus, Alice Munro, Tillie Olsen, Adrienne Rich, Elaine Showalter, Ali Smith, Rebecca Solnit, Alice Walker, Kabe Wilson et Jeanette Winterson.

Si les liens entre certains des textes que je mobiliserai et *A Room of One's Own* avaient déjà été identifiés par la critique[15], le corpus rassemblé au sein de cette étude est également le résultat d'une enquête méthodique qui s'est notamment appuyée sur un passage en revue d'un nombre considérable de textes littéraires, critiques et féministes. Mais ce corpus est aussi le fruit de rencontres textuelles et de découvertes fortuites qui doivent pour beaucoup aux nouvelles technologies, sans lesquelles je n'aurais sans doute cessé de penser, à la manière de la *persona* woolfienne :

> But I should need to be a herd of elephants, I thought, and a wilderness of spiders, desperately referring to the animals that are reputed longest lived and most multitudinously eyed, to cope with all this. (*AROO* 20)

Car force est de constater que si, comme Brenda Silver l'énonçait en 1999 dans *Virginia Woolf Icon*, « Virginia Woolf est partout[16] », il en est de même lorsque l'on s'attache à *A Room of One's Own* et à sa postérité.

L'ambition ayant présidé à l'élaboration de ce corpus était d'explorer ce phénomène et d'en analyser les tenants et les aboutissants en réunissant un ensemble de textes – aussi vaste et hétérogène fût-il – qui participent de cette postérité, et ce quel que soit le genre de leur autrice ou de leur auteur, et quelle que soit la modalité du dialogue qu'ils instaurent avec l'essai woolfien. Les textes dont il sera ici question ont ainsi pour point commun, chacun à leur manière, d'emprunter

---

[15] Je ferai état, au fil de la thèse, des différents articles et ouvrages qui ont participé de la constitution du corpus d'analyse en ayant mis au jour l'articulation entre certains des textes ici réunis et l'essai woolfien.

[16] « Virginia Woolf is everywhere », Brenda R. SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. xv, je traduis.

à *A Room of One's Own* afin de poursuivre la réflexion de son autrice, de la nuancer, de la renégocier ou encore de l'actualiser, mais il importe de souligner qu'ils n'accordent pas tous la même place à l'essai woolfien. Du fait de cette disparité intrinsèque au corpus, des temps forts d'analyse seront consacrés à certains textes quand d'autres seront évoqués brièvement, de même certain·es écrivain·es et critiques seront des figures récurrentes de cette étude quand d'autres apparaîtront de manière plus ponctuelle ou succincte. Il ne s'agit guère ici de se prêter à une hiérarchisation des textes ou encore des écrivain·es qui participent de la postérité de l'essai mais d'adopter une approche différenciée afin de refléter la diversité des liens tissés avec l'essai woolfien et la variété des degrés d'affinité avec son autrice, en vue de dresser un véritable panorama de la postérité de *A Room of One's Own*.

Ce panorama qui vise à mettre en lumière la prolifération rhizomique de la postérité de l'essai se déploiera autour de l'articulation entre les notions de femmes, de genre et de fiction, articulation qui servit de critère de sélection à l'égard des textes ici rassemblés[17], avant de s'imposer comme le véritable fil conducteur de cette thèse. Prise dans son sens large – à la lumière de la lecture qu'offre Woolf du syntagme « femmes et fiction » (« women and fiction », *AROO* 4) dans son essai – cette articulation soulève la question des conditions matérielles de la création, celle de la place des femmes dans l'histoire (littéraire) et en littérature, ainsi que celle des liens entre écriture, identité et conscience de genre : trois perspectives qui se situent au cœur de la postérité de *A Room of One's Own* et que cette étude me permettra d'interroger dans une perspective diachronique, du tournant du XXe siècle au tournant du XXIe.

Pour ce faire, cette thèse, qui est structurée en cinq parties et subdivisées en onze chapitres, procédera en trois temps.

Afin de rendre palpable la tension entre l'ancrage historique de l'essai et sa contemporanéité durable, voire sa dimension quasi-intemporelle, la première partie de cette thèse, conçue comme une *antichambre* à l'analyse de la postérité de *A Room of One's Own*, a pour objectif de réancrer l'essai woolfien dans les contextes littéraires, critiques et féministes de son écriture. Je tâcherai tout d'abord de mettre en évidence comment *A Room of One's Own* s'inscrit dans une conversation au long cours entre Woolf et ses contemporain·es mais aussi, plus largement, dans les problématiques genrées et littéraires de son temps, afin de souligner que l'essai est alors un texte qui, parmi d'autres et en dialogue avec ceux-ci, pense l'articulation entre femmes, genre et fiction (Chapitre 1). Il s'agira ensuite de réinscrire *A Room of One's Own* dans la réflexion que Woolf mène tout au long de sa carrière d'écrivaine, afin de montrer comment l'essai entre en résonnance avec nombre d'autres textes woolfiens dont il redéploie certains motifs et arguments, mais aussi de souligner les spécificités qui distinguent *A Room of One's*

[17] Parmi les textes qui furent écartés du corpus, en dépit de leur dialogue avec *A Room of One's Own*, car ils ne s'inscrivaient pas dans cette perspective, figurent *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston (1976), *Chloe and Olivia: A Novel* de Bell Gale Chevigny (1990), ou encore « The "I" rejected » de Robin Lippincott (1996).

Own de ces textes avant-coureurs et annoncent – voire justifient – la richesse et la complexité de sa postérité (Chapitre 2).

Après avoir ainsi analysé ce qui lie *A Room of One's Own* à ses contemporain·es, la deuxième partie de cette thèse servira quant à elle de *seuil* à l'analyse de la postérité du texte et sera l'occasion d'établir une cartographie des devenirs littéraires, critiques, féministes mais aussi culturels de l'essai. J'y explorerai le va-et-vient transatlantique et les dissensus critiques et féministes qui participèrent de la canonisation progressive du texte et de son devenir iconique, tout en situant *A Room of One's Own* dans certaines des problématiques féministes qui marquèrent les soixante dernières années (Chapitre 3). Le second temps de cette partie me permettra de présenter plus avant les écrivain·es et les textes de mon corpus et la façon dont ceux-ci dialoguent avec l'essai woolfien. J'y interrogerai notamment le genre (*gender)* de la postérité de *A Room of One's Own*, mais aussi les différents degrés d'(af)filiation qui lient écrivain·es et critiques contemporain·es à Woolf et à son essai, avant d'évoquer les multiples modalités du dialogue littéraire et critique avec celui-ci (Chapitre 4).

Enfin, le temps fort de cette étude – composé des troisième, quatrième et cinquième parties de la thèse – me permettra de déployer tour à tour l'analyse des trois axes clés de la postérité littéraire, critique et féministe de *A Room of One's Own*, trois axes qu'un jeu de variations autour du titre de l'essai woolfien permet de caractériser ainsi : *rooms of our own*, *a literature of (t)he(i)r own*, *a voice of one's own*.

Je me pencherai tout d'abord sur l'indice le plus tangible de la postérité de l'essai, le motif de la *room of one's own*[18], afin de mettre en lumière son devenir de topos littéraire, critique et féministe mais aussi les nombreux débats qu'il a suscités et ses différents prolongements. Il s'agira ainsi d'examiner la façon dont la littérature contemporaine réinvestit le motif woolfien afin d'en faire un lieu commun de la venue à la création littéraire et artistique au féminin (Chapitre 5), avant de faire place aux textes qui renégocient la prémisse woolfienne selon laquelle pour écrire une femme doit disposer d'une *room of her own* (Chapitre 6). J'examinerai ensuite la façon dont critiques féministes et écrivain·es ont réinvesti la portée métaphorique du motif woolfien, à la lumière des luttes féministes qui se jouèrent au cours des dernières décennies, afin de faire de la *room of one's own* un symbole de la place des femmes dans les sphères académique et publique (Chapitre 7).

La quatrième partie de la thèse tâchera quant à elle de mesurer l'influence qu'a pu avoir *A Room of One's Own* sur l'écriture de l'histoire des femmes et du genre, ainsi que sur la remise en question du canon littéraire. Je m'y intéresserai tout d'abord à la façon dont critiques et écrivaines ont interrogé les silences de la littérature et la place des femmes dans l'histoire (littéraire), tout en tâchant d'établir, après Woolf, une tradition littéraire spécifique aux femmes (Chapitre 8). Dans un

[18] La richesse sémantique du substantif *room* m'invite à employer le terme anglais tout au long de cette étude. Je reviendrai sur cette question et sur les différentes traductions françaises du titre de l'essai dans l'introduction de la troisième partie de la thèse, voir p. 153-154.

second temps, j'examinerai la postérité de la fable de Judith Shakespeare en l'articulant à la quête de figures tutélaires féminines – fussent-elles historiques ou fictives. Pour ce faire j'explorerai différentes expansions de la fable woolfienne mais aussi les variations qui font de la sœur de Shakespeare un paradigme de réécriture des vies de femme, avant d'interroger – *via* l'identification de l'autrice à son héroïne – le statut attribué à Woolf au cours des dernières décennies (Chapitre 9).

La cinquième et dernière partie de cette thèse sera consacrée au dialogue qu'écrivain·es et critiques contemporain·es tissent avec l'essai woolfien au sein de textes qui interrogent l'articulation entre écriture, identité et conscience de genre. Je mettrai tout d'abord en lumière la place attribuée à *A Room of One's Own* dans la réflexion portant sur les modalités d'assertion poétiques et politiques des voix de femmes, en m'intéressant notamment au lien problématique entre écriture et féminisme, mais aussi à la question de l'exaltation du féminin *via* l'écriture (Chapitre 10). Ce sera ensuite sur la question de la postérité de l'idéal androgyne woolfien que viendra se clore cette étude. Après avoir retracé le va-et-vient des réappropriations critiques et théoriques de cette notion, j'interrogerai l'influence que Woolf continue d'avoir sur les écrivain·es qui associent l'écriture à l'idée d'un en deçà ou d'un au-delà du genre, avant d'explorer quelques réincarnations de l'androgyne woolfien au XXIe siècle (Chapitre 11).

ANTICHAMBRE

Autour de *A Room of One's Own*

> [F]or fiction, imaginative work that is, is not dropped like a pebble upon the ground, as science may be; fiction is like a spider's web, attached ever so lightly perhaps, but still attached to life at all four corners. […W]hen the web is pulled askew, hooked up at the edge, torn in the middle, one remembers that these webs are not spun in mid-air by incorporeal creatures, but are the work of suffering human beings, and are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in. (*AROO* 32)

> For books have a way of influencing each other. (*AROO* 82)

Comme en attestent *A Room of One's Own* et, plus particulièrement encore, ces deux citations extraites respectivement de l'ouverture du troisième chapitre et du dernier chapitre de l'essai, pour Woolf, le texte littéraire, loin d'être autonome, doit se lire et se penser à la fois en l'inscrivant dans son contexte de production et en le reliant à d'autres textes. Épousant cette double caractérisation, ce premier temps de la présente étude s'attachera à réinscrire *A Room of One's Own* et la réflexion que Virginia Woolf y livre sur les femmes, le genre et la fiction dans le contexte de leur production.

Si la question de l'articulation entre femmes et fiction ne saurait s'abstraire des répercussions historiques, sociales, politiques et littéraires de la bicatégorisation normative et hiérarchique du genre, il ne s'agira pas ici de dresser un tableau prétendument exhaustif des différents contextes au sein desquels s'inscrivent l'essai et son autrice[1]. Il conviendra cependant d'examiner comment la réflexion présente dans *A Room of One's Own* s'inscrit dans son temps et dialogue avec lui ainsi qu'avec ses différent·es acteurs et actrices.

De fait *A Room of One's Own* évoque, sans que cela soit son objet premier, les questions de l'éducation des femmes, de leur rôle socio-économique et du droit de vote. Aussi il importe de rappeler qu'en Angleterre, à l'automne 1929, lorsque la Hogarth Press publie l'essai de sa cofondatrice, les femmes ont accès à l'enseignement supérieur depuis moins d'un siècle[2]. Les femmes mariées ont quant à elles obtenu le droit de propriété et

---

[1] Pour une contextualisation plus globale de l'œuvre tant essayistique que fictionnelle de Virginia Woolf, on pourra se reporter aux ouvrages suivants : Michael H. WHITWORTH, *Virginia Woolf*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Voir notamment le chapitre intitulé : « The Fabric of Society », p. 30-73 ; Bryony RANDALL & Jane GOLDMAN (Dir.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
Pour une réflexion contextualisée sur la question des femmes, du féminisme et du féminin en Angleterre, voir Frédéric REGARD, « Féminité, Féminisme, Féminin. Historique d'une question », *L'écriture féminine en Angleterre – Perspectives post-féministes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 13-66.

[2] Bedford College est fondé à Londres en 1849, Girton College à Cambridge en 1869, et Newnham College en 1871. Lady Margaret Hall et Somerville Hall ouvrent leurs portes à Oxford en 1878 pour le premier et en 1879 pour le second. Toutefois ce n'est qu'en 1920, pour Oxford, et en 1947, pour Cambridge, que les étudiantes de ces collèges acquièrent le statut d'étudiantes à part entière et le droit d'obtenir les diplômes de leur université.

retrouvé leur autonomie juridique depuis cinquante-neuf ans[3]. Il aura néanmoins fallu attendre la fin de la première guerre mondiale pour que les femmes dans leur ensemble remportent l'accès aux « professions[4] » et pour que celles de plus de trente ans acquièrent le droit de vote[5] ; et ce n'est que près d'un an avant la publication de *A Room of One's Own* que les femmes de plus de vingt et un ans devinrent électrices, sans condition de propriété[6].

La période qui s'étend des dernières décennies du XIXe siècle aux premières décennies du XXe siècle incarne ainsi un moment charnière en termes de hiérarchie et de rôles de genre tant cette époque fut marquée par des bouleversements et des redéfinitions sociales et politiques qui se jouèrent au prix de luttes individuelles et collectives âprement menées[7]. Or ces bouleversements et ces redéfinitions ne laissent pas indemnes l'institution littéraire, ses membres ou leurs productions. Avant de connaître la postérité que je me propose d'examiner, *A Room of One's Own* est l'un des textes qui, parmi d'autres et en dialogue avec ceux-ci, interrogent l'articulation entre femmes, genre et fiction. C'est pourquoi, afin de mieux appréhender le rôle et l'originalité de *A Room of One's Own*, il conviendra d'examiner comment ce texte peut être perçu comme l'aboutissement du dialogue au long cours instauré par Virginia Woolf avec ses contemporain·es, mais aussi comme le fruit d'une réflexion qui imprègne l'ensemble de son œuvre, aussi bien journalistique et essayistique que fictionnelle.

---

3 *Married Women's Property Act*, 1870.

4 *Sex Disqualification (Removal) Act*, 1919. Cette loi – dont le titre complet est « An Act to amend the Law with respect to disqualifications on account of sex » – permit notamment aux femmes de devenir fonctionnaire.

5 *Representation of the People Act*, 1918.

6 *Representation of the People (Equal Franchise) Act*, 1928.

7 Voir Mary LANGAN & Bill SCHWARZ (Dir.), *Crises in the British State 1880-1930*, Londres, Hutchinson, 1985.

Chapitre 1 : « Femmes, genre et fiction » au tournant du XXe siècle

Le canon littéraire du tournant du siècle et, en premier lieu, le canon moderniste ont été construits jusqu'aux années 1980 autour des figures de quelques grands hommes, comme le soulignent le syntagme « The Pound Era[1] » ainsi que la non moins célèbre formule « The Men of 1914[2] », ou encore ce constat de Jane Goldman : « During this period we were encouraged to think of the measure of modernism as a man[3] ». L'histoire et la production littéraire du tournant du XXe siècle ont depuis été réexaminées notamment à l'aune de la théorie critique féministe et du genre comme « catégorie utile d'analyse historique[4] » et littéraire. Au canon littéraire, *essentiellement* masculin[5], blanc et issu des classes supérieures, qui avait été consacré par la critique de l'entre-deux-guerres, et par les *New Critics*, a été substitué un canon plus mixte, tant en termes de genre que de race et de classe ; les critiques féministes, postcoloniales et marxistes ayant œuvré à exhumer la multiplicité des acteurs et des actrices de la scène littéraire à l'aube du XXe siècle. Le modernisme a ainsi été l'objet d'une attention soutenue qui a permis de dévoiler la richesse et la diversité *des modernismes*, comme le souligne Peter Childs dans son ouvrage paradoxalement intitulé *Modernism* : « It is now, however, perhaps both impossible and undesirable to speak of a single "modernism," and the practice of referring to "modernisms" dates back to the 1960s[6] ».

Les critiques ayant œuvré en ce sens, au premier rang desquel·les figure Bonnie Kime Scott, se sont tout particulièrement interrogé·es sur la question du « genre du modernisme[7] » afin de réévaluer en profondeur la place des femmes dans

---

1 Hugh KENNER, *The Pound Era: The Age of T.S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis*, Berkeley, University of California Press, 1971.

2 Pour une analyse de l'origine et du devenir critique de ce syntagme voir Colleen R. LAMOS, « The Men of 1914 », *The Cambridge History of Modernism*, Vincent SHERRY (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 478-492.

3 Jane GOLDMAN, *Modernism: 1910-1945 – Image to Apocalypse*, Basingstoke & New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 175.

4 Voir Joan W. SCOTT, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis » [1986], *Gender and the Politics of History*, *op. cit.*, p. 28-50.

5 Mon usage du terme « essentiellement » vise à souligner le fait que ce canon moderniste était principalement composé d'hommes car le modernisme était alors perçu comme *par essence* masculin. En cela, je fais écho à Rita Felski : « Furthermore, such a view of the essentially masculine nature of modernity effectively writes women out of history by ignoring their active and varied negotiations with different aspects of their social environment. », Rita FELSKI, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 17-18.

6 Peter CHILDS, *Modernism* [2000], seconde édition, Londres & New York, Routledge, 2008, p. 13.
Voir également Frank KERMODE, « Modernisms », *Continuities*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 1-32 ; Peter NICHOLLS, *Modernisms: A Literary Guide*, Berkeley, University of California Press, 1995.

7 Voir notamment Bonnie K. SCOTT (Dir.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 ; Bonnie K. SCOTT, *Refiguring Modernism: The Women of 1928*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

l'institution et la production littéraires à l'aube du XXe siècle. Toutefois Woolf n'eut pas entièrement à attendre cette remise en question du canon moderniste pour y faire son entrée, comme le souligne Bonnie Kime Scott : « Woolf is enlisted as the token woman, acceptable because most comparable in her experiments to the men[8] ». Mais si une multiplicité de femmes ont depuis fait leur entrée au sein des études modernistes, telles que H.D., Zora Neale Hurston, Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair, Gertrude Stein, Rebecca West[9]…, Woolf y détient toujours, si l'on en croit Jane Goldman, une place à part :

> [The post-war criticism's construct of] modernism positioned and introduced Woolf, first as the handmaiden to the literary men of modernism […]. Later, […] Woolf assisted in the feminist "unmanning" of modernism […]. Once feminism took hold of modernism, Woolf became […] the mother, for a while, of all modernism and of postmodernism. Subsequent criticism has found Woolf's work, then, the epitome of feminism's modernism, of lesbian modernism, of postmodernism's modernism, of gender studies' modernism, and an important object of postcolonialism's modernism, of new historicism's and cultural materialism's modernism, and of queer modernism[10].

Mais outre leur production littéraire (poésie, romans, nouvelles), le rôle que Woolf et ses contemporaines ont joué en termes de théorisation du modernisme a également été mis au jour, de par l'attention portée à leurs essais, leurs comptes rendus et leurs manifestes. Les critiques ont ainsi souligné que c'est bien May Sinclair qui emprunte à William James la formule qui deviendra l'un des syntagmes récurrents des études modernistes, en associant la notion de « flux de conscience » (« stream of consciousness ») au style et à la technique de Dorothy Richardson. De même, à l'épiphanie joycienne sont venus s'ajouter l'« instant de vie » (« moment of being ») woolfien et le « moment of vision » de Katherine Mansfield. Le rôle des femmes dans le développement du modernisme apparaît également central si l'on prend en compte le rôle de mécènes qu'ont exercé Ottoline Morrell, Mabel Dodge Luhan, Harriet Weaver ou encore Sylvia Beach à l'égard de certaines des figures clés du modernisme « canonique ». Mais aussi si l'on considère les fonctions d'éditrice qu'ont occupé – sans compter Virginia Woolf à la Hogarth Press – Dora Marsden, Mary Gawthorpe, Margaret Haig Thomas (Lady Rhondda), Jane Heap, Margaret Anderson ou Harriet Monroe au sein de certains des principaux appareils de diffusion du modernisme, tels que *The Little Review* et *Poetry* aux États-Unis, ou *The Freewoman*, *The New Freewoman*, *The Egoist* et *Time and Tide* en Grande-Bretagne[11].

D'abord présente dans des ouvrages ouvertement associés à la critique littéraire féministe[12], cette réévaluation a depuis fait son entrée dans des ouvrages

---

8 Bonnie K. SCOTT, *Refiguring Modernism: The Women of 1928*, *op. cit.*, p. xxii.

9 Voir, bien que l'ouvrage ne vise pas à l'exhaustivité, Bonnie K. SCOTT (Dir.), *The Gender of Modernism, A Critical Anthology*, *op. cit*.

10 Jane GOLDMAN, « Modernist Studies », *Palgrave Advances in Virginia Woolf Study*, Anna SNAITH (Dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 35-59, p. 35-36.

11 À ce sujet, voir Jayne E. MAREK, *Women Editing Modernism: "Little" Magazines & Literary History*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995.

12 Voir notamment Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, 3 volumes, New Haven & Londres, Yale University Press, 1987-1994 ; Marianne DEKOVEN, *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1991 ; Bonnie K. SCOTT (Dir.), *The Gender of Modernism*, *op. cit.* ;

synthétiques et généralistes qui reconnaissent à leur tour l'importance du rôle littéraire des femmes dans les premières décennies du XXe siècle, et du genre, à la fois comme outil et comme objet d'analyse à privilégier[13], ce que souligne Jane Goldman dans *Modernism: 1910-1945 – Image to Apocalypse* :

> [G]ender ultimately in fact provides the metaphorical staging and basis for so many of the wider, and apparently unconnected, concerns of modernist literature and culture[14].

C'est notamment à partir de cette réévaluation de la littérature du tournant du siècle, tant au sens d'institution sociale et symbolique qu'au sens de production littéraire, que je tâcherai d'explorer les contextes critique et littéraire au sein desquels *A Room of One's Own* voit le jour. Après avoir retracé le dialogue qu'entretient Virginia Woolf avec ses contemporain·es du début de sa carrière, en 1904, à la publication de *A Room of One's Own* en 1929, j'évoquerai la place conférée à la question des femmes, du genre et de la fiction dans les cercles intellectuels et littéraires du tournant du siècle, en prenant pour épicentre Londres, sans toutefois limiter cette exploration à Bloomsbury et à ses membres, ou encore aux écrivain·es et critiques rattaché·es au modernisme.

1 – Dialogues critiques

En tant que journaliste et critique littéraire, Woolf manifeste son vif intérêt pour la question des femmes, du genre et de la fiction dès le début de sa carrière, en engageant un dialogue sur cette problématique avec ses contemporain·es[15]. Nombre de ses comptes rendus de lecture et de ses articles attestent en effet de cet échange, et ce tout particulièrement après la première guerre mondiale, au cours de la décennie qui précède la publication de *A Room of One's Own*. Ce dialogue au long cours avec ses contemporain·es, intellectuel·les, auteurs et autrices rattaché·es au modernisme mais également extérieur·es, voire réfractaires à celui-ci, exerce une influence indéniable sur la réflexion à laquelle Woolf laisse libre cours dans l'essai publié en 1929, comme en attestent tout particulièrement les recensions que

---

Bonnie K. SCOTT, *Refiguring Modernism: The Women of 1928*, *op. cit.* ; Rita FELSKI, *The Gender of Modernity*, *op. cit.*

13 Voir, entre autres, Ann L. ARDIS, « The Gender of Modernity », *The Cambridge History of Twentieth Century Literature*, Laura MARCUS & Peter NICHOLLS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 61-80 ; Peter CHILDS, « "The Struggle of Becoming": Freedom and Gender », *Modernism*, *op. cit.*, p. 134-147 ; Jane GOLDMAN, « Image, Gender, Apocalypse », *Modernism: 1910-1945 – Image to Apocalypse*, *op. cit.*, p. 161-208 ; Peter NICHOLLS, *Modernisms: A Literary Guide*, *op. cit.* (ouvrage au sein duquel Nicholls s'attache notamment à explorer « the connections between style, authority and gender which underpinned the various constructions of modernism », p. viii).

14 Jane GOLDMAN, *Modernism: 1910-1945 – Image to Apocalypse*, *op. cit.*, p. xxi.

15 Pour une sélection de comptes rendus, d'articles ou de brefs essais sur la question on pourra se reporter à Virginia WOOLF, *Women and Writing*, Michèle BARRETT (Éd.), San Diego, Harvest Book, 1979, ainsi qu'à Virginia WOOLF, *A Woman's Essays*, Rachel BOWLBY (Éd.), Londres, Penguin Books, 1992.

Woolf consacre en 1905, puis en 1918 et en 1920 aux ouvrages de William Courtney, Reginald Brimley Johnson et Arnold Bennett.

Intitulé « The Feminine Note in Fiction », le cinquième article publié par Woolf, en 1905, est un compte rendu de l'ouvrage du même titre de William Courtney, paru en 1904, au sein duquel Courtney s'intéresse aux écrits de huit romancières anglo-américaines de l'ère victorienne, qu'il présente comme des « spécimens caractéristiques[16] » de cette « touche féminine » dans le domaine de la fiction.

Reginald Brimley Johnson publie quant à lui en 1918 *The Women Novelists*, ouvrage auquel Woolf consacre un compte rendu intitulé « Women Novelists » dans *The Times Literary Supplement*. Dans *The Women Novelists*, Brimley Johnson s'attache à retracer « le développement des écrits fictionnels de femmes[17] », en esquissant une histoire littéraire principalement dédiée à celles qu'il identifie comme les « quatre grandes » figures de romancières anglaises : Frances Burney, Jane Austen, Charlotte Brontë et George Eliot.

Enfin, Arnold Bennett, dont le désaccord avec l'autrice de *A Room of One's Own* avait émergé dès la publication de *Jacob's Room* et que Woolf prendra directement à partie en 1924 dans « Mr Bennett and Mrs Brown[18] », publie quant à lui, en 1920, *Our Women – Chapters on the Sex Discord*[19]. Au sein du quatrième chapitre du livre, intitulé « Are Men Superior to Women? », Bennett se penche sur la question du genre et de la création artistique et proclame l'infériorité intellectuelle et créatrice des femmes. Cette publication donne lieu à l'automne 1920 à une célèbre controverse dans les colonnes du *New Statesman* sur le statut intellectuel et artistique des femmes, entre Virginia Woolf et « Affable Hawk » – depuis renommé « Irritable Hawk » par la romancière Jeanette Winterson[20] –, nom de plume de Desmond MacCarthy, ami de l'autrice et critique littéraire gravitant autour du Bloomsbury Group[21].

Les positions plus ou moins tranchées de ces trois auteurs et les lectures que Woolf offre de leurs ouvrages respectifs sont révélatrices de certains des points de

---

16 « I am only taking characteristic specimens », William COURTNEY, *The Feminine Note in Fiction*, Londres, Chapman & Hall, 1904, p. viii.

17 « [T]he development of women's work in fiction », Reginald BRIMLEY JOHNSON, *The Women Novelists*, Londres, W. Collins Sons & Co, 1918, p. 143.

18 Virginia WOOLF, « Mr Bennett and Mrs Brown » [1924], *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 69-87. Samuel Hynes dédie un chapitre de *Edwardian Occasions* à la querelle qui oppose Woolf et Bennett de 1917 à la mort de ce dernier, en 1931. S'il tend à défendre les prises de position de Bennett, ce chapitre a néanmoins le mérite d'offrir une vue d'ensemble de leurs désaccords. Samuel HYNES, « The Whole Contention Between Mr Bennett and Mrs Woolf », *Edwardian Occasions*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972, p. 24-38.

19 Arnold BENNETT, *Our Women: Chapters on the Sex Discord*, New York, George H. Doran Company, 1920.

20 Voir Jeanette WINTERSON, « A Gift of Wings (with reference to *Orlando*) », *Art Objects* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 61-77, p. 62.

21 Rachel Bowlby a rassemblé ces cinq textes – le compte rendu de Desmond MacCarthy, la réponse que Woolf lui adresse sous forme de lettre au rédacteur en chef du *New Statesman*, ainsi que l'échange qui s'ensuivit – dans *A Woman's Essays* sous l'intitulé « The Intellectual Status of Women » : Virginia WOOLF, « The Intellectual Status of Women » [1920], *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 30-39.

tension qui caractérisent la question des femmes, du genre et de la fiction au tournant du XXe siècle. Si ces différents ouvrages se recoupent sur certains enjeux, je procéderai critique par critique afin de mettre au jour le dialogue que Woolf établit avec chacun d'entre eux, ainsi que la façon dont elle précise peu à peu la réflexion qu'elle formulera dans *A Room of One's Own*, en me concentrant tout d'abord sur la question du « féminin » dans *The Feminine Note in Fiction*, puis sur celle des femmes et de la tradition littéraire dans *The Women Novelists* et, enfin, sur le statut intellectuel et artistique attribué aux femmes dans *Our Women* ainsi que dans la controverse qui oppose Woolf à Desmond MacCarthy.

A – *The* Feminine *Note in Fiction*

> Mr Courtney is certain that there is such a thing as the feminine note in fiction; he desires, moreover, to define its nature in the book before us, though at the start he admits that the feminine and masculine points of view are so different that it is difficult for one to understand the other. At any rate, he has made a laborious attempt; […] but we want a critic […] to decide which […] characteristics are essentially feminine and why, and what is their significance. Mr Courtney implies by his title that he will, at any rate, accomplish this […], and it is with disappointment, though not with surprise, that we discover that he has done nothing of the kind[22].
>
> Virginia Woolf

Comme le souligne le bref compte rendu que Virginia Woolf consacre à *The Feminine Note in Fiction*, la question de cette « touche féminine » dans les œuvres fictionnelles à laquelle William Courtney dédie son ouvrage demeure paradoxalement sans réponse, ni définition explicite, tout au long de celui-ci. En tant que lectrice mais aussi en tant que critique, Woolf indique quant à elle la nécessité de ne pas employer le terme « féminin » comme s'il allait de soi, quand son usage et les caractéristiques qu'il implique sont des plus troubles. On constate en effet chez Courtney une tendance à l'emploi répétitif et non problématisé de cet adjectif qui, lorsqu'il l'associe à la production littéraire, sert parfois à désigner la littérature produite par des femmes et, souvent, à mettre en avant des caractéristiques que la culture victorienne et ses auteurs et autrices associent à ces dernières, ces deux éléments s'entrecoupant bien souvent dans une conception normative du genre.

Parmi les points centraux de l'analyse de William Courtney figure la question du point de vue « féminin » que les autrices qu'il évoque porteraient sur le monde et retranscriraient dans leurs écrits. Aussi, la part centrale de la « touche féminine » qui caractériserait la production littéraire des autrices de la fin du XIXe siècle et de

[22] Virginia WOOLF, « The Feminine Note in Fiction » [1905], *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 3-4, p. 3.

l'aube du XXe correspond selon Courtney au regard qu'elles portent au sein de leurs textes sur le monde qui les entoure, ce que le critique précise en ouverture de son introduction :

> To speak of "a feminine note in fiction" is to advance a thesis which may want some defence. The assumption is that when women write novels they introduce a particular point of view of their own, attack the problem of life from their own angle of vision, and arrive at conclusions not always the same as those which appeal to male novelists[23].

À ce point de vue féminin, Courtney reconnaît un pendant masculin, qu'il accepte comme étant le sien et dont il ne nie pas entièrement les limitations :

> [T]he man who writes on a subject like this must always bear in mind the difficult and disconcerting fact, that if there is a feminine standpoint, there is also a masculine standpoint, and that the latter is as likely to lead to misapprehension as the former[24].

Néanmoins, c'est au point de vue féminin que Courtney associe une forme de particularisation du regard et une incapacité des femmes auteurs à échapper à la spécificité de leur point de vue de femmes, ainsi qu'à leur expérience personnelle. Pour Courtney l'expression d'un point de vue « féminin » est ainsi synonyme d'*expression de soi* au féminin, idée que le critique met en avant en affirmant que la fiction, pour les femmes, est avant tout le moyen de raconter leur propre expérience, une expérience souvent limitée aux cadres du domestique ou de l'intime, ce qui conduit Courtney à relier la pratique fictionnelle des femmes à celle du journal intime :

> [T]he beginning of a woman's work is generally the writing of a personal diary. […] When she lifts her eyes from the page which chronicles her own life to the big world which is going on around her, she instinctively takes her own view, and lets it colour all that she writes[25].

À cette particularisation du point de vue et de l'objet, Courtney associe une particularisation du style, qui viendrait caractériser les romans de femmes par l'entremise d'une attention, toute féminine, aux détails : « it seems to me to be a fact that a passion for detail is the distinguishing mark of nearly every female novelist[26] ». Et, de fait, en dépit des distinctions qu'il opère entre les différentes autrices dont traite son ouvrage, Courtney affirme l'existence d'un style « féminin » qui distinguerait les femmes auteurs de leurs confrères :

> To me the modern history of novelistic literature seems to prove that there is such a thing as a distinctive feminine style in fiction, something which may be

---

23 William COURTNEY, *The Feminine Note in Fiction*, *op. cit.*, p. vii.

24 *Ibid.*

25 William COURTNEY, *The Feminine Note in Fiction*, *op. cit.*, p. xiii.
Selon Courtney les femmes excelleraient dans le domaine du journal intime et dans le genre épistolaire, c'est d'ailleurs pourquoi, en dépit du titre de l'ouvrage, sa dernière section est consacrée aux journaux intimes et à la correspondance amoureuse de femmes.
Woolf abondera dans ce sens à l'ouverture du cinquième chapitre de *A Room of One's Own*, toutefois elle y souligne que cette caractéristique n'est pas immuable : « The natural simplicity, the epic age of women's writing, may have gone. […] The impulse towards autobiography may be spent. She may be beginning to use writing as an art, not as a method of self-expression. », *AROO* 60.

26 William COURTNEY, *The Feminine Note in Fiction*, *op. cit.*, p. x-xi.

> good or bad or neutral, according to circumstances, but at all events, of a type peculiarly its own[27].

Dans *The Feminine Note in Fiction* lorsqu'une autrice ne répond pas à ces critères – particularisation du point de vue, de l'objet et du style – celle-ci s'émancipe du « féminin ». Et bien que Courtney affirme qu'il est « évidemment absurde de parler de romancier·es maculine·s ou féminin·es [car] il ne devrait pas y avoir de distinction de sexe parmi les artistes[28] », l'index de l'ouvrage comprend l'entrée « Esprit masculin dans les romans de femmes[29] » et le critique associe explicitement certaines autrices (George Eliot, Lucas Mallet et Elizabeth Robins[30]) au « masculin », Courtney décelant même une « touche fort masculine[31] » dans la fiction d'Elizabeth Robins. Aussi, de manière somme toute prévisible, c'est au « masculin » que Courtney associe explicitement le génie littéraire ainsi qu'une forme d'idéal artistique :

> George Eliot's was essentially a masculine genius in no respect characteristically feminine. In other words, she was an artist—an ideal which the average female writer finds it [sic] difficult to attain[32].

Cette asymétrie entre « masculin » et « féminin » souligne l'emprise de la bicatégorisation du genre, qui opère chez William Courtney comme critère aussi bien de production que d'analyse littéraires : le « féminin » venant désigner ce qui relève du domaine du particulier – de la première personne, du détail, du domestique –, et le « masculin » du général, voire de l'universel, pour reprendre les termes de Monique Wittig[33], ou encore du neutre : « It is the neutrality of the artistic mind which the female novelist seems to find it [sic] difficult to realize[34] ».

Si la position de Courtney, souvent ambivalente, est plus mesurée, comme on le constatera bientôt, que celle d'Arnold Bennett, il fait néanmoins des termes « féminin » et « artiste » deux catégories qui tendent à s'exclure, comme le souligne, non sans une certaine ironie, Virginia Woolf dans son compte rendu :

> Women, we gather, are seldom artists, because they have a passion for details which conflicts with the proper artistic proportion of their work. […] Women, again, excel in "close analytic miniature work"; they are more happy when they reproduce than when they create; their genius is for psychological analysis—all of which we note with interest, though we reserve our judgement for the next hundred years or bequeath the duty to our successor[35].

---

27 *Ibid*, p. vii.

28 « It is absurd, of course, to talk of masculine and feminine novelists; there should be no distinction of sexes among artists […] », *ibid*, p. xiv.
Je reviendrai sur les questions que soulève cette citation au sein de la dernière section de ce chapitre, voir p. 54-59 de cette étude.

29 « Masculine spirit in women's novels », *ibid.*, p. 274.

30 Voir *ibid*, p. xi, xiv, 95, 188-189.

31 « [T]hat strong masculine touch », *ibid.*, p. 194.

32 *Ibid.*, p. xii.

33 Monique WITTIG, « Le point de vue, universel ou particulier » [1982], *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 89-96. Voir plus particulièrement la deuxième section de l'essai, p. 90.

34 William COURTNEY, *The Feminine Note in Fiction*, *op. cit.*, p. xii.
Comme on le verra plus loin, la question du « genre neutre de l'esprit artistique » sera également évoquée par Woolf dans *A Room of One's Own*.

35 Virginia WOOLF, « The Feminine Note in Fiction », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 3-4.

Woolf garde ainsi ses distances avec les caractérisations et les arguments avancés par William Courtney, tout en s'interrogeant sur l'absence de recul du critique : « Is it not too soon after all to criticize the "feminine note" in anything[36]? ».

Et, de fait, c'est dans son compte rendu de *The Women Novelists*, quinze ans après la publication de *The Feminine Note in Fiction*, que Woolf s'attaque plus explicitement à cette question de l'emploi du terme « féminin » pour caractériser la production littéraire des femmes :

> [A] woman's writing is always feminine, it cannot help being feminine; at its best it is most feminine: the only difficulty lies in defining what we mean by feminine[37].

Si la répétition épiphorique du qualificatif « féminin » (« feminine ») n'est pas ici sans souligner que la question du « féminin » en littérature, au-delà de l'ouvrage de William Courtney – et de celui de Reginald Brimley Johnson –, est un des aspects centraux de la question du genre et de la fiction au tournant du siècle, la chute de cet aphorisme souligne le regard critique que Woolf porte sur ce terme aussi vague qu'essentialisant et qu'elle invite les lecteurs et lectrices du *Times Literary Supplement* à adopter. Dans *A Room of One's Own*, elle en viendra d'ailleurs, en usant d'une stratégie rhétorique et stylistique similaire à questionner le terme « women » :

> And again I am reminded by dipping into newspapers and novels and biographies that when a woman speaks to women she should have something very unpleasant up her sleeve. Women are hard on women. Women dislike women. Women—but are you not sick to death of the word? I can assure you that I am. (*AROO* 84)

B – *The Women Novelists*

> Mr Johnson, who has read more novels by women than most of us have heard of, is very cautious—more apt to suggest than to define, and much disposed to qualify his conclusions. Thus, though this book is not a mere study of the women novelists, but an attempt to prove that they have followed a certain course of development, we should be puzzled to state what his theory amounts to. The question is one not merely of literature, but to a large extent of social history[38].
>
> Virginia Woolf

Dans son compte rendu de *The Women Novelists*, Virginia Woolf souligne élogieusement le regard impartial qu'y adopte Reginald Brimley Johnson :

> Experience seems to prove that to criticize the work of a sex as a sex is merely to state with almost invariable acrimony prejudices derived from the fact that

[36] *Ibid.*, p. 3.
[37] Virginia WOOLF, « Women Novelists » [1918], *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 11-14. p. 13.
[38] *Ibid.*, p. 11.

> you are either a man or a woman. Mr Brimley Johnson has delivered his opinion of women novelists without this fatal bias[39].

Elle y émet néanmoins, comme en témoigne le passage ici mis en exergue, des réserves non pas sur la thèse que développe cet ouvrage, qui porte sur le « développement des écrits de femmes[40] », mais quant à son soubassement théorique, voire quant à l'absence de celui-ci. En effet, loin de contrecarrer l'hypothèse centrale de *The Women Novelists*, le compte rendu de Woolf relève davantage de la modulation, et porte en germe les réflexions que l'autrice développera dans *A Room of One's Own* en articulant « histoire littéraire » et « histoire sociale[41] ».

Mais s'il est vrai que mises à part quelques considérations d'ordre biographique – reprises par Woolf dans son compte rendu – le propos de Brimley Johnson est strictement littéraire, Woolf reconnaît néanmoins à l'auteur la force suivante : « besides saying some very interesting things about literature, he says also many that are even more interesting about the peculiar qualities of the literature that is written by women[42] ». Brimley Johnson émet en effet des hypothèses et formule des classifications auxquelles Woolf fera elle-même écho dans *A Room of One's Own*, notamment concernant les « quatre grandes » figures de femmes romancières anglaises[43], le rôle d'Aphra Behn dans l'accession des femmes à la profession littéraire[44], ou encore, plus largement, l'existence d'une filiation littéraire spécifique aux femmes.

Pour Brimley Johnson cette tradition littéraire est liée à l'apparition et au développement au sein de textes littéraires d'un point de vue spécifique aux femmes ; point de vue qui marque selon lui un véritable renouveau de la littérature ainsi que l'accession des femmes au statut d'autrices à part entière :

> Although women wrote novels before Defoe, the father of English fiction, or Richardson, the founder of the modern novel, we cannot detect any peculiarly feminine elements in their work, or profitably consider it apart from the general development of prose. In the beginning they copied men, and saw through men's eyes, because—here and elsewhere—they assumed that men's dicta and practice in life and art were their only possible guides and examples[45].

---

39 *Ibidem*.

40 « Women's writings development », Reginald BRIMLEY JOHNSON, *The Women Novelists*, *op. cit.*, p. 179.

41 Sur ce point, ma lecture de « Women Novelists » rejoint l'analyse d'Emily Blair : « [Woolf recognizes Johnson's "attempt to prove that [women novelists] have followed a certain course of development" […]. Yet she questions "what his theory amounts to" as she begins to sketch out her own theory about the course of development that women writers have followed […]. Woolf's review of Johnson initiates every key notion that she will later develop into the complex matrix of the woman writer's life, her art, and the ways that her art engages in the dominant nineteenth-century discourse about the Woman Question. », Emily BLAIR, *Virginia Woolf and the Nineteenth Century Domestic Novel*, Albany, SUNY Press, 2007, p. 19.

42 Virginia WOOLF, « Women Novelists », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 11.

43 « The Great Four » est le titre de l'antépénultième chapitre de *The Women Novelists*. Selon Courtney ces quatre grandes romancières sont Frances Burney, Jane Austen, Charlotte Brontë et George Eliot. Woolf fait écho à cette idée dans *A Room of One's Own*, tout en substituant Emily Brontë à Frances Burney.

44 Voir Reginald BRIMLEY JOHNSON, *The Women Novelists*, *op. cit.*, p. 2.

45 *Ibid.*, p. 1.

Tout en se démarquant catégoriquement de William Courtney, Brimley Johnson place donc lui aussi la question du point de vue « féminin » au centre de son analyse – sans omettre de souligner que cette question parcourait déjà la critique littéraire au XIXe siècle[46] – et articule cette notion à l'esquisse chronologique d'une tradition littéraire centrée autour de Frances Burney, Jane Austen, Charlotte Brontë et George Eliot, au fil de laquelle il convoque également nombre d'autrices ayant contribué au développement du genre romanesque, parmi lesquelles figurent Eliza Haywood, Sarah Fielding, Charlotte Lennox, Maria Edgeworth, Mary Russell Mitford, Mary Wollstonecraft, Harriet Martineau, Elizabeth Gaskell, Emily Brontë, Margaret Oliphant et Charlotte Mary Yonge[47]. Si les aspects de la production fictionnelle des femmes mis en avant par Brimley Johnson tendent à faire écho à ceux mentionnés par Courtney – notamment en ce qui concerne la particularisation du point de vue, de l'objet et du style – Brimley Johnson s'écarte néanmoins de ce dernier en faisant de ces caractéristiques le signe d'une tradition littéraire à part entière, voire d'une « sororité littéraire[48] » marquée par une progressive professionnalisation ainsi que par l'élargissement de la portée des romans de femmes, de la sphère domestique à la sphère sociale.

Comme l'indique le titre du chapitre qui lui est consacré, Brimley Johnson fait de Frances Burney « la première femme romancière[49] » et le point d'origine de cette filiation littéraire dont il décrit plus d'un siècle de développement, mais aussi la première grande figure du roman domestique, genre dont il souligne l'importance dans l'histoire littéraire britannique. Burney n'en demeure pas moins, selon le critique, une « autrice amatrice[50] », et c'est avec Jane Austen que le critique marque le point d'origines de la professionnalisation des écrivaines[51]. Charlotte Brontë, que Brimley Johnson qualifie d'« âme solitaire[52] », se démarque quant à elle indéniablement de la tradition romanesque instaurée par ces prédécesseures[53] et devient pour le critique le symbole d'un nouveau point de départ pour la fiction des femmes en ouvrant la voie vers une dimension plus critique et sociale du roman. Ce sont ces deux aspects que vient incarner l'œuvre de George Eliot, la quatrième « grande romancière » britannique, et la première « femme de lettres professionnelle[54] », dont l'œuvre constitue pour Brimley Johnson l'aboutissement de la tradition féminine :

> If we have read them rightly, it is this for which women's work had been all along preparing the way. George Eliot certainly had not so great a genius as

---

46 Voir *ibid.*, p. 34.

47 Brimley Johnson justifie le statut secondaire qu'il accorde à Emily Brontë ainsi : « Emily Brontë (1818-1848) can scarcely, in character or genius, be accommodated to any ordered consideration of development. Regarded by many enthusiasts as greater than her more famous sister, she stands alone for all time. », *ibid.*, p. 179.

48 Les syntagmes « sister-authoress », « sister-author » « sister-novelist » apparaissent notamment aux pages 6, 55, 140, 162 et 171 de l'ouvrage.

49 Reginald BRIMLEY JOHNSON, « The First Woman Novelist », *The Women Novelists*, *op. cit.*, p. 7-34.

50 « [A]n amateur in authorship », *ibid.*, p. 31.

51 Voir *ibid.*, p. 68-69.

52 « A Lonely Soul » est le titre du chapitre consacré à Charlotte Brontë. *Ibid.*, p. 164-178.

53 Voir *ibid.*, p. 164.

54 « A Professional Woman » est le titre du chapitre consacré à George Eliot. *Ibid.*, p. 204-225.

> Jane Austen or Charlotte Brontë; she was not a pioneer like Fanny Burney. But she had greater breadth, more firm solidity; and she was conscious of her aim, with the professional training, the culture, *and* the genius to achieve[55].

Le couronnement de ce siècle de production fictionnelle au féminin est marqué pour Johnson par une complexification et une diversification de leur pratique : « Women are now no longer concerned only with manners and delicacy: they have entered into life as a whole[56] ». Ce constat est pour lui le signe de la dissolution prochaine de cette tradition spécifiquement féminine et de son intégration à part entière dans le champ littéraire :

> The period, indeed, is already approaching in which women's work can no longer be treated *en masse* and by itself, apart from men's. It is no longer spontaneous or unconscious, as in Miss Burney and Jane Austen. We have described the writers immediately preceding George Eliot as professional experts, careful of art; and once the world had learnt to *expect* good work from woman and grown accustomed to her as an artist, there remained no further occasion for her to speak as a woman among aliens[57].

Brimley Johnson évoque ainsi l'inclusion prochaine des romans de femmes dans une conception mixte de la littérature[58]. Mais il participe également de ce processus en se faisant l'écho des rapports d'admiration et d'influence qui unissent romanciers et romancières britanniques depuis le XVIIIe siècle[59], ainsi qu'en mettant en exergue les apports majeurs des autrices de fiction à la littérature, d'une part en soulignant que : « [l]a contribution clé des femmes au progrès de la fiction a été de révéler ce qu'est la féminité[60] » et, plus largement, en affirmant que ce sont bien selon lui les romancières qui ont perfectionné l'art de la fiction en faisant de celui-ci : « a reflection, and a criticism, of life[61] ».

Woolf ne dément pas ces assertions de Brimley Johnson dans son compte rendu et ira, comme je l'ai précisé plus haut, jusqu'à en reprendre certaines dans *A Room of One's Own*, attestant ainsi de l'influence de *The Women Novelists* sur sa propre conception de l'articulation entre « femmes » et « fiction ». En outre, après avoir formulé sa principale réserve à l'encontre de l'ouvrage (« The question is one not merely of literature, but to a large extent of social history[62] ») c'est au sein de son compte rendu de *The Women Novelists* que Woolf formule certaines des

---

55 *Ibid*., p. 208-209.
56 *Ibid*., p. 235-236.
57 *Ibid*., p. 211.
58 De manière somme toute paradoxale si l'on tient compte de ce propos, l'auteur publiera deux ouvrages sur la fiction contemporaine, le premier consacré aux femmes (1920), le second aux hommes (1922) que j'évoquerai au sein de la section « Virginia Woolf et l'ère du modernisme », voir p. 47-48, 52, 58. S'il peut s'agir d'une demande de l'éditeur, on constate que deux volumes publiés dans la même série, l'un consacré au théâtre et l'autre à la poésie, portent sur un corpus mixte, cette bipartition pourrait ainsi être perçue comme le signe de la considération accordée à la fiction de femmes.
59 Reginald Brimley Johnson évoque notamment l'admiration qu'ont voué Samuel Johnson à Frances Burney et Walter Scott à Jane Austen. Pour la question de l'influence exercée par les romancières sur leurs confrères, voir *ibid*., p. 288-290, notamment : « So far it may fairly be said that Thackeray and Dickens have followed the woman's lead, and bear witness to their influence. », *ibid.*, p. 290.
60 « [T]he revelation of femininity […] is woman's chief contribution to the progress of Fiction », *ibid*., p. 288.
61 *Ibid*., p. 282.
62 Virginia WOOLF, « Women Novelists », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 11.

questions et des hypothèses qui seront l'objet de *A Room of One's Own*. D'une part en ce qui concerne la place des femmes dans l'histoire littéraire qui, pour Woolf, loin de n'être qu'une question de littérature doit être interrogée dans une perspective socio-historique :

> What, for example, was the origin of the extraordinary outburst in the eighteenth century of novel writing by women? Why did it begin then, and not in the time of Elizabethan renaissance? Was the motive which finally determined them to write a desire to correct the current view of their sex expressed in so many volumes and for so many ages by male writers[63]?

Mais également en ce qui concerne l'emprise du genre sur l'écriture, et la nécessité, selon Woolf, pour les femmes comme pour les hommes de s'abstraire de la conscience de genre pour écrire une œuvre de fiction :

> It may have been not only with a view to obtaining impartial criticism that George Eliot and Miss Brontë adopted male pseudonyms but in order to free their own consciousness as they wrote from the tyranny of what was expected from their sex. No more than men, however, could they free themselves from *a more fundamental tyranny — the tyranny of sex itself*. The effort to free themselves, or rather to enjoy what appears, perhaps erroneously, to be the comparative freedom of the male sex from that tyranny, is another influence which has told disastrously upon the writing of women […]. The women who wished to be taken for men in what they wrote were certainly common enough; and if they have given place to the women who wish to be taken for women the change is hardly for the better, since *any emphasis, either of pride or of shame, laid consciously upon the sex of a writer is not only irritating but superfluous*[64].

Mais si l'on trouve ainsi dans « Women Novelists » les prémices de deux des axes centraux de l'essai que Woolf publiera en 1929, *A Room of One's Own* peut également être lu comme une réponse à la réflexion développée par Arnold Bennett sur le statut intellectuel et artistique des femmes dans *Our Women – Chapters on the Sex Discord*.

C – The Intellectual Status of « *Our Women* »

> My difference with Affable Hawk is not that he denies the present intellectual equality of men and women. It is that he, with Mr Bennett, asserts that the mind of woman is not sensibly affected by education and liberty; that it is incapable of the highest achievements; and that it must remain for ever in the condition in which it now is[65].
>
> Virginia Woolf

Si Woolf répond de manière indirecte à la publication en 1920 par Arnold Bennett de l'ouvrage *Our Women* par l'entremise de sa nouvelle intitulée

---

63 *Ibid.*

64 *Ibid*., p. 12-13, je souligne.

65 Virginia WOOLF, « The Intellectual Status of Women », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 38.

« A Society[66] » – tout comme elle le fera, de manière différée, avec *A Room of One's Own*[67] – la réaction critique immédiate de l'autrice prend la forme d'une lettre adressée au rédacteur en chef du *New Statesman*, suite à la publication d'un compte rendu de l'ouvrage signé « Affable Hawk », pseudonyme de Desmond MacCarthy. Toutefois la question du statut intellectuel des femmes, et des hommes, autour de laquelle se cristallise la controverse qui oppose Virginia Woolf à Desmond MacCarthy et – bien qu'indirectement – à Arnold Bennett, n'est pas l'objet même du volume du romancier édouardien. En effet, comme Arnold Bennett le précise dans l'introduction de son opus, *Our Women* évoque les enjeux sociétaux (l'accès des femmes à l'éducation, leur entrée dans les professions, leur rôle dans l'institution matrimoniale) qui caractérisent ce qu'il considère comme n'étant que la version contemporaine de cette discorde des sexes qu'il qualifie de « fondamentale et éternelle[68] ».

Bennett, qui se présente comme un « féministe convaincu[69] », fait valoir un certain nombre d'arguments qui vont en effet dans le sens des combats féministes du tournant du XXe siècle, comme en témoigne ce bref passage au sein duquel il se moque ouvertement de certains a priori anti-féministes contemporains, sur un ton proche de celui adopté par Woolf dans « A Society » puis dans *A Room of One's Own* :

> The Jill of the future met similar difficulties in the matter of flying. It was held first that she simply could not pilot an aeroplane. And then it was held that if she could and did she would be (a) depriving Jack of his bread, (b) unsexing herself, (c) making discord between the sexes, (d) ruining the institution of the family, (e) endangering the true progress of the whole human race. Still, she did fly; none of the terrible prophecies was fulfilled; and the earth sedately revolved as usual[70].

Néanmoins, au sein du chapitre intitulé « Are Men Superior to Women? », Bennett en vient à affirmer sur un ton qui relève davantage du pamphlet et de la polémique que du discours critique :

> [O]ne must seize and proclaim the truth again. And the truth is that intellectually and creatively man is the superior of woman, and that in the region of creative intellect there are things which men almost habitually do but

---

66 Virginia WOOLF, « A Society » [1921], *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, David BRADSHAW (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 40-53.
Je rejoins ici l'hypothèse émise par David Bradshaw et Hermione Lee, voir David BRADSHAW, « Introduction », *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Virginia WOOLF, *op. cit.*, p. xvii-xviii ; Hermione LEE, *Virginia Woolf*, Londres, Chatto & Windus, 1996, p. 286-287.
Pour une lecture articulant « A Society » à *A Room of One's Own*, voir p. 72-74 de la présente étude.

67 Mon analyse rejoint en cela celle que développe Alex Zwerdling dans le chapitre « Woolf's Feminism » de *Virginia Woolf and the Real World*. Voir Alex ZWERDLING, *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 224-225.

68 « The altercation is fundamental and eternal. », Arnold BENNETT, *Our Women*, *op. cit.*, p. 10.
Je reviendrai sur la question de cette « discorde des sexes » dans la section intitulée « Guerre (littéraire) des sexes », p. 50-54.

69 « [A] convinced feminist », *ibid.*, p. 111. Dans la même veine, voir « I am a feminist to the point of passionateness. », *ibid.*, p. 116 ; « I'm a bit of a feminist », *ibid.*, p. 237.

70 *Ibid*, p. 50.

> which women have not done and give practically no sign of ever being able to do[71].

Or, comme le souligne Woolf dans sa première lettre au *New Statesman*, Bennett ne présente pas cette supériorité intellectuelle et créatrice des hommes comme une donnée circonstancielle mais bien comme une supériorité ontologique. Pourtant, et c'est d'ailleurs là le paradoxe central de *Our Women*, Bennett y développe, pour reprendre les termes Desmond MacCarthy, une réflexion sur « l'influence du facteur économique sur les caractéristiques féminines et sur les relations entre les hommes et les femmes[72] » – approche et objet d'étude dont il convient de souligner la proximité avec *A Room of One's Own*. Mais l'ambivalence de la posture qu'Arnold Bennett fait sienne en arguant de ses affinités féministes tout en proclamant l'infériorité intellectuelle des femmes[73], est également perceptible dans son traitement du concept de nature. Ainsi le critique et romancier développe des arguments que l'on pourrait presque qualifier aujourd'hui de constructivistes, en faisant de la différence des sexes une question de coutume et de société[74] et en mettant à mal le fondement même du concept essentialisant de « nature » :

> I am tempted to assert that, in that sense, the phenomenon known as "nature" simply does not exist. This is not absolutely true, but it is more true than untrue. The history of man's refusals to knuckle down to the said phenomenon is the history of human progress[75].

Avant de mieux réaffirmer, quelques chapitres plus loin, le joug que la nature fait peser sur les femmes : « Women, intoxicated with newly revealed possibilities, have had a tendency to imagine that nature had forbidden naught to them[76] ».

Mais si Bennett émancipe ainsi les hommes de la « nature » tout en y (ré)assignant les femmes, l'auteur a néanmoins recours à nombre d'arguments matérialistes dont Woolf se fera l'écho dans *A Room of One's Own*, notamment lorsqu'il affirme que « la liberté n'est réelle que si elle comprend une part de liberté économique[77] » et que les combats féministes sont en partie des combats d'ordre économique[78]. À contre-courant de ces assertions, le critique finit toutefois par proclamer, au cœur du quatrième chapitre de l'ouvrage, l'immuabilité de l'infériorité intellectuelle et créatrice des femmes :

---

71 *Ibid.*, p. 111.

72 « The influence of the economic factor on feminine characteristics and on the relations between men and women. », Desmond MACCARTHY cité dans Virginia WOOLF, « The Intellectual status of Women », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 31.

73 Clotilde De Stasio qualifie l'ambivalence d'Arnold Bennett ainsi : « On the one side is the sympathy for the female plight in a patriarchal society; on the other, the patronizing sense of their inadequacy and inferiority to men. The latter attitude seemed to prevail as time went on […]. Hence the nasty remarks in *Our Women, A Chapter on the Sex-Discord* (1920). », Clotilde DE STASIO, « Arnold Bennett and Late-Victorian "Woman" », *Victorian Periodicals Review*, Vol. 28, n°1, 1995, p. 40-53, p. 48.

74 « One thing is sure, namely, that social customs have had the effect of exaggerating the differences between men and women. », Arnold BENNETT, *Our Women*, *op. cit.*, p. 31.

75 *Ibid.*, p. 75.

76 *Ibid.*, p. 130.

77 « [F]reedom cannot be real unless it comprises a measure of economic freedom. », *ibid.*, p. 162.

78 Voir *ibid.*, p. 136-137.

> It is not a question of a slight difference, as for example the difference between the relative proportionate sizes of the male and female brain—it is a question of an overwhelming and constitutional difference, a difference which stupendously remains after every allowance has been made for inequality of opportunity. Therefore I am inclined to think that no amount of education and liberty of action will sensibly alter it[79].

Pour asseoir cette idée, Bennett use d'arguments qualitatifs et quantitatifs, soulignant que quels que soient les domaines artistiques (peinture, musique, littérature) ou intellectuels (philosophie, science) les femmes n'ont jamais rivalisé avec les hommes, après avoir fait entendre l'idée selon laquelle :

> The literature of the world can show at least fifty male poets greater than any woman poet. Indeed the woman poets who have reached a second rank are exceedingly few—perhaps not more than half a dozen[80].

Le principal point de contentieux entre Virginia Woolf et Arnold Bennett, comme cette dernière le souligne dans la citation figurant en épigraphe, ne porte cependant pas sur la question même de l'infériorité intellectuelle ou artistique des femmes, mais sur les raisons et la *nature* de celle-ci. Et c'est dans la façon dont ils dépeignent et analysent le contexte de production littéraire, artistique et intellectuelle des femmes que Bennett et Woolf font montre de l'ampleur de leur divergence d'opinion. Ainsi, après avoir constaté « l'absence de femmes » dans les *hautes* sphères artistiques, littéraires, et philosophiques, Bennett affirme que depuis plusieurs siècles les femmes n'ont rien à envier aux hommes en termes d'opportunités artistiques et intellectuelles :

> For ages women have had every opportunity that education can furnish to shine creatively in painting and in music. Thousands of women give half their lives to painting in conditions exactly similar to the conditions for males. The musical institutes are packed with women who study exactly as men study. […] Innumerable women have had the leisure and the liberty and the apparatus to become philosophers, but the world has not discovered a woman-philosopher whom it could honestly place hundredth after the first ninety-nine philosophers of the other sex[81].

Cet argument n'est pas étayé par MacCarthy dans son compte rendu – ce dernier se contentant d'acquiescer quant à l'infériorité intellectuelle et artistique des femmes[82] – mais c'est toutefois sur cette question que Virginia Woolf recentre le débat dans sa première lettre au *New Statesman*, en adoptant une approche diachronique et en reliant implicitement l'histoire intellectuelle et artistique à la question des droits des femmes :

> The fact that Women are inferior to men in intellectual power, [Affable Hawk] says, "stares him in the face". He goes on to agree with Mr Bennett's

---

79 *Ibid.*, p. 114-115.

80 *Ibid.*, p. 72.

81 *Ibid.*, p. 113-114.

82 « He lets one cat out of the bag – oddly enough, rather nervously. The cat in question I should have thought had been scampering about people's minds too long to make apologies necessary, but Mr Bennett is perhaps extra reluctant to let it loose because he is a convinced feminist. He finds it difficult to say, yet say it he does, that women are inferior to men in intellectual power, especially in that kind of power which is described as creative. Certainly, that fact stares one in the face; and he admits that "no amount of education and liberty of action will sensibly alter it." », Desmond MACCARTHY cité dans Virginia WOOLF, « The Intellectual status of Women », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 31.

> conclusion that "no amount of education and liberty of action will sensibly alter it". How, then, does Affable Hawk account for the fact which stares me, and I should have thought any other impartial observer, in the face, that the seventeenth century produced more remarkable women than the sixteenth, the eighteenth than the seventeenth, and the nineteenth than all three put together? [… Women's] advance in intellectual powers seems to me not only sensible but immense; the comparison with men not in the least one that inclines me to suicide; and the effects of education and liberty scarcely to be over-rated[83].

La réplique de Desmond MacCarthy module les propos d'Arnold Bennett concernant les opportunités artistiques et intellectuelles des femmes, dont il reconnaît à présent l'aspect défavorable, mais il aboutit néanmoins, une nouvelle fois, à la même conclusion :

> [T]he facts remain: (1) that unfavourable in many respects as the conditions of women have been in the past, they have not been more unfavourable than many men possessing extraordinary intellectual powers have overcome; (2) that in directions to which those conditions were less unfavourable (literature, poetry, music and painting), they have hardly attained, with the possible exception of fiction, the highest achievements reached by men; (3) that, in spite of education, in pursuits requiring pure intellect they have not rivalled men[84].

Les points ici développés par MacCarthy conduisent Woolf à consolider son raisonnement au sein de la dernière lettre qu'elle adresse au *New Statesman*. Or, on retrouve en creux dans cette lettre l'ensemble de l'argumentation qui formera le cœur de *A Room of One's Own.* En effet, pour contrecarrer la démonstration de MacCarthy, Woolf réaffirme que la création artistique et intellectuelle n'est pas une simple question de disposition naturelle ou de génie, mais bien une question d'ordre social qui s'inscrit dans le temps long de l'histoire et qui allie conditions matérielles, libertés individuelles, appartenance collective et hiérarchie de genre comme le souligne ce fragment qui annonce, en creux, la fable de la sœur de Shakespeare :

> It seems to me indisputable that the conditions which make it possible for Shakespeare to exist are that he shall have had predecessors in his art, shall make one of a group where art is freely discussed and practised, and shall himself have the utmost freedom of action and experience. Perhaps in Lesbos, but never since, have these conditions been the lot of women[85].

---

83 Virginia WOOLF, « The Intellectual Status of Women », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 33-34.

84 Desmond MACCARTHY cité dans Virginia WOOLF, « The Intellectual status of Women », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 35-36.

85 Virginia WOOLF, « The Intellectual Status of Women », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 37.
Il convient également de noter que Woolf annonce dans cette même lettre la réflexion qu'elle mènera dans *Three Guineas* sur l'éducation des filles et de leurs frères, et son financement : « There are no great women painters, says Affable Hawk, though painting is now within their reach. It is within reach – *if that is to say there is sufficient money after the sons have been educated to permit of paints and studios for the daughters* and no family reason requiring their presence at home. », *ibid.*, je souligne.

2 – Virginia Woolf et l'ère du modernisme

Les trois dialogues critiques précédemment examinés mettent en avant la réflexion entamée par Virginia Woolf sur la question des femmes, du genre et de la fiction dès son entrée comme critique littéraire dans la sphère publique. Les questions de la place des femmes en littérature, du « féminin » et d'une tradition littéraire spécifique aux femmes, ou encore du lien entre histoire sociale et histoire littéraire que Woolf soulève dans ses comptes rendus, en réponse aux ouvrages de William Courtney, Reginald Brimley Johnson et d'Arnold Bennett forment en effet les prémices de la réflexion que Woolf mènera sur les femmes, le genre et la fiction dans *A Room of One's Own*. Mais si cet essai peut être lu comme l'aboutissement d'un dialogue qui s'établit au plus près de la réflexion que des critiques littéraires contemporains mènent sur le genre et la fiction, la pensée woolfienne s'inscrit également dans des problématiques plus vastes, qui parcourent non seulement la littérature et le champ littéraire, mais également la culture et la société au sens large, car comme le souligne Jeanne Dubino : « [Woolf] began increasingly to take on the role of a critic, a writer who self-consciously both espouses and shapes opinions in a public forum[86] ».

Le contexte social et politique du tournant du siècle tout comme la remise en question des rôles genrés et de la place des femmes dans la société qu'incarnent la figure de la *New Woman* et le mouvement des suffragettes ne sont pas sans lien avec la question des femmes, du genre et de la fiction, et avec la façon dont cette question est perçue et traitée à l'époque. C'est bien ce que souligne la production littéraire, critique et intellectuelle du tournant du XXe siècle en inscrivant l'articulation entre création artistique et bicatégorisation hiérarchique et normative du genre au cœur des bouleversements et des redéfinitions sociales et politiques de la période.

Aussi, on élargira à présent le spectre de cette réflexion, en esquissant un tableau plus vaste du contexte au sein duquel Woolf, en tant qu'« essayiste au cœur de son temps[87] », conçoit *A Room of One's Own*, tableau qui me permettra de souligner comment l'essai répond à certains des enjeux à la fois sociaux et littéraires de l'époque. Parmi ces questions figurent trois points dont la critique littéraire a, depuis les années 1980, révélé la centralité : la question de la « féminisation » et/ou de la « virilisation » de la littérature, celle de la « guerre (littéraire) des sexes » et celle du trouble dans le binarisme du genre et du modernisme.

---

86 Jeanne DUBINO, « Virginia Woolf: From Book Reviewer to Literary Critic », *Virginia Woolf and the Essay*, Beth Carole ROSENBERG & Jeanne DUBINO (Dir.), New York, St Martin's Press, 1998, p. 25-40, p. 25.

87 Catherine BERNARD, « Préface », *Essais Choisis*, Virginia WOOLF, Catherine BERNARD (Trad. & Éd.), Paris, Folio Classique, 2015, p. 7-32, p. 7.

A – « Féminisation » et/ou « virilisation » de la littérature et de l'écriture

Que l'on considère la production littéraire du tournant du siècle et les déclarations de ses écrivain·es, ou que l'on se penche sur la réflexion critique de l'époque – ou encore sur celle des dernières décennies – la tension entre les polarités « masculine » et « féminine » attribuées à la littérature voire au champ littéraire ne cesse d'être réaffirmée, tant sur les plans textuels et métapoétiques que discursifs. Cette tension apparaît d'autant plus manifestement si l'on considère les processus antagonistes et concomitants que les auteurs, autrices et critiques de l'aube du XXe siècle ont qualifiés de « féminisation » et de « virilisation » de l'écriture, de la littérature et du champ littéraire.

L'idée d'une féminisation de la littérature, tant sur les plans démographique que thématique et esthétique est un élément clé des discours littéraires et critiques du tournant du siècle, période au cours de laquelle cette question complexe est associée à différents processus. D'une part on constate l'essor et le succès croissant des romans de femmes dans le temps long de la deuxième moitié du XIXe siècle et, plus particulièrement, dans les années 1890, décennie qui rime avec l'apparition en littérature de la figure de la femme affranchie des normes du genre qu'incarne la *New Woman*[88]. Si la popularité des romans qui mettent en scène cette figure n'est pas sans évoquer l'identification mise en avant par Andreas Huyssen de la culture populaire du tournant du siècle au genre féminin[89], la *New Woman* suscite alors de vives polémiques, dont Ann Ardis résume ainsi les causes aussi bien littéraires et symboliques, qu'idéologiques :

> A tremendous amount of polemic was wielded against [the New Woman] for choosing not to pursue the conventional bourgeois woman's career of marriage and motherhood. Indeed, for her transgressions against the sex, gender, and class distinctions of Victorian England, she was accused of instigating the second fall of man[90].

D'autre part la « féminisation » de la littérature est également associée à la fin de siècle et aux courants esthétiques et décadents, explicitement liés au « féminin » et décriés, comme l'a montré Rita Felski, pour leur dimension « efféminée[91] ». Ann

---

88 Pour une réévaluation de la figure de la *New Woman* et des romans qui lui sont associés, voir Ann L. ARDIS, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick & Londres, Rutgers University Press, 1990.

89 Voir « It is indeed striking to observe how the political, psychological and aesthetic discourse around the turn of the century consistently and obsessively genders mass culture and the masses as feminine, while high culture, whether traditional or modern, clearly remains the privileged realm of male activities. », Andreas HUYSSEN, « Mass Culture as Woman: Modernism's Other », *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Post-Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 44-62, p. 47.

90 Ann L. ARDIS, *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, *op. cit.*, p. 1.

91 Voir Rita FELSKI, « Masking Masculinity: The Feminization of Writing », *The Gender of Modernity*, *op. cit.*, p. 91-114.

Ardis souligne par ailleurs que le discours critique de l'époque relie explicitement ces deux versants de la « féminisation » de l'écriture : « blam[ing] not only women writers but also male aesthetes and decadents for the recent "degeneration" of British literature and culture[92] ».

Cette idée d'une « dégénération » de la littérature est véhiculée, bien que de manière modulée, par William Courtney. Constatant la « déferlante » des romans écrits, selon lui « par les femmes et pour les femmes », Courtney affirme dans *The Feminine Note in Fiction* :

> Recently complaints have been heard that the novel as a work of art is disappearing […]. If the complaint be true—and in some respects it obviously is true—the reason is that [… w]hatever may have been true of preceding ages, it is an arguable thesis that the modern novel is written *by women for women*. I speak, of course, of the vast generality of those romances which *flood* the bookstalls[93].

À l'inverse, cette féminisation du roman est valorisée par Reginald Brimley Johnson dans son ouvrage publié en 1920, intitulé *Some Contemporary Novelists (Women)*, le critique voyant en celle-ci un véritable renouveau littéraire tant sur le plan de la méthode que du style :

> But the new woman, the feminine novelist of the twentieth century, has abandoned the old realism. She does not accept *observed* revelation. She is seeking, with passionate determination, for that Reality which is behind the material, the things that matter, spiritual things, ultimate Truth. And here she finds man an outsider, willfully blind, purposely indifferent. Not that her own conceptions, or definitions, are yet by any means definite or clearly formulated. […] This a [sic] new realism which, sternly rejecting the realist, looks through him to the Real[94].

Parmi les quatorze autrices mises en avant par Brimley Johnson, outre Virginia Woolf à laquelle il consacre un chapitre dévolu à *The Voyage Out* et *To the Lighthouse*, figurent des écrivaines qui appartiennent désormais au canon moderniste (dont May Sinclair, Rose Macaulay et Hope Mirrlees) mais aussi des autrices davantage « grand public » (dont E. M. Delafield, ou encore Stella Benson, dont la postérité est limitée mais que Woolf admirait) ainsi que Dorothy Richardson, dont Brimley Johnson fait la figure phare de la « féminisation » du roman et qu'il considère comme étant : « the most advanced of all our novelists[95] ».

---

92 Ann L. Ardis, « The Gender of Modernity », *The Cambridge History of Twentieth Century Literature*, Laura MARCUS & Peter NICHOLLS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 61-80, p. 74.
Rita Felski souligne quant à elle comment ces deux figures participent au tournant du siècle à la redéfinition des rôles de genre : « [T]he aesthete was often linked to the New Woman in the discourses of the period, as dual focal points of contemporary anxiety about the rapidly changing nature of gender roles. », Rita FELSKI, *The Gender of Modernity*, *op. cit*., p. 92.

93 William COURTNEY, *The Feminine Note in Fiction*, *op. cit.*, p. xii-xiv, je souligne.

94 Reginald BRIMLEY JOHNSON, *Some Contemporary Novelists (Women)*, Londres, Leonard Parsons, 1920, p. xiv-xv.
Deborah Parsons souligne que l'opposition entre le matérialisme et le « nouveau roman » que Johnson qualifie de « féminin » n'est pas sans faire écho à la réflexion que Woolf développe dans « Modern Fiction » sur les romanciers édouardiens et géorgiens, sans toutefois que Woolf n'y relie explicitement cette question à celle du genre, voir Deborah PARSONS, *Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, Londres & New York, Routledge, 2007, p. 91.

95 Reginald BRIMLEY JOHNSON, *Some Contemporary Novelists (Women)*, *op. cit.*, p. 34.

Or, Dorothy Richardson revendique explicitement l'attribut « féminin » pour qualifier son entreprise littéraire, en affirmant dans sa préface à l'édition des douze premiers tomes de *Pilgrimage* qu'elle tâche d'y produire « un équivalent féminin au réalisme masculin d'alors[96] ». Mais cette caractéristique lui est également attribuée par Brimley Johnson et Edward Garnett[97] ainsi que par Virginia Woolf, dans son compte rendu de *Revolving Lights*, septième volume de *Pilgrimage*, paru en 1923 :

> There is no one word, such as romance or realism, to cover, even roughly, the works of Miss Dorothy Richardson. Their chief characteristic, if an intermittent student be qualified to speak, is one for which we still seek a name. She has invented, or, if she has not invented, developed and applied to her own uses, a sentence which we might call the psychological sentence of the feminine gender. It is of a more elastic fibre than the old, capable of stretching to the extreme, of suspending the frailest particles, of enveloping the vaguest shapes. […] Miss Richardson has fashioned her sentence consciously, in order that it may descend to the depths and investigate the crannies of Miriam Henderson's consciousness. It is a woman's sentence, but only in the sense that it is used to describe a woman's mind by a writer who is neither proud nor afraid of anything that she may discover in the psychology of her sex[98].

Cette notion de « phrase psychologique du genre féminin » (« the psychological sentence of the feminine gender »), dont Woolf précise qu'elle est également « une phrase de femme » (« a woman's sentence »), vient comme répondre au dilemme évoqué par l'autrice trois ans plus tôt, dans un compte rendu publié dans le *Times Literary Supplement*, et donne toute sa matérialité à la solution alors ébauchée par l'essayiste :

> "I have the feelings of a woman," says Bathsheba in *Far from the Madding Crowd*, "but I have only the language of men." From that dilemma arise infinite confusions and complications. Energy has been liberated, but into what forms is it to flow? To try the accepted forms, to discard the unfit, to create others which are more fitting, is a task that must be accomplished before there is freedom or achievement[99].

Préfigurant la réflexion que Woolf mènera dans *A Room of One's Own* sur l'articulation entre genre (au sens de *gender*), phrase et forme littéraires et plus spécifiquement sur la « phrase d'homme » (« man's sentence », *AROO* 58) et sur les formes propices à la création des femmes (voir *AROO* 58-59), ces deux comptes rendus attestent de l'implication woolfienne dans le débat autour de la féminisation de l'écriture et de la littérature. Mais, au-delà de cette question, Woolf fait également état dans ses recensions du processus parallèle et antagoniste de « virilisation » de la littérature :

---

96 « [A] feminine equivalent of the current masculine realism », Dorothy RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* » [1938], *The Gender of Modernism*, Bonnie K. SCOTT (Éd.), *op. cit.*, p. 429-432, p. 430.

97 Edward Garnett, éditeur qui encouragea Gerald Duckworth – demi-frère de Virginia Woolf et éditeur de *The Voyage Out* – à publier *Pointed Roofs*, le premier volume de *Pilgrimage*, associe ce texte à la notion d'« impressionnisme féminin », voir Deborah PARSONS, *Theorists of the Modernist Novel*, *op. cit.*, p. 9.

98 Virginia WOOLF, « Revolving lights » [1923], *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 191-192, p. 191. Pour une analyse détaillée de cette recension et de la notion de « phrase psychologique du genre féminin », voir Jean-Jacques LECERCLE, « L'écriture féminine selon Woolf », *Études Britanniques Contemporaines*, Hors-Série « Spécial Virginia Woolf », 1997, p. 16-29.

99 Virginia WOOLF, « Men and Women » [1920], *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 18-20, p. 20.

> [I]n our time, thanks to our sexual perturbations, sex consciousness is strong, and shows itself in literature by an exaggeration, a protest of sexual characteristics […]. Thus Mr. Lawrence, Mr. Douglas, and Mr. Joyce partly spoil their books for women readers by their display of self-conscious virility; and Mr. Hemingway […] follows suit[100].

Dans cet extrait du compte rendu mitigé que Woolf dédie à *Men Without Women*, recueil de nouvelles publié par Ernest Hemingway en 1927 dont le titre peut être perçu comme symptomatique d'une volonté de viriliser la littérature[101], Woolf décrie cette « virilité consciente d'elle-même » manifeste selon elle dans la production de ses contemporains, sur laquelle elle reviendra également dans *A Room of One's Own* : « virility has now become self-conscious—men, that is to say, are now writing only with the male side of their brains » (*AROO 76*).

Cette virilisation de la littérature et de l'écriture correspond à l'émergence d'un discours tant littéraire que polémique empreint d'un masculinisme et d'une misogynie plus ou moins explicites qui vise à rendre leurs lettres de noblesse à la fiction et, peut-être davantage encore, à la poésie[102], et se fait notamment perceptible, bien qu'à différents degrés, chez Ezra Pound, James Joyce, Wyndham Lewis ou encore D.H. Lawrence. Ici n'est pas le lieu d'énumérer les nombreux indices qu'analysent notamment Sandra Gilbert et Susan Gubar, Bonnie Kime Scott ou Jane Goldman, et il ne s'agit pas non plus de réduire ces auteurs à une misogynie constante ou inébranlable car, de fait, l'appel à la virilisation prend des allures aussi bien utopiques, métaphoriques et pragmatiques que rhétoriques et polémiques. Il convient néanmoins d'évoquer la poétique viriliste mise en avant par Wyndham Lewis dans *Blast*, l'appel à la « régénération phallique » de l'Angleterre esquissé par Lawrence dans « A Propos of *Lady Chatterley's Lover*[103] », ou encore cette saillie d'Ezra Pound : « Poetry speaks phallic direction[104] », tandis que James Joyce affirmait après avoir lu « The Waste Land » que T.S. Eliot y mettait fin à : « [the] idea of poetry for ladies[105] ». Si ces lectures sont nuancées par un certain nombre de critiques qui associent le renouvellement poétique et littéraire auquel œuvrent ces auteurs à une remise en question de la tradition et des mœurs victoriennes et édouardiennes, ainsi qu'à une critique des rôles sociaux de genre et d'une

---

[100] Virginia WOOLF, « An Essay in Criticism » [1927], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4, Andrew MCNEILLIE (Éd.), New York, Harcourt, 1994, p. 449-456, p. 454.

[101] Woolf souligne ce point dans son compte rendu en s'appuyant sur ce qu'elle présente comme une rémarque de l'éditeur d'Hemingway : « But, before we explore the new book, a word should be said which is generally left unsaid, about the implications of the title. As the publisher puts it … "the softening feminine influence is absent – either through training, discipline, death, or situation". », *ibid.*, p. 453. Andrew McNeillie souligne que cette citation n'est autre qu'un extrait d'une lettre d'Hemingway à son éditeur, voir *ibid.*, p. 456.

[102] Outre la mise en avant de ce masculinisme dans nombre d'ouvrages féministes consacrés à la réévaluation de la littérature moderniste, Peter Nicholls en fait l'un des fils directeurs de la littérature moderne et moderniste, de Baudelaire à T.S. Eliot, en passant par Marinetti et les futuristes russes, voir Peter NICHOLLS, *Modernisms: A Literary Guide*, *op. cit.*
Pour une discussion plus récente de ces questions, voir Natalya LUSTY & Julian MURPHET (Dir.), *Modernism and Masculinity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

[103] Voir Bonnie K. SCOTT, *Refiguring Modernism*, *op. cit.*, p. 165.

[104] Ezra POUND cité dans Jane GOLDMAN, *Modernism*, *op. cit.*, p. 179.

[105] James JOYCE cité dans Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1 : *The War of the Words*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1988, p. 156.

conception normative et traditionnelle du « féminin » qu'incarne la figure de la « lady[106] », d'autres études mettent en avant la « mythologie masculine[107] », ou encore, pour reprendre les mots de Andreas Huyssen, la « puissante mystique masculiniste » (« powerful masculinist mystique[108] ») d'un certain modernisme qui se constitue en réaction à la féminisation du champ littéraire et de la littérature. Jean-Michel Rabaté résume ces différents enjeux ainsi :

> [T]here was a sense that the "high modernism" had to be masculine, hence "hard," aggressive, ferocious even, against an effeminate culture of decadence, or even worse, the production of mass culture for a dominantly feminine audience[109].

« Féminisation » et « virilisation » de la littérature et de l'écriture apparaissent ainsi comme deux forces poétiques et idéologiques caractérisant le champ et la production littéraires du tournant du XXe siècle. Or la collision de ces deux courants concomitants et antagonistes mis en lumière par Woolf dans ces comptes rendus renvoie au contexte plus large de « la guerre des sexes », une guerre aussi bien sociale et idéologique que poétique et littéraire.

B – « Guerre (littéraire) des sexes »

Avant de devenir un paradigme clé, bien qu'éminemment débattu, des études modernistes – comme en attestent Sandra Gilbert et Susan Gubar qui font de la guerre (littéraire) des sexes la notion phare de *The War of the Words*, en examinant aussi bien ses dimensions figuratives et métaphoriques que pragmatiques et performatives[110] mais aussi Jane Goldman, qui repère au cœur de la production moderniste : « une guerre des sexes, et des tentatives d'élaboration de poétiques genrées, retranchées[111] » – la « discorde des sexes » qu'Arnold Bennett fait figurer en sous-titre de *Our Women* est une notion et une image récurrente des premières décennies du XXe siècle. Articles de presse, ouvrages critiques et œuvres de fiction ont pour sujet cette « guerre des sexes[112] » qui semble aussi bien caractériser la

---

[106] Voir notamment Gail McDONALD, « Through Schoolhouse Windows: Women, the Academy and T. S. Eliot », *Gender and Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, volume 2, Bonnie K. SCOTT (Dir.), Londres & New York, Routledge, 2008, p. 73-91.

[107] « [M]asculine mythology », Jane GOLDMAN, *Modernism: 1910-1945 – Image to Apocalypse*, *op. cit.*, p. 175.

[108] Andreas HUYSSEN, « Mass Culture as Woman: Modernism's Other », *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Post-Modernism*, *op. cit.*, p. 55.

[109] Jean-Michel RABATÉ, « Introduction », *A Handbook of Modernism Studies*, Chichester, Wiley Blackwell, 2013, p. 1-14, p. 3.

[110] Voir Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1 : *The War of the Words*, *op. cit.*

[111] « [A] war of the sexes, and attempts at entrenched, gendered poetics », Jane GOLDMAN, *Modernism: 1910-1945 – Image to Apocalypse*, *op. cit.*, p. 180.

[112] Pour les articles de presse, voir notamment Rebecca WEST, « An Orgy of Disorder and Cruelty – The Beginnings of Sex Antagonism », *The Clarion*, 27 septembre 1912 & « The Sex War: Disjointed Thoughts on Men », *The Clarion*, 18 avril 1913, depuis publiés dans *The Young Rebecca: Writings of Rebecca West 1911-17*, Jane MARCUS (Éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 97-101 & p. 174-178.

bataille pour le suffrage que les facettes des rapports sociaux de sexes l'ayant engendrée, comme le souligne l'historienne Susan Kingsley Kent :

> Anti-suffragists frequently accused feminists of fomenting sex war. Feminists responded with the assertion that women's suffrage was "not the cause, but the consequence" of war instigated by patriarchal institutions, practices, and ideas. "[T]he war started long before Votes for Women was first whispered," maintained *The Freewoman*[113].

Cette guerre des sexes trouve néanmoins sa place dans certaines des déclarations des militantes suffragettes – qui, contrairement aux suffragistes auxquelles Woolf est le plus souvent associée par la critique[114], ne reculaient en rien devant les actions violentes – comme en atteste l'isotopie guerrière qui se fait jour dans le premier numéro de *Votes for Women*, publié en 1907, au sein duquel la WSPU – *Women's Social and Political Union* – déclarait :

> The founders and leaders of the movement must lead, the non-commissioned officers must carry out their instructions, the rank and file must loyally share the burdens of the fight. For there is no compulsion to come into our ranks, but those who come must come as soldiers ready to march onwards in battle array[115].

Toutefois cette isotopie ne se limite guère à la lutte pour le vote, comme le souligne Ray Strachey alors qu'elle évoque les combats à venir du féminisme dans son ouvrage publié en 1928, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain*, auquel Woolf fera explicitement référence dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 16) :

> The Cause, therefore, will still go on, and though in future its battles will lie in new fields, they will be stiff battles on a wide front. The victories which have been won so far, however, and the changes which those victories have already involved are an earnest of its final vindication[116].

Alex Zwerdling confirme, en effet, dans *Virginia Woolf and the Real World* que la guerre des sexes ne s'interrompt guère en 1918 avec l'accès au suffrage des femmes de plus de trente ans, ou avec l'armistice :

Pour les essais, voir notamment Walter HEAPE, *Sex Antagonism*, Londres, Constable, 1913 ; Elizabeth ROBINS, *Ancilla's Share: An Indictement of Sex Antagonism*, Londres, Hutchinson, 1924.

Pour la fiction on pourra se reporter aux textes analysés dans Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1 : *The War of the Words*, *op. cit.* et dans Katherine STERN, « The War of the Sexes in British Fantasy Literature of the Suffragette Era », *Critical Matrix*, Vol. 3, n°1-2, 1987, p. 78-109, qui mentionne notamment le roman de F. E. Young intitulé *The War of the Sexes*, publié en 1905.

[113] Susan KINGSLEY KENT, *Sex and Suffrage in Britain: 1869-1940* [1987], Londres, Routledge, 1995, p. 176.

[114] Voir « Woolf's short-lived period of suffrage activism affiliated her to the suffragist rather than the more militant suffragette cause », Laura MARCUS, « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Susan SELLERS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 142-179, p. 144.

[115] Cité dans Andrew ROSEN, *Rise Up, Women: The Militant Campaign of the Women's Social and Political Union, 1903-1914*, Londres, Routledge, 1974, p. 93.

Rita Felski souligne également que l'iconographie des suffragettes était parsemée de figures historiques et mythiques de femmes guerrières, d'Athéna à Jeanne d'Arc, voir Rita FELSKI, *The Gender of Modernity*, *op. cit.*, p. 166.

[116] Ray STRACHEY, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain* [1928], Londres, Virago, 1978, p. 386.

> By the 1920s it was widely felt that there really was a sex war, as women abandoned or tried to abandon the familiar roles assigned to them and move into preserves traditionally held by men[117].

Or, parmi ces territoires réservés aux hommes figure la littérature, aussi bien comme institution sociale et symbolique qu'au sens de production créatrice, ce que signale par ailleurs Ray Strachey dans une note située à la toute fin de *The Cause*, en liant les progrès de la cause féministe à la question de la représentation des femmes en littérature et de leur place dans le champ littéraire :

> The change in the type of heroine required for "best sellers" is the real test, and it is not until the "strong silent hero" ceases to "dominate" the gentle heroine that the end of the Women's Movement will have arrived[118].

Traversée par les courants contraires de la « féminisation » et de la « virilisation », la littérature se fait ainsi pour certain·es critiques de l'époque, champ de bataille des sexes et du genre. C'est du moins ce que souligne en creux Brimley Johnson en 1920 dans l'introduction de *Some Contemporary Novelists (Women)* :

> Each indeed follows her own line of thought, deduces her own philosophy. But it is possible to find similarities, and to establish comparisons, which lend at least some appearance of comprehensive unity within their reflections of Life and Man. […] Though the suffrage (and all it implied) is to them little more than a memory, they are still *at war with man* in so far as he clings to the hearth-rug attitude of superiority[119].

Moderniste, féministe mais aussi pacifiste[120], Woolf, qui fait partie selon Brimley Johnson de ces autrices « en guerre contre les hommes », est de fait aux prises avec cette « guerre (littéraire) des sexes », de manière plus ou moins explicite, dans nombre de ses textes critiques et de fiction[121]. À la veille de la seconde guerre mondiale, dans un passage de *Three Guineas*, Woolf reprendra ainsi l'isotopie guerrière des militantes suffragettes en revenant sur les multiples batailles menées pas les femmes à partir du XIXe siècle pour accéder aux professions et obtenir la place leur étant due dans la sphère publique :

> For almost every biography we read of professional men in the nineteenth century […] is largely concerned with war. They were great fighters, it seems, the professional men in the age of Queen Victoria. There was the battle of Westminster. There was the battle of the universities. There was the battle of Whitehall. There was the battle of Harley Street. There was the battle of the Royal Academy. Some of these battles, as you can testify, are still in progress.

---

117 Alex ZWERDLING, *Virginia Woolf and the Real World*, *op. cit.*, p. 216.

118 Ray STRACHEY, *The Cause*, *op. cit.*, p. 420.

119 Reginald BRIMLEY JOHNSON, *Some Contemporary Novelists (Women)*, *op. cit.*, p. xii-xiii, je souligne.

120 Woolf relie féminisme et pacifisme bien avant *Three Guineas*, dans une lettre adressée à Margaret Llewelyn Davies (secrétaire générale de la Women's Co-operative Guild), le 23 janvier 1916 : « I become steadily more feminist owing to *The Times*, which I read at breakfast and wonder how this preposterous masculine fiction [the war] keeps going a day longer—without some vigorous young woman pulling us together and marching through it […]. », Virginia WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 2 : 1912-1922 [1976], Nigel NICHOLSON & Joanne TRAUTMANN (Éd.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 76.

121 Voir « [I]t is no exaggeration to say that every postwar novel by Virginia Woolf examines the linked battles of modernism, sexism, and the Somme », James LONGENBACH, « The Women and Men of 1914 », *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*, Helen M. COOPER, Adrienne AUSLANDER MUNICH & Susan M. SQUIER (Dir.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1989, p. 97-123, p. 115.

> In fact the only profession which does not seem to have fought a fierce battle during the nineteenth century is the profession of literature[122].

La chute de cette énumération anaphorique fait de la littérature un champ professionnel à part, qui n'aurait pas été marqué – du moins au XIXe siècle – par la guerre des sexes, mais qui aurait accepté sans objection acharnée l'entrée des femmes en son sein, c'est d'ailleurs ce que Woolf confirme quelques pages plus loin – en reprenant un argument déjà développé dans « Professions for Women[123] » :

> We have already noted the fact that the profession of literature, to give it a simple name, is the only profession which did not fight a series of battles in the nineteenth century. There has been no battle of Grub Street. That profession has never been shut to the daughters of educated men. This was due of course to the extreme cheapness of its professional requirements. Books, pens and paper are so cheap, reading and writing have been, since the eighteenth century at least, so universally taught in our class, that it was impossible for any body of men to corner the necessary knowledge or to refuse admittance, except on their own terms, to those who wished to read books or to write them[124].

Si Woolf module ainsi son propos – l'incise « except on their own terms » soulignant bien que l'inclusion, à part entière, des femmes dans le champ littéraire ne va pas de soi, au XIXe comme au XXe siècle – c'est dans *A Room of One's Own* que l'essayiste évoque de manière explicite la guerre (littéraire) des sexes du tournant du XXe siècle, en s'intéressant à la bataille pour le suffrage et à l'impact de celle-ci sur la littérature contemporaine :

> Here I came to the books by living writers, and there paused and wondered if this fact were not at the root of something that had long puzzled me. No age can ever have been as stridently sex-conscious as our own; those innumerable books by men about women in the British Museum are a proof of it. The Suffrage campaign was no doubt to blame. It must have roused in men an extraordinary desire for self-assertion; it must have made them lay an emphasis upon their own sex and its characteristics which they would not have troubled to think about had they not been challenged. And when one is challenged, even by a few women in black bonnets, one retaliates, if one has never been challenged before, rather excessively. […] Doubtless Elizabethan literature would have been very different from what it is if the women's movement had begun in the sixteenth century and not in the nineteenth. (*AROO* 75-76)

Tout en brossant un portrait quelque peu grotesque des suffragettes, qui réduit la campagne pour le vote à « quelques femmes en bonnets noirs » (« a few women in black bonnets »), Woolf fait ici de la guerre sociale et politique des sexes la cause de la bipolarisation genrée de la littérature. Cette bipolarisation est le fruit d'une conscience de sexe exacerbée, aussi bien chez les hommes que chez les femmes, qui devient, en retour, la cause d'une guerre littéraire des sexes au sujet de laquelle l'essayiste se fait des plus critiques :

> All this pitting of sex against sex, of quality against quality; all this claiming of superiority and imputing of inferiority, belong to the private-school stage of

---

[122] Virginia WOOLF, *Three Guineas* [1938], Anna SNAITH (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 145.

[123] Voir Virginia WOOLF, « Professions for Women » [1942], *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 57-63, p. 57-58.

[124] Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 169.

> human existence where there are "sides", and it is necessary for one side to beat another side. (*AROO* 80)

Or, deux ans après la publication de l'essai, William Empson écrit pour *Scrutiny*, alors édité par F. R. Leavis – figure sur laquelle je reviendrai dans la deuxième partie de cette étude[125] –, une recension consacrée à l'ensemble de l'œuvre de Woolf. La question de la guerre des sexes, et plus particulièrement de son aspect littéraire, y apparaît lorsqu'il évoque *A Room of One's Own*. Le critique souligne alors la « curieuse attitude » de Woolf à l'égard du féminisme et le positionnement paradoxal de Woolf dans cette guerre littéraire des sexes :

> Most of the important things for a critic to say about Mrs Woolf have been said by herself in *A Room of One's Own*, and centre round a peculiar attitude to feminism. For instance, she says there that women novelists must be expected to do something entirely new in describing the mental attitudes of women, and their relations with other women, which male novelists do not know about. […A]nd when you have said, as Mrs Woolf does say, that every complete author must be spiritually hermaphrodite, *you seem to have quelled this aspect of the sex war as vehemently as you called it into being*[126].

Pour Empson, loin de se contenter d'y prendre part, la réflexion de Woolf attise la guerre littéraire des sexes tout en l'apaisant, lorsqu'elle évoque une forme d'« hermaphrodisme spirituel », pour ne pas dire d'idéal androgyne, mais ce paradoxe ne s'applique pas uniquement à Woolf ou à la réflexion qu'elle développe dans *A Room of One's Own*[127]. En effet, si le tournant du siècle se caractérise par une guerre (littéraire) des sexes au sein de laquelle le binarisme du genre semble atteindre son paroxysme, la production littéraire, critique et intellectuelle de l'époque sème également le trouble au sein du binarisme hiérarchique et normatif du genre.

C – Trouble dans le binarisme du genre et du modernisme

Le tournant du XXe siècle n'est pas sans interroger et subvertir le système binaire, hiérarchique et normatif qui régit le « masculin » et le « féminin », ainsi que les hommes et les femmes, et révéler la porosité et la labilité des frontières qui séparent ces catégories sociales, mentales et symboliques. Ainsi ce que Woolf nomme, un an avant la publication de *Orlando*, « nos perturbations sexuelles[128] » semble aussi bien désigner les bouleversements sociaux et politiques qui caractérisent la période, tels que le mouvement des suffragettes, ou encore la

[125] Voir la section intitulée « Woolf et *A Room of One's Own* des deux côtés de l'Atlantique », p. 106-112.

[126] William EMPSON, « Virginia Woolf » [1931], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 301-307, p. 305-306, je souligne.

[127] Je m'intéresserai aux nombreux paradoxes qui parcourent la réflexion que Woolf développe dans *A Room of One's Own* au sein du prochain chapitre, voir p. 89-95.

[128] « [O]ur sexual perturbations », Virginia WOOLF, « An Essay in Criticism » [1927], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4, *op. cit.*, p. 449-456, p. 454.

« guerre (littéraire) des sexes », que le trouble dans le genre qui figure au sein des productions littéraires, critiques et intellectuelles de l'époque.

Le scandale causé par la publication le 27 juillet 1928 du roman de Radclyffe Hall, *The Well of Loneliness*[129], cristallise les tensions qui parcourent le binarisme du genre et la question des sexualités, dont l'héroïne du roman, Stephen Gordon, figure de la « lesbienne masculine » (« mannish lesbian[130] »), est l'incarnation. La préface du roman, signée par Havelock Ellis – auteur de *Studies in the Psychology of Sex* – souligne quant à elle l'articulation entre les productions littéraires et les productions théoriques qui font poindre, depuis le début du siècle, l'idée d'un « troisième sexe » ou d'un « sexe intermédiaire[131] ». Ces notions ne sont pas sans jeter un certain trouble sur l'hétéronormativité qui régit la société britannique, le « troisième sexe », ou « sexe intermédiaire », étant bien souvent lié sans toutefois toujours s'y résumer, à l'homosexualité, comme l'a depuis souligné Michel Foucault : « L'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphroditisme de l'âme[132] ».

En 1908, dans les premières lignes de son ouvrage intitulé *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women*, Edward Carpenter met en avant la centralité de cette question au tournant du siècle :

> The subject dealt with in this book is one of great, and one may say growing, importance. Whether it is that the present period is one of large increase in the numbers of men and women of an intermediate or mixed temperament, or whether it merely is that it is a period in which more than usual attention happens to be accorded to them, the fact certainly remains that the subject has great actuality and is pressing upon us from all sides. […] The literature on the question has in consequence already grown to be very extensive, especially on the Continent, and includes a great quantity of scientific works, medical treatises, literary essays, romances, historical novels, poetry, etc[133].

La réflexion d'Edward Carpenter s'attache ensuite à définir ce « sexe intermédiaire » qu'il situe au centre d'un continuum reliant le masculin et le féminin, caractéristiques genrées qu'il distingue de considérations purement biologiques et dont il souligne la coexistence possible au sein d'un·e même individu·e :

---

[129] Radclyffe HALL, *The Well of Loneliness* [1928], Londres, Vintage, 2015.
Le livre fut retiré des ventes avant son procès pour obscénité à l'automne 1928, procès auquel Woolf fait référence dans *A Room of One's Own* lorsqu'elle évoque Sir Chartres Biron, magistrat de la *Metropolitan Police Court* qui présida le procès, voir *AROO* 62.
Pour une lecture reliant *A Room One's Own* et *The Well of Loneliness*, voir Jane MARCUS, « Sapphistry: Narration as Lesbian Seduction in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 163-188.

[130] Voir Esther NEWTON, « The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman », *Signs*, Vol. 9, n°4, 1984, p. 557-575.

[131] Voir notamment Havelock ELLIS, *Studies in the Psychology of Sex*, Vol. 2 : *Sexual Inversion*, Philadelphia, F. A. Davis Company, 1901 ; Otto WEININGER, *Sex and Character*, Londres, William Heinemann, 1906 ; Edward CARPENTER, *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women* [1908], Londres & New York, Mitchell Kennerley, 1921.

[132] Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, Vol. 1 : *La Volonté de savoir* [1978], Paris, Gallimard, 2018, p. 58-59.

[133] Edward CARPENTER, *The Intermediate Sex*, *op. cit.*, p. 9-10.

> It is beginning to be recognised that the sexes do not or should not normally form two groups hopelessly isolated in habit and feeling from each other, but that they rather represent the two poles of *one* group—which is the human race; so that while certainly the extreme specimens at either pole are vastly divergent, there are great numbers in the middle region who (though differing corporeally as men and women) are by emotion and temperament very near to each other. Nature, it might appear, in mixing the elements which go to compose each individual, does not always keep her two groups of ingredients—which represent the two sexes—properly apart, but often throws them crosswise in a somewhat baffling manner, now this way and now that […]. As it is, there are some remarkable and (we think) indispensable types of character in whom there is […] a union or balance of the feminine and masculine qualities[134].

Si Woolf n'est pas sans faire écho à l'idée d'une « union » ou d'un « équilibre » entre des qualités dites féminines et masculines dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 74), c'est avant tout à une forme d'idéal artistique ou de génie littéraire qu'elle lie cette caractérisation, à travers la figure de l'androgyne[135].

Or, comme le souligne Tracy Hargreaves : « The association of […] intermediate identity with creative genius was part of the discursive representation of androgyny in the early twentieth century[136] ». Woolf, comme certain·es de ses contemporain·es, relie ainsi la création artistique à la question d'un au-delà du binarisme du genre dans ses textes critiques, et ce plus particulièrement au cours de la décennie marquée par la publication d'*Orlando – A Biography*[137], dont le/la héros/héroïne éponyme, figure de la création littéraire, incarne après sa métamorphose une forme de symbiose entre différentes caractéristiques de genre qui annonce l'idéal androgyne prôné par Woolf dans *A Room of One's Own* :

> Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. (*AROO* 74)

L'association explicite de l'androgyne à Coleridge ainsi qu'à l'imaginaire romantique évoque ici une forme de transcendance, encore présente au tournant du siècle, et ce même dans des textes empreints de militantisme comme le souligne le traité de Charlotte Perkins Gilman intitulé *The Man-Made World, Or Our Androcentric Culture* :

---

134 *Ibid*., p. 16-17.

135 Voir la lettre de Virginia Woolf à sa sœur, Vanessa Bell, datée du 22 mai 1927, dans laquelle elle affirme au sujet de Duncan Grant : « [B]ut, thank God, he's hermaphrodite, androgynous, like all great artists », Virginia WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1923-1928 [1977], Nigel NICOLSON & Joanne TRAUTMANN (Éd.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980, p. 381.

136 Tracy HARGREAVES, *Androgyny in Modern Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 8.
Carpenter établit également un lien entre vocation artistique et « sexe intermédiaire » par l'entremise du « tempérament uranien » – terme qu'il emprunte à Karl Einrich Ulrichs – qui caractérise les individu·es affranchi·es de l'hétéronormativité et du binarisme homme/femme, « masculin »/« féminin » : « As I have already hinted, the Uranian temperament […] is exceedingly sensitive and emotional; and there is no doubt that, going with this, a large number of the artist class, musical, literary, or pictorial belong to this description. », Edward CARPENTER, *The Intermediate Sex*, *op. cit.*, p. 102.

137 Voir p. 71-72 de la présente étude.

> The art of literature in this main form of fiction is far too great a thing to be wholly governed by one dominant note. As life widened and intensified, *the artist, if great enough, has transcended sex*; and in the mightier works of the real masters, we find fiction treating of life, life in general, in all its complex relationships, and refusing to be held longer to the rigid canons of an androcentric past[138].

Mais si l'idéal androgyne incarne une forme de libération utopique de cette « tyrannie du sexe » que Woolf dénonçait déjà, en 1918, dans « Women Novelists[139] », Woolf envisage également la négation de l'identité de genre – son en deçà – comme une alternative possible, notamment dans l'essai publié en 1924, intitulé « The Patron and the Crocus » : « And if you can forget your sex altogether […] so much the better; a writer has none[140] ». En cela, elle fait notamment écho à William Courtney qui affirmait dans *The Feminine Note in Fiction* : « It is absurd, of course, to talk of masculine and feminine novelists; there should be no distinction of sexes among artists[141] ». Quelques années plus tard, dans « An Essay in Criticism » – texte qui précède *A Room of One's Own* d'un an – Woolf élargit le spectre de sa réflexion et incite non seulement les écrivain·es, mais aussi leurs critiques et leurs lecteurs et lectrices à adopter une forme de neutralité genrée :

> [A]ny emphasis laid upon sex is dangerous. […] The greatest writers lay no stress upon sex one way or the other. The critic is not reminded as he reads them that he belongs to the masculine or the feminine gender[142].

Ces injonctions paradoxales se voient rassemblées au terme de *A Room of One's Own* alors que l'autrice articule négation du genre et communion du masculin et du féminin : « it is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly » (*AROO* 74).

Qu'il prenne la forme d'un au-delà du binarisme (l'androgyne) ou de son en deçà (le neutre) ou encore d'un entre-deux (le sexe intermédiaire), le trouble à l'œuvre au sein du genre est manifeste dans la réflexion critique et littéraire de Woolf et de ses contemporain·es et témoigne d'une certaine aspiration à un dépassement du binarisme du genre[143]. Mais cette aspiration est également retranscrite par une forme de vacillation des catégorisations, qui parcourt les textes

---

138 Charlotte PERKINS GILMAN, *The Man-Made World; or, Our Androcentric Culture* [1911], je souligne. Consulté le 16 décembre 2018 : <http://www.gutenberg.org/files/3015/3015-h/3015-h.htm>.

139 Virginia WOOLF, « Women Novelists », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 12.

140 Virginia WOOLF, « The Patron and the Crocus » [1924], *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 65-68, p. 68.

141 William COURTNEY, *The Feminine Note in Fiction*, *op. cit.*, p. xiv.

142 Virginia WOOLF, « An Essay in Criticism » [1927], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4, *op. cit.*, p. 449-456, p. 453-454.
Woolf renforce ici le constat émis dans son compte rendu de *The Women Novelists* : « any emphasis, either of pride or of shame, laid consciously upon the sex of a writer is not only irritating but superfluous », Virginia WOOLF, « Women Novelists », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 12-13.

143 Je reviendrai plus longuement sur la question de l'idéal androgyne dans la cinquième partie de cette étude et m'intéresserai notamment aux différentes lectures critiques dont il a été l'objet, voir « Va-et-vient critique de l'idéal androgyne woolfien », p. 314-322.

littéraires et critiques de la période et ce, notamment, par l'entremise de la question du « féminin ».

Il convient en effet de souligner que si la question du « féminin » en littérature est associée au tournant du siècle à la production littéraire des femmes ainsi qu'à la féminisation de la littérature, le terme sert plus largement à qualifier, comme le rappelle Michael Whitworth, le renouvellement formel de la fiction :

> Sensitivity to "impressions" was, in the gendered psychology of the time, a feminine quality of mind. The idea dated back at least to the mid-nineteenth century, but was still endorsed by writers in the early twentieth […]. For these reasons, the "impressionist" novel was taken by some to be a "feminine" mode of writing[144].

De fait, si Reginald Brimley Johnson fait du « roman impressionniste » et du « nouveau réalisme » une affaire de femmes dans *Some Contemporary Novelists (Women)*[145], l'adjectif « féminin », en tant qu'attribut de ce nouveau style littéraire, est également employé, notamment par Virginia Woolf et par Dorothy Richardson, pour qualifier la littérature produite par certains hommes.

Ainsi, dans son compte rendu de *Revolving Lights* Woolf distingue la « phrase de femme » (« woman's sentence[146] ») de la « phrase psychologique du genre féminin » (« the psychological sentence of the feminine gender[147] »), et souligne que cette dernière n'est pas l'apanage des femmes : « Other writers of the opposite sex have used sentences of this description and stretched them to the extreme[148] ». De même, Dorothy Richardson affirme dans sa préface à *Pilgrimage* :

> Feminine prose, as Charles Dickens and James Joyce have delightfully shown themselves to be aware, should properly be unpunctuated, moving from point to point without formal obstructions[149].

Cette attribution littéraire du qualificatif « féminin » à la forme littéraire, voire à l'écriture, indépendamment de l'assignation genrée de l'écrivain·e – qui annonce notamment les travaux de Julia Kristeva et de Hélène Cixous, ainsi que ceux de nombres de critiques anglo-américain·es affilié·es à ce que l'on nommera au cours des années quatre-vingt le « French Feminism » – contribue à faire vaciller les catégorisations genrées et à semer un certain trouble dans le binarisme du genre. Toutefois, les attributs de cette phrase ou de cette prose dite « féminine » qu'évoquent Virginia Woolf et Dorothy Richardson ne sont pas sans évoquer, voire

---

144 Michael WHITWORTH, *Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 138.

145 Voir Reginald BRIMLEY JOHNSON, *Some Contemporary Novelists (Women)*, *op. cit.*, p. xiv-xv.

146 Virginia WOOLF, « Revolving lights » [1923], *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 191-192, p. 191.

147 *Ibidem*.

148 À ce sujet Deborah Parsons précise : « Virginia Woolf's reference to the elasticity of the psychological sentence of the feminine gender in her review of Richardson's *Revolving Lights* of course repeats her description of Joyce's writing in "Modern Novels", and *Ulysses* is certainly one of the examples she has in mind when she refers to it being stretched to its extreme by male writers. », Deborah PARSONS, *Theorists of the Modernist Novel*, *op. cit.*, p. 98.

149 Dorothy RICHARDSON, « Foreword to *Pilgrimage* », *The Gender of Modernism*, Bonnie K. SCOTT (Éd.), *op. cit.*, p. 431.
Sur la question du « féminin » et sur celle de l'articulation entre refus de l'assignation genrée et vocation littéraire dans l'œuvre romanesque de Dorothy Richardson, voir Florence MARIE, « *Pilgrimage* de Dorothy Richardson ou l'art du dé-place-ment et de la dérive comme réponse à l'appellation », *Études Britanniques Contemporaines*, Vol. 46, 2014, non paginé. Consulté le 18 décembre 2018 : <https://doi.org/10.4000/ebc.1154>.

peut-être renforcer, une certaine construction culturelle normative du féminin qui associe celui-ci à la fluidité et à la souplesse, ou encore, pour reprendre les termes de Michael Whitworth, à une forme de « sensibilité aux impressions ».

La vacillation des catégories de genre souligne ainsi le trouble à l'œuvre au sein du binarisme du genre (et) du modernisme. On constate toutefois que, comme l'idéal androgyne, en visant à dépasser ce binarisme et en jouant avec la labilité de ses frontières, cette vacillation tend, paradoxalement, à le réinscrire, paradoxe qui n'est pas sans souligner la difficulté – voire l'impossibilité – de se libérer de ce que Woolf considère comme : « [the] more fundamental tyranny—the tyranny of sex itself[150] ».

***

La réflexion menée par Woolf dans *A Room of One's Own* peut ainsi être perçue comme l'aboutissement d'un dialogue au long cours avec ses contemporain·es qui atteste de la centralité de la question des femmes, du genre et de la fiction au tournant du XXe siècle et qui met au jour l'inscription de l'essai et de son autrice dans les débats sociaux, critiques et littéraires de son temps. De la question du « féminin » à celles de la place des femmes dans l'histoire littéraire et des conditions leur permettant de faire œuvre, jusqu'aux questions de la féminisation et de la virilisation de la littérature, de la guerre (littéraire) des sexes ou encore de la possibilité d'un au-delà ou d'un en deçà du binarisme du genre, *A Room of One's Own* fait écho aux tensions qui parcourent aussi bien la société que le champ littéraire et la littérature du tournant du XXe siècle. Mais si l'essai gagne à être lu en retraçant le dialogue qu'il entretient avec son temps, il convient également de le replacer dans la production littéraire et essayistique de son autrice, tant il entre en résonance, aussi bien textuelle que thématique, avec les textes l'ayant précédé et certains des textes à venir.

[150] Virginia WOOLF, « Women Novelists », *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 12.

Chapitre 2 : « Femmes, genre et fiction » dans l'œuvre de Virginia Woolf

L'histoire de l'écriture de *A Room of One's Own* et des différentes étapes qui l'ont caractérisée est à présent bien documentée[1]. En 1928, Woolf est invitée à donner une conférence sur « les femmes et la fiction » par les associations d'étudiantes des deux collèges ouverts aux femmes de l'université de Cambridge, la *Arts Society* de Newnham College et la *ODTAA* de Girton. Ces conférences ont lieu à une semaine d'intervalle, moins de quinze jours après la publication d'*Orlando* : le samedi 20 octobre 1928 à Newnham, puis le 26 octobre à Girton. Elles donnent ensuite lieu, en mars 1929, à la publication dans un magazine américain, *The Forum*, d'un article intitulé « Women and Fiction[2] ».

Les premières pages du manuscrit de *A Room of One's Own* – lui aussi intitulé « Women & Fiction » – n'étant pas datées, on ne connaît pas la date exacte à laquelle Woolf débuta la rédaction de l'essai. La première date mentionnée – inscrite au début du deuxième chapitre du manuscrit – est le 6 mars, la dernière date qui y figure est le 2 avril. Ce n'est que le 28 mars 1929, alors qu'elle approche de la fin de cette première ébauche de l'essai, que Woolf évoque dans son journal l'écriture du manuscrit qui deviendra *A Room of One's Own*. Dans la même entrée, elle mentionne son projet de construction d'une nouvelle pièce à Monk's House : « I am summoning Philcox next week to plan a room—I have money to build it, money to furnish it[3] ». L'essai est composé à vive allure, en près d'un mois, Woolf remarquant dans son journal le 13 avril 1929 :

> It made itself up & forced itself upon me (in this form—the thinking had been done and the writing stiffly & unsatisfactorily 4 times before) as I lay in bed after Berlin. I used to make it up at such a rate that when I got pen & paper I was like a water bottle turned upside down; the writing was as quick as my hand could write; too quick, for I am now toiling to revise; but this way gives one freedom & lets one leap from back to back of one's thoughts[4].

A Room of One's Own sera publié le 24 octobre 1929 en Grande-Bretagne, ainsi qu'aux États-Unis, presqu'un an jour pour jour après la venue de Woolf à Cambridge.

---

1 Voir Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1998, p. 110-141.
Ce chapitre reprend et complète l'introduction du manuscrit de *A Room of One's Own*, identifié et édité par Rosenbaum au début des années 1990 : Stanford Patrick ROSENBAUM, « Introduction », Virginia WOOLF, *Women & Fiction: The Manuscript Versions of* A Room of One's Own, Stanford Patrick ROSENBAUM (Éd.), Oxford, Blackwell, 1992, p. xiii-xlii.

2 Publié dans *The Forum*, en mars 1929, l'essai est ensuite inclus par Leonard Woolf dans le recueil *Granite and Rainbow* publié par la Hogarth Press en 1958.
Virginia WOOLF, « Women and Fiction » [1929], *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 43-52.

3 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, Anne OLIVIER BELL & Andrew MCNEILLIE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1980, p. 219-220.

4 *Ibid.*, p. 221-222.

Mais au-delà des conférences données par Woolf et de son article intitulé « Women and Fiction », *A Room of One's Own* s'inscrit plus largement encore dans l'œuvre woolfienne. Si ce texte est le fruit d'un dialogue au long cours entre Woolf et les écrivain·es et critiques qui lui sont contemporain·es, il est également intimement lié avec la production essayistique et fictionnelle woolfienne. *A Room of One's Own* est ainsi souvent perçu comme formant un diptyque avec *Three Guineas*, ou avec *Orlando*[5] ; on a également affirmé que l'essai était le troisième volet d'un triptyque centré sur les femmes et la création réunissant *To the Lighthouse* et *Orlando*[6], ou encore que *Orlando*, *A Room of One's Own* et *The Waves* pouvaient être perçus, comme l'a affirmé Gillian Beer, comme « trois œuvres émanant d'un unique mouvement créatif[7] ».

De fait, la réflexion que Woolf développe dans *A Room of One's Own* sur la question des femmes, du genre et de la fiction, en s'intéressant notamment aux conditions matérielles propices à la création littéraire, à la place faite aux femmes au fil de l'histoire et dans l'histoire de la littérature, à l'existence d'une tradition littéraire spécifique aux femmes, ou encore à l'articulation entre génie littéraire et idéal androgyne, est déjà présente de manière plus ou moins explicite dans d'autres textes fictionnels et essayistiques auxquels l'essai vient faire écho, *A Room of One's Own* incarnant, pour ainsi dire, le confluent de la réflexion woolfienne sur les femmes, le genre et la fiction telle que Woolf l'amorce dans ses écrits de jeunesse, la développe dans les années vingt et la poursuit après la publication de l'essai. Mais l'essai de 1929 est également le fruit d'une réflexion singulière sur « les femmes et la fiction » qui émane des conférences données par Woolf à Cambridge et donne jour à l'article « Women and Fiction » publié en mars 1929, avant de prendre sa forme finale dans cette ultime réécriture qu'est *A Room of One's Own*.

1 – *A Room of One's Own* au confluent de la question des femmes, du genre et de la fiction dans l'œuvre woolfienne

Paru quatorze ans après *The Voyage Out* et douze ans avant *Between the Acts*, qui sera publié de manière posthume l'année du décès de son autrice, *A Room of*

---

5 La première formulation critique de cette relation date de 1932 : « Different as they are in form, the two books are complementary. *Orlando* dramatises the theories stated more plainly in the essay. The essay makes clear the meaning of the allegory. », Winifred HOLTBY, *Virginia Woolf: A Critical Memoir* [1932], Londres & New York, Continuum, 2007, p. 161.

6 « *To the Lighthouse*, *Orlando* and *A Room of One's Own* are inextricably linked; they form a triptych. […] *To the Lighthouse* explores the problems confronted by the woman artist in a patriarchal society; *Orlando* sets them in their historical perspective; *A Room of One's Own* analyses their source and nature. », Julia BRIGGS, *Virginia Woolf, an Inner Life*, Orlando, Harcourt, 2005, p. 216.

7 « [T]hree works which came out of a single creative movement », Gillian BEER, *Virginia Woolf: The Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996, p. 52.
S. P. Rosenbaum abonde également dans ce sens, voir Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, *op. cit.*, p. 111 & p. 118.

One's Own se situe à la jonction de la décennie 1920, qui a longtemps été caractérisée comme étant celle du « haut modernisme » woolfien et de ce que nombre de critiques ont qualifié de « tournant politique » dans l'œuvre de Woolf au cours des années trente. Si ces caractérisations d'ensemble nécessitent d'être questionnées et nuancées – notamment en ce qu'elles effacent la dimension politique et la critique sociale présente dans les textes écrits par Woolf au cours des années 1920 et taisent la recherche esthétique et formelle à laquelle Woolf ne renonce guère au cours de la dernière décennie de sa carrière et de sa vie – *A Room of One's Own* peut néanmoins être lu comme le symbole de la confluence des aspirations esthétiques et politiques de l'autrice, mais aussi comme le confluent de la question des femmes, du genre et de la fiction telle que Woolf l'appréhende au fil de son œuvre.

En effet, *A Room of One's Own* reprend et développe un certain nombre de motifs, de scènes et de modalités narratives déjà présentes dans les essais, les nouvelles et les romans de l'autrice et annonce des motifs et des problématiques dont elle se saisira dans les textes à venir. Outre les articles et comptes rendus évoqués au sein du premier chapitre de cette étude, l'articulation que Woolf opère entre femmes, genre et fiction dans *A Room of One's Own* entre ainsi en résonance aussi bien avec des textes de jeunesse de l'autrice et avec ses premiers romans, qu'avec des textes publiés dans les années vingt, puis avec ceux qui viendront marquer sa production dans les années trente.

Aussi je me propose d'esquisser au sein de cette section un parcours pour partie chronologique de l'œuvre woolfienne qui me permettra de faire affleurer un réseau d'images et de réflexions attestant de l'attention que Woolf porta tout au long de sa carrière à la question des femmes, du genre et de la fiction. Au fil de ce parcours j'entends éclairer les liens qui unissent *A Room of One's Own* à des textes aussi variés que « Haworth, November 1904 » (1904), « The Journal of Mistress Joan Martyn » (1906) et *Night and Day* (1919), que je convoquerai en tant que textes de « jeunesse[8] », mais aussi *Jacob's Room* (1922), *Orlando* (1928) et « A Society » (1921), pour la décennie qui précède *A Room of One's Own*, et enfin « Professions for Women » (1942) et *Three Guineas* (1938), qui me permettront de souligner certains des prolongements que Woolf donne à *A Room of One's Own*. Mon objet ici n'est nullement de dresser un catalogue de ces effets d'écho et de variation – aussi bien poétiques que thématiques –, mais bien de souligner que l'articulation établie entre femmes, genre et fiction dans *A Room of One's Own* s'inscrit plus largement dans l'œuvre de Virginia Woolf – ce que soulignent

[8] Si ce qualificatif caractérise aisément « Haworth, November 1904 » (1904) ainsi que « The Journal of Mistress Joan Martyn » (1906) qui furent composés alors que Woolf n'avait qu'une vingtaine d'années, j'ai bien conscience qu'il n'en est guère ainsi pour ce qui concerne *Night and Day* (1919), qui fut publié au lendemain de la première guerre mondiale, alors que Woolf avait plus de trente-sept ans. Ce texte n'est toutefois que le second roman de l'autrice, ce qui m'invite à me défaire pour partie d'une perspective purement chronologique et à voir en celui-ci « un texte de jeunesse », approche qui va de pair avec celle de nombre de critiques qui considèrent que ce n'est qu'avec *Jacob's Room*, voire avec *Mrs Dalloway*, que Woolf trouve véritablement sa voix.

également les écrivain·es de la postérité de l'essai en alliant la référence à *A Room of One's Own* à d'autres textes woolfiens.

A – « Femmes, genre et fiction » dans quelques textes de jeunesse

> When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant. They might mean simply a few remarks about Fanny Burney; a few more about Jane Austen; *a tribute to the Brontës and a sketch of Haworth Parsonage under snow*; some witticisms if possible about Miss Mitford; a respectful allusion to George Eliot; a reference to Mrs Gaskell and one would have done. But at second sight the words seemed not so simple. (*AROO* 3, je souligne)

Woolf souligne en creux l'inscription de *A Room of One's Own* dans son œuvre en évoquant subtilement l'un de ses écrits de jeunesse dès l'ouverture de l'essai, alors que la *persona* qu'elle adopte tâche de définir le sujet sur lequel portera sa réflexion et mentionne en passant « une esquisse du presbytère enneigé [des sœurs Brontë] à Haworth ». Woolf renvoie ainsi au bref essai intitulé « Haworth, November 1904 », publié dans le *Women's Supplement* du *Guardian* le 21 décembre 1904. Ce texte, qui fut le premier article de Virginia Woolf à être accepté pour publication bien qu'il fût publié après « The Son of Royal Langbirth », se fait récit à la première personne du singulier d'une « expédition à Haworth[9] » sur les traces de l'une des figures tutélaires de l'écriture au féminin, Charlotte Brontë, mais loin de se contenter de cette peinture pittoresque du presbytère des sœurs Brontë évoquée dans *A Room of One's Own* ou d'un hommage à ses habitantes, il esquisse certaines prémices de la réflexion woolfienne sur les femmes, le genre et la fiction : de la question des conditions matérielles de la création à celle de la limitation de l'expérience accordée aux femmes, en passant par celle de leur place au sein de l'histoire et du canon littéraires et celle de l'existence d'une filiation littéraire spécifiquement féminine.

L'essai met ainsi en avant la question des conditions matérielles de la création littéraire et laisse apparaître en creux le motif central de la *room of one's own*, en s'intéressant aux conditions matérielles au sein desquelles l'œuvre des sœurs Brontë vit le jour :

> There is nothing remarkable in a mid-Victorian parsonage, though tenanted by genius, and the only room which awakens curiosity is the kitchen, now used as an *ante-room*, in which the girls tramped as they conceived their work[10].

Le processus créatif des sœurs Brontë est ici associé à ce lieu symbolique de la domesticité et des normes genrées qu'est la cuisine. Plus symbolique encore, le

---

[9] « [E]xpedition to Haworth », Virginia WOOLF, « Haworth, November 1904 », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 121-125, p. 122.

[10] *Ibid.*, p. 124, je souligne.

devenir de cette pièce : une antichambre (« an ante-room »). Marqueur d'antériorité, le préfixe « ante- » vient comme souligner le fait que les Brontë écrivaient *avant* que les femmes ne disposent de pièces à elles, mais l'homophonie entre les préfixes « ante- » et « anti- » donne également une valeur oxymorique à cette pièce qui n'en est plus une, et renforce l'idée que les sœurs Brontë ne disposaient pas de cette *room of their own* dont Woolf souligne, en adoptant une perspective croisée, qu'un quasi-contemporain des Brontës comme Thomas Carlyle n'en était, quant à lui, guère dépourvu, en évoquant de prime-abord la « pièce insonorisée[11] » dont ce dernier disposait.

Mais au-delà de la question des conditions matérielles de la création littéraire, l'essai met également en avant celle de l'expérience limitée des femmes. Woolf fait ressortir ce point en effaçant tout un pan de l'existence des Brontë, et notamment les expériences bruxelloises de Charlotte et d'Emily, afin d'accentuer leur appartenance à Haworth[12] et d'affirmer : « One thing only remained: the church in which Charlotte worshipped, was married, and lies buried. *The circumference of her life was very narrow*[13] » ; formulation à laquelle Woolf fera écho en évoquant l'existence de Jane Austen dans *A Room of One's Own* :

> If Jane Austen suffered in any way from her circumstances it was in the *narrowness of life* that was imposed upon her. It was impossible for a woman to go about alone. She never travelled; she never drove through London in an omnibus or had luncheon in a shop by herself. (*AROO* 51)

L'économie générale de « Haworth, November 1904 » fait quant à elle affleurer la question de la place des femmes dans l'histoire littéraire et celle de leur inscription dans le canon. Le texte s'ouvre, non sans ironie, sur la remarque suivante : « I do not know whether pilgrimages to the shrines of famous men ought not to be condemned as sentimental journey[14] ». Si la voix essayistique se caractérise ici par l'hésitation qu'elle affiche, elle souligne néanmoins son ambivalence vis-à-vis de la sacralisation des « grands hommes » et de leurs demeures, et vis-à-vis de cette pratique du « pèlerinage littéraire[15] ». Puis, par un effet de renversement, la voix narrative adopte ce même champ sémantique pour relater sa visite à Haworth qui devient : « a pilgrimage to the home and country of

---

[11] « It is better to read Carlyle in your own study chair than to visit the *sound-proof room* and pore over the manuscripts at Chelsea. », *ibid.*, p. 121, je souligne.
Woolf évoquera plus longuement la question des conditions matérielles de création et de vie de Carlyle dans son essai intitulé « Great Men's Houses », au sein duquel elle nuance la dimension insonorisée du bureau de Carlyle, voir Virginia WOOLF, « Great Men's Houses » [1932], *The London Scene*, Londres, Daunt Books, 2013, p. 31-39, p. 33.

[12] Voir « Haworth expresses the Brontës; the Brontës express Haworth; they fit like a snail to its shell. », Virginia WOOLF, « Haworth, November 1904 », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 121 ; voir également « Charlotte Brontë lived and died there », *ibid.*, p. 124.

[13] *Ibid.*, p. 125, je souligne.

[14] *Ibid.*, p. 121.

[15] Woolf revient sur la question du pèlerinage littéraire dans l'essai « Literary Geography », paru dans le *Times Literary Supplement*, le 10 mars 1905, Virginia WOOLF, « Literary Geography », *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 1, Andrew MCNEILLIE (Éd.), New York, Harcourt, 1989, p. 32-35 ; ainsi que dans *A Room of One's Own*, voir *AROO* 35, puis dans Virginia WOOLF, « Great Men's Houses », *The London Scene*, *op. cit.*

Charlotte Brontë and her sisters[16] ». Woolf rejette ainsi dès 1904 l'idée d'un pèlerinage littéraire ne faisant que consacrer les hommes déjà canonisés par l'histoire littéraire, et souligne en creux la nécessité de redéfinir la place des femmes dans le canon en attribuant cette même portée symbolique à sa visite à Haworth.

Ce pèlerinage est par ailleurs effectué sous l'égide d'Elizabeth Gaskell, et se voit teinté par la biographie que celle-ci a consacrée à Charlotte Brontë, à laquelle Woolf fait référence au deuxième paragraphe du texte[17], laissant ainsi entrevoir en filigrane l'idée d'une filiation littéraire au féminin qui sera développée dans *A Room of One's Own*. Cette filiation empreinte de sororité se voit renforcée à la fin de l'essai qui se clôt sur une scène de recueillement sur le tombeau de la famille Brontë, qui n'est pas sans annoncer les dernières lignes de l'essai de 1929 (voir *AROO* 86) :

> The slab which bears the names of the succession of children and of their parents – their births and deaths – strikes the eye first. Name follows name; at very short intervals they died – Maria the mother, Maria the daughter, Elizabeth, Branwell, Emily, Anne, Charlotte and lastly the old father, who outlived them all. […] "The sting of death is sin, and the strength of sin is the law, but thanks to God which giveth us the victory through our Lord Jesus Christ." That is the inscription which has been placed beneath their names, and with reason; for however harsh the struggle, Emily and Charlotte above all, fought to victory[18].

À ce portrait « victorieux » de la création au féminin que Woolf esquisse dans « Haworth, November 1904 », qui tisse bien des motifs et des arguments sur lesquels l'autrice reviendra vingt-cinq ans plus tard, vient succéder un portrait tout autre, celui du renoncement à l'écriture, qui vient s'incarner dans « The Journal of Mistress Joan Martyn ». Cette nouvelle, composée en 1906 mais qui ne fut jamais publiée du vivant de Woolf, annonce quant à elle aussi bien la figure de Judith Shakespeare que celle de Mary Beton, mais aussi la démarche épistémologique qu'adopte Woolf dans *A Room of One's Own*, ainsi que le lien qu'elle y tisse entre la création au féminin et les modalités anonymes et collectives de la création littéraire.

Historienne spécialiste du système foncier de l'Angleterre médiévale, Rosamond Merridew, la narratrice de la première partie de « The Journal of Mistress Joan Martyn », n'est pas sans anticiper la posture que Woolf adopte dans *A Room of One's Own* en ce qu'elle n'hésite guère, dans ces travaux qui visent à redonner vie aux figures du passé, à franchir la frontière qui sépare vérité historique et fiction : « Let me draw a line here then so ——— & put the whole of this question

---

16 Virginia WOOLF, « Haworth, November 1904 », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 121. Voir aussi « this marked the shrine at which we were to do homage », p. 123 ; « the little personal *relics*, the dresses and shoes of the dead woman », p. 123, je souligne.

17 *Ibid.*, p. 121.
Pour une lecture croisant « Haworth, November 1904 » et la biographie de Charlotte Brontë publiée par Elizabeth Gaskell en 1857, voir Anne REUS, « Haworth, November 1904 », *Virginia Woolf's Rewriting of Victorian Women Writers' Lives*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Jane DE GAY, Leeds Trinity University, 2018, p. 127-133.

18 Virginia WOOLF, « Haworth, November 1904 », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 125.

of right & wrong, truth & fiction behind me[19] ». Rosamond Merridew préfigure en ce sens la démarche que la *persona* woolfienne revendique dans *A Room of One's Own* : « Fiction […] is likely to contain more truth than fact » (*AROO* 4).

Mais là où Mary Beton se verra réduite à imaginer ce qu'il en aurait été du devenir de la petite sœur de William Shakespeare (voir *AROO* 36), Rosamond Merridew parvient, dans sa quête de documents historiques, à mettre la main sur le journal – fictif au niveau extradiégétique – de Joan Martyn, que Woolf retranscrit « tel quel » dans la seconde moitié de la nouvelle. Or, comme l'a souligné Louise DeSalvo, Joan Martyn n'est pas sans préfigurer Judith Shakespeare[20], et bien que son destin soit moins tragique que celui de sa future réincarnation, il est néanmoins gouverné par la bicatégorisation normative du genre, et par l'impérieuse nécessité du mariage :

> O how blessed it would be never to marry, or grow old; but to spend ones [sic] life innocently & indifferently among the trees & rivers which alone can keep one cool & childlike in the midst of the troubles of the world! Marriage or any other great joy would confuse *the clear vision which is still mine*. And at the thought of losing that, I cried in my heart, "No, I will never leave you-for a husband or a lover" & straightway I started chasing rabbits across the heath[21].

Si cet épisode de chasse aux lapins annonce en creux le portrait de William Shakespeare dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 36), c'est surtout la vocation d'écrivaine de la diariste, que vient souligner le syntagme « the clear vision which is still mine », qui relie Joan Martyn aux figures woolfiennes de la création au féminin que sont Judith Shakespeare et Lilie Briscoe[22], son mariage venant mettre fin à cette vocation ainsi qu'à son journal, alors même que Joan envisage de s'adonner à l'écriture de fiction[23]. Or, ce renoncement à l'écriture laisse entrevoir une réflexion associant les figures féminines de la création à la création anonyme et aux formes oralisées et collectives de la fiction que Woolf articulera dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 38) puis dans « Anon » :

> But as my mother would say, the best of stories are those that are told over the fire side; & I shall be well content if I may end my days as one of those old women who can keep a household still on a winter's evening, with her tales of the strange sights that she saw & the deeds that were done in her youth. […] It is certain that no written book can stand beside them. Such a woman was Dame Elsbeth Aske, who, when she grew too old to knit or stitch & too stiff to leave her chair, sat with clasped hands by the fire all day long, & you had only to pull her sleeve & her eyes grew bright, & she would tell you stories of fights

---

19 Virginia WOOLF, "The Journal of Mistress Joan Martyn", « Virginia Woolf's The Journal of Mistress Joan Martyn », Susan M. SQUIER, Louise DESALVO, *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, n°3-4, 1979, p. 240-269, p. 242.

20 Voir Louise DESALVO, « Shakespeare's Other Sister », *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Jane MARCUS (Dir.), Londres & Basingstoke, MacMillan, 1981, p. 61-81.

21 Virginia WOOLF, « The Journal of Mistress Joan Martyn », art. cit., p. 258, je souligne.

22 Le syntagme « clear vision » réapparaît dans *A Room of One's Own* : « The whole structure, therefore, of the early nineteenth-century novel was raised, if one was a woman, by a mind which was slightly pulled from the straight, and made to alter its clear vision in deference to external authority. », *AROO* 56.
Woolf associe le terme « vision » à la création *via* Lily Briscoe au sein de la célèbre dernière phrase de *To the Lighthouse* : « Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. », Virginia WOOLF, *To the Lighthouse* [1927], Stella MCNICHOL (Éd.), Londres, Penguin, 2011, p. 226.

23 Voir Virginia WOOLF, « The Journal of Mistress Joan Martyn », art. cit., p. 267.

> & kings, & great nobles, & stories of the poor people too, till the air seemed to move & murmur. She could sing ballads also; which she made as she sat there. And men & women, old & young, came long distances to hear her; for all that she could neither write nor read. And they thought that she could tell the future too[24].

Si « The Journal of Mistress Joan Martyn » annonce ainsi en creux la réflexion woolfienne sur la question de l'accès des femmes à l'écriture, tout en préfigurant la fable de Judith Shakespeare, le second roman de Virginia Woolf, *Night and Day* – texte bien souvent écarté des relectures féministes de l'œuvre woolfienne[25] – permet quant à lui d'entrapercevoir la façon dont Woolf se saisira de Shakespeare dans *A Room of One's Own* afin d'interroger l'articulation entre genre et création littéraire, aussi bien dans l'Angleterre de la Renaissance qu'au fil des siècles qui lui succédèrent.

Woolf inscrit en effet dans *Night and Day* la question d'un Shakespeare au féminin, alors que Mrs Hilbery développe une théorie selon laquelle les sonnets de Shakespeare auraient été écrits par sa femme, Anne Hathaway :

> Beginning with a perfectly frivolous jest, Mrs. Hilbery had evolved a theory that Anne Hathaway had a way, among other things, of writing Shakespeare's sonnets; the idea, struck out to enliven a party of professors, who forwarded a number of privately printed manuals within the next few days for her instruction, had submerged her in a flood of Elizabethan literature; she had come half to believe in her joke, which was, she said, at least as good as other people's facts, and all her fancy for the time being centered upon Stratford-on-Avon. She had a plan […] for visiting Shakespeare's tomb[26].

En dépit du regard moqueur porté par l'instance narrative sur Mrs Hilbery, on retrouve ici le trouble, cher à Woolf, qui règne sur la distinction entre faits et fiction, mais aussi, comme le souligne Julia Briggs, les prémices de la réflexion woolfienne sur le genre de la création littéraire au XVIe siècle :

> [A] more subversive side of Mrs Hilbery emerges when she […] sets out for Stratford to prove that Anne Hathaway wrote Shakespeare's sonnets, thus challenging "the safety of the heart of civilisation itself" in search of a new and more compelling version of the "truth" about Shakespeare[27].

Or, il apparaît que le « pèlerinage[28] » de Margaret Hilbery à Stratford-upon-Avon associe également la postérité et la descendance de Shakespeare à une féminisation de la filiation (littéraire) du dramaturge :

> Mrs. Hilbery had been dreaming of Shakespeare any time these six months, toying with the idea of an excursion to what she considered the heart of the civilized world. To stand six feet above Shakespeare's bones, to see the very stones worn by his feet, *to reflect that the oldest man's oldest mother had very likely seen Shakespeare's daughter* — such thoughts roused an emotion in her,

---

24 *Ibidem*.

25 À ce sujet voir Nicolas Pierre BOILEAU, « Woolf's Exploration of —Combinations: Feminism in *Night and Day* », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 15 juin 2020 : <http://journals.openedition.org/ebc/9241>.

26 Virginia WOOLF, *Night and Day* [1919], Julia BRIGGS (Éd.), Londres, Penguin, 1992, p. 258-259.

27 Julia BRIGGS, *Reading Virginia Woolf*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2006, p. 37.

28 « Leaving her daughter to cogitate the theory of Anne Hathaway's sonnets, and the buried manuscripts here referred to, with the implied menace to the safety of the heart of civilization itself, she briskly shut the door of her taxi-cab, and was whirled off upon the first stage of *her pilgrimage* », Virginia WOOLF, *Night and Day*, *op. cit.*, p. 364, je souligne.

> which she expressed at unsuitable moments, and with a passion that would not have been unseemly in a pilgrim to a sacred shrine[29].

Si de *Night and Day* à *A Room of One's Own* – en passant par le manuscrit de *To the Lighthouse*[30] – l'identité de genre de Shakespeare est un élément récurrent de la réflexion woolfienne sur la question des femmes, du genre et de la création, la « féminisation » du barde que Woolf opère dans plusieurs de ses textes – par l'intermédiaire de sa femme, de sa fille, ou encore de sa sœur imaginaire – vient subvertir l'adéquation établie, par l'entremise de Shakespeare, entre le génie littéraire et le genre masculin, une adéquation mise en avant dans *A Room of One's Own* par la reprise ironique du syntagme : « Women cannot write the plays of Shakespeare » (*AROO* 35). Cette subversion se décline également dans l'association que Woolf esquissera à la fin des années vingt – après avoir écrit *Orlando* – entre le barde et l'idéal androgyne, association qui permet à tout·e auteur ou autrice, quelle que soit son identité de genre, de s'inscrire dans la descendance de Shakespeare.

B – « Femmes, genre et fiction » dans quelques textes des années 1920

La réflexion sur les femmes, le genre et la fiction, présente dans l'œuvre woolfienne dès les prémices de celle-ci, se poursuit dans la décennie qui précède *A Room of One's Own*, de manière évidente dans un texte comme *To the Lighthouse* – qui a pour refrain le syntagme dont Woolf propose une variante dans *A Room of One's* : « Women can't paint, women can't write …[31] » – ou, comme on le verra bientôt, dans *Orlando*, mais également dans des textes qui semblent, de prime abord, bien moins attachés à cette question, sans qu'ils ne soient pour autant dépourvus de lien avec *A Room of One's Own.*

Tel est notamment le cas de *Jacob's Room* au sein duquel Woolf souligne la place secondaire accordée aux femmes dans la tradition littéraire au cours d'une scène qui annonce la visite de Mary Beton dans la salle de lecture du British Museum, au deuxième chapitre de *A Room of One's Own* :

> Miss Julia Hedge, the feminist, waited for her books. […] She looked about her. Her eye was caught by the final letters in Lord Macaulay's name. And she

---

29 *Ibid*., p. 364, je souligne.

30 Julia Briggs analyse la façon dont Woolf souligne dans le manuscrit de *To the Lighthouse* que la place secondaire des femmes en littérature découle du statut qui y est accordé à Shakespeare en faisant de ce dernier le gardien du parc symbolisant le champ littéraire et artistique, image qui annonce l'appariteur interdisant à Mary Beton de marcher sur la pelouse de King's College (voir *AROO* 5) : « Why, then, did one mind what [Charles Tansley] said, Lily Briscoe wondered – insignificant as he was! O it's Shakespeare, she corrected herself – as a forgetful person entering Regent's Park, & seeing the Park keeper was coming towards her menacingly; might exclaim Oh of course I remember dogs must be on a lead! So Lily Briscoe remembered that *every man has Shakespeare & women have not* », Virginia WOOLF, *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*, Susan DICK (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1983, p. 136. Cité par Julia BRIGGS, *Reading Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 11, je souligne.

31 Virginia WOOLF, *To the Lighthouse*, *op. cit.*, p. 54. Des variations de cette citation apparaissent à plusieurs reprises dans le roman et lui donnent une valeur de refrain, voir p. 94, 99, 173, 174, 213.

> read them all round the dome—the names of great men which remind us—"Oh damn," said Julia Hedge, "why didn't they leave room for an Eliot or a Brontë[32]?"

Si, comme l'affirme Ruth Hoberman, c'est bien à cette question que *A Room of One's Own* tâchera de répondre[33], il apparaît également que la scène du British Museum dans l'essai de 1929 fonctionne comme une réécriture de ce bref passage de *Jacob's Room*. Woolf y fait écho au regard porté par Julia Hedge sur les noms inscrits sous le dôme de la bibliothèque, sans toutefois les citer ou spécifier leur genre, mais elle renforce l'emprise masculine sur la tradition littéraire, en associant métonymiquement la salle de lecture au genre masculin, et opère une critique de cette association par l'entremise de l'image grotesque d'un crâne d'homme chauve :

> The swing-doors swung open; and there one stood under the vast dome, as if one were a thought in the huge bald forehead which is so splendidly encircled by a band of famous names. (*AROO* 20-21)

La relation entre ces deux scènes ne se limite toutefois pas à leur localisation ou à la question qu'elles soulèvent de la dimension genrée de la tradition littéraire ou du statut d'objet de discours auquel celle-ci a longtemps assigné les femmes. Par l'entremise de Julia Hedge, personnage qui ne fait qu'une très brève apparition dans le roman, et du regard qu'elle porte sans le connaître sur Jacob, Woolf laisse apparaître les germes d'une réflexion sur le rapport genré au savoir et à la culture :

> Unfortunate Julia! wetting her pen in bitterness […]. When her books came she applied herself to her gigantic labours, but perceived through one of the nerves of her exasperated sensibility how composedly, unconcernedly, and with every consideration the male readers applied themselves to theirs. That young man for example[34].

Ce rapport genré au savoir est caractérisé ici par l'amertume (« bitterness ») ressentie par Julia Hedge, amertume dont Woolf fera l'une des questions récurrentes de *A Room of One's Own*[35], et par la posture calme et imperturbable adoptée par les hommes qui l'entourent qui contraste avec sa propre « sensibilité exacerbée » (« exasperated sensibility »). Ce contraste sera repris dans *A Room of One's Own*, Woolf y faisant de Mary Beton une déclinaison de Julia Hedge :

> The student who has been trained in research at Oxbridge has no doubt some method of shepherding his question past all distractions till it runs into his answer as a sheep runs into its pen. The student by my side, for instance, who was copying assiduously from a scientific manual, was, I felt sure, extracting pure nuggets of the essential ore every ten minutes or so. His little grunts of satisfaction indicated so much. […] It was impossible to make head or tail of it all, I decided, glancing with envy at the reader next door who was making the neatest abstracts, headed often with an A or a B or a C, while my own

---

32 Virginia WOOLF, *Jacob's Room* [1922], Londres, Vintage, 2004, p. 100.

33 Voir Ruth HOBERMAN, « Women in the British Museum Reading Room during the Late-Nineteenth and Early-Twentieth Centuries: From Quasi- to Counterpublic », *Feminist Studies*, Vol. 28, n°3, 2002, p. 489-512, p. 507.

34 Virginia WOOLF, *Jacob's Room*, *op. cit.*, p. 100-101.

35 Le terme « bitterness » compte dix occurrences dans *A Room of One's Own*, il s'y trouve associé au passé de la narratrice (*AROO* 29-30) et aux écrits d'Anne Finch – Lady Winchilsea – (*AROO* 45) ; l'absence de ce sentiment est au contraire pour la narratrice l'une des raisons du génie de Jane Austen (*AROO* 51).

> notebook rioted with the wildest scribble of contradictory jottings. It was distressing, it was bewildering, it was humiliating. (*AROO* 22-24)

Au-delà de cette scène au British Museum, *Jacob's Room* fait également écho au questionnement woolfien sur la nature de l'histoire, son objet et son genre *via* la présence sur la table dans la chambre de Jacob à Cambridge d'un essai intitulé : « Does History Consist of the Biographies of Great Men[36]? ». Or, cette question, qui soulève la question du genre mais aussi, en creux, celles de la classe et de la race, parcourt l'œuvre fictionnelle et essayistique de Woolf et, avant d'imprégner *A Room of One's Own*, se fait le cœur de *Orlando, a Biography*.

Künstlerroman qui retrace la fantastique destinée de son/sa protagoniste éponyme, un jeune garçon noble de l'Angleterre élisabéthaine traversant les siècles jusqu'aux années 1920 et se métamorphosant en femme au XIXe siècle, *Orlando* donne à voir au fur et à mesure du parcours de son héros/héroïne une fresque fictionnelle et critique couvrant quatre siècles de l'histoire (littéraire) anglaise. Mais s'il préfigure ainsi l'esquisse d'histoire littéraire que Woolf développe dans *A Room of One's Own*, c'est également la question du sexe et de l'identité de genre de son/sa protagoniste qui relie *Orlando* à *A Room of One's Own.*

La métamorphose qui fait du protagoniste une héroïne intervient au centre du roman, mais le trouble du genre caractérise Orlando dès l'ouverture de celui-ci (« He—for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it[37] […]. ») et se poursuit après sa métamorphose par l'entremise de sa pratique du travestissement[38]. Woolf développe ainsi dans *Orlando* une réflexion qui subvertit l'adéquation entre identité de genre et sexe biologique et social et met à mal le binarisme normatif du genre en abondant dans le sens de sa fluidité et de ce que Judith Butler a depuis nommé sa « performativité[39] » :

> Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above. Of the complications and confusions which thus result everyone has had the experience[40].

Figure de la création littéraire, Orlando amorce la réflexion que Woolf développe dans *A Room of One's Own* sur l'idéal androgyne. Si le terme n'apparaît pas au sein du roman, cet idéal y est néanmoins présent en creux : Orlando, implicitement associée à Tirésias[41], se fait l'incarnation d'une forme d'entre-deux

---

36 Virginia WOOLF, *Jacob's Room*, *op. cit.*, p. 33.

37 Virginia WOOLF, *Orlando* [1928], Brenda LYONS (Éd.), Londres, Penguin, 2011, p. 11.

38 Le titre de l'ouvrage et la pratique du travestissement de son protagoniste (voir notamment *ibid*, p. 153) font écho à *As You Like It* et soulignent, une fois encore, l'articulation de la réflexion woolfienne sur le genre et la création littéraire à la figure de Shakespeare.

39 « There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very "expressions" that are said to be its results. », Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, p. 25.

40 Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 132-133.

41 Charlotte Ribeyrol rapproche l'ambiguïté de l'identité sexuelle d'*Orlando* du poème « Tiresias » d'Algernon Swinburne, au sein duquel « Tirésias […] fait lui-même l'expérience d'un hermaphrodisme successif, dont s'inspire sans doute Woolf pour son personnage d'Orlando. »,

du sexe et du genre et, préfigurant l'idée selon laquelle un·e écrivain·e doit être « femme-masculin » ou « homme-féminin » (« woman-manly or man-womanly », *AROO* 78), il/elle incarne l'idéal androgyne que Woolf associe dans *A Room of One's Own* avec le génie littéraire. De fait, « The Oak Tree », poème qu'Orlando débute alors qu'il est encore un jeune homme et qu'il/elle ne cessera de compléter et de réécrire tout au long du roman[42], jusqu'à sa publication au terme de celui-ci, peut être perçu comme le symbole de l'œuvre littéraire androgyne tant ce texte illustre l'assertion que Woolf avancera dans *A Room of One's Own* : « Poetry ought to have a mother as well as a father » (*AROO* 78).

Mais si *Orlando* fait ainsi figure de pendant fictionnel à *A Room of One's Own*, le roman insuffle également le ton qui animera l'essai, comme le souligne Woolf dans son journal, le 7 novembre 1928 – quelques jours après ses conférences à Cambridge :

> And I cannot think what to "write next". […] Orlando taught me how to write a direct sentence; taught me continuity and narrative, & how to keep the realities at bay. […] I want fun. I want fantasy. I want (& this was serious) to give things their caricature value. And still this mood hangs about me; I want to write a history, say of Newnham or the womans [sic] movement, in the same vein. The vein is deep in me—at least sparkling, urgent[43].

Toutefois cette dimension fantaisiste et caricaturale qui relie *A Room of One's Own* à *Orlando* rattache également l'essai à une nouvelle parue dans le recueil *Monday or Tuesday* en 1921 : « A Society[44] ». Cette nouvelle qui allie ironie, farce et humour pince-sans-rire prend pour cible la bipartition des rôles genrés et des sphères publiques et privées, et annonce, comme l'a souligné Christine Reynier[45], la critique que Woolf opérera de celle-ci dans *A Room of One's Own*, mais aussi dans *Three Guineas*. « A Society » dépeint des jeunes femmes de la haute société pétries par l'ignorance, la *doxa* misogyne et la certitude que leur unique rôle est de perpétuer l'espèce humaine tandis que c'est aux hommes que reviendrait celui de développer la civilisation en écrivant de bons livres, tels étant, selon elles, les deux objets de l'existence : « the objects of life were to produce good people and good books[46] ».

Charlotte RIBEYROL, « Filiations saphiques : de Swinburne à Virginia Woolf et H.D. », *Études Anglaises*, Vol. 62, n°2, 2009, p. 205-221, p. 214.

42 « Then Orlando felt in the bosom of her shirt as if for some locket or relic of lost affection, and drew out no such thing, but a roll of paper, sea-stained, blood-stained, travel-stained—the manuscript of her poem, "The Oak Tree". […] She turned back to the first page and read the date, 1586, written in her own boyish hand. She had been working at it for close three hundred years now. », Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 162-163.

43 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 202-203.

44 S.P. Rosenbaum souligne que la nouvelle « A Society » n'est pas étrangère à l'invitation que les sociétaires de la ODTAA de Girton College envoyèrent à Woolf : « In the original invitation for Woolf to speak, some reference had been made to the women's society in her 1921 sketch "A Society". Woolf in her unpublished reply expressed the hope that ODTAA was a considerable improvement over the society of her sketch. », Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, *op. cit.*, p. 115-116.

45 Voir Christine REYNIER, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, p. 124.

46 Virginia WOOLF, « A Society » [1921], *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, p. 40-53, p. 42.

Les binarismes du sexe et du genre mais aussi de la création et de la procréation sont ainsi placés au centre de cette nouvelle, dont l'une des protagonistes, Poll, qualifiée de *queer* par la narratrice[47], confronte ses camarades au constat suivant : « "Books," she cried, rising to her feet and speaking with an intensity of desolation which I shall never forget, "are for the most part unutterably bad[48]!" ». Les protagonistes en viennent à remettre en question le contrat genré tacite – aux hommes la création, aux femmes la procréation – selon lequel elles pensaient, à la manière de leurs mères, mener leur vie :

> I, for one, have taken it for granted that it was a woman's duty to spend her youth in bearing children. I venerated my mother for bearing ten; still more my grandmother for bearing fifteen; it was, I confess, my own ambition to bear twenty. We have gone on all these ages supposing that men were equally industrious, and that their works were of equal merit. While we have borne the children, they, we supposed, have borne the books and the pictures. We have populated the world. They have civilized it. But […] what prevents us from judging the results[49]?

Se jurant de ne pas mettre d'enfants au monde avant d'avoir mesuré les accomplissements intellectuels et artistiques des hommes, les jeunes femmes fondent « [une] société de questionneuses[50] » (« a society for asking questions[51] ») dont l'objet premier est de s'enquérir des accomplissements masculins. Si l'entreprise menée par les sociétaires annonce l'investigation menée par la narratrice de *A Room of One's Own* sur la question des femmes et de la fiction, l'articulation que Woolf opère entre genre et création dans cette nouvelle fait poindre certains des éléments qui figureront au centre de l'essai de 1929, tels que la prégnance du binarisme hiérarchique et normatif du genre dans la sphère artistique et littéraire, la dimension normative des discours dont les femmes sont l'objet et l'effacement de celles-ci de l'histoire et de la tradition littéraire[52].

Du vœu de chasteté prononcé par les sociétaires au débat mené par deux universitaires sur la chasteté de Sappho dont rend compte l'une des protagonistes[53], Woolf fait de cette notion un point de cristallisation signalant la tension qui anime aussi bien le binarisme du genre que celui de la création et de la procréation. Ce faisant, elle annonce la réflexion qu'elle mènera dans *A Room of One's Own*, au sein duquel elle dénonce la « fétichisation[54] » de la chasteté et souligne :

---

47 « Poll, I must tell you has always been queer. », *ibid.*, p. 40.
Je reviendrai sur le contraste entre l'usage woolfien du terme *queer* et la signification contemporaine de cette notion au sein de la dernière partie de cette étude, voir p. 331-332.

48 *Ibidem*.

49 *Ibid.*, p. 41.

50 Virginia WOOLF, « Une Société », Michèle RIVOIRE (Trad.), *Virginia Woolf – Œuvres Romanesques*, Vol. 1, Jacques AUBERT (Éd.), Paris, Pléïade, 2012, p. 833-848, p. 835.

51 Virginia WOOLF, « A Society », *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, *op. cit.*, p. 42.

52 Sur ces points la nouvelle est une réponse à Arnold Bennett ainsi qu'à Desmond MacCarthy, et fait suite aux lettres publiées par Woolf dans le *New Statesman*, la nouvelle faisant textuellement écho à cette controverse littéraire, voir *ibid.*, p. 49-50.
À ce sujet voir Susan DICK, « "What Fools We Were!" Virginia Woolf's "A Society" », *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, n°1, 1987, p. 51-66, p. 57.

53 Voir Virginia WOOLF, « A Society », *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, *op. cit.*, p. 44-45.

54 « [C]hastity may be a fetish invented by certain societies for unknown reasons », *AROO* 38.

> That profoundly interesting subject, the value that men set upon women's chastity and its effect upon their education, here suggests itself for discussion, and might provide an interesting book if any student at Girton or Newnham cared to go into the matter. (*AROO* 48)

« A Society » annonce également *A Room of One's Own* – et plus largement *Three Guineas* – de par la façon dont les sociétaires ne limitent guère leurs recherches aux champs artistiques et littéraires. La marine, les tribunaux, les universités, les musées, le monde de la presse, autant de domaines « masculins » que les membres de la société, déguisées en femme de ménage, travesties en homme de lettre ou grimées en prince éthiopien[55] infiltrent, et qui deviennent l'objet de la satire woolfienne. Cette multiplicité des sphères abordées permet à Woolf de mettre en avant, au fil de la nouvelle, l'articulation entre le monde des lettres et la société au sens large, tout comme elle soulignait, trois ans plus tôt, dans « Women Novelists » l'articulation entre histoire littéraire et histoire sociale, et comme elle établira dans *A Room of One's Own* que la question des femmes, du genre et de la fiction est également une question d'ordre économique, politique et social. L'ampleur de l'entreprise menée par les sociétaires, exposée dans des scénettes successives où Woolf allie la farce au grotesque pour mieux ancrer la critique sous-jacente du patriarcat est d'ailleurs évoquée en des termes qui seront repris par la narratrice de *A Room of One's Own* : « We shall never come to any conclusion at all at this rate[56] » (voir *AROO* 3).

Si la première guerre mondiale interrompt les activités de la société et entraîne une ellipse de cinq ans dans le récit[57], deux anciennes sociétaires se retrouvent au jour de la signature du Traité de Versailles et décident de transmettre à la fille de l'une d'entre elle les documents de la société :

> So we swept up the papers of our Society, and, though Ann was playing with her doll very happily, we solemnly made her a present of the lot and told her we had chosen her to be President of the Society of the future — upon which she burst into tears, poor little girl[58].

La nouvelle se clôt ainsi sur ce renversement de paradigme qui vient subvertir le binarisme de la procréation et de la création. La transmission des notes éparses de la société permet d'envisager une forme de filiation au féminin non limitée à la sphère de la procréation alors que la nouvelle tourne, comme le fera *A Room of One's Own*, son regard – ainsi que le regard éploré de la jeune fille – vers l'avenir, en instaurant les prémices de la « société du futur » (« Society of the future »), société qui n'est peut-être pas sans évoquer « la société des *outsiders* », à laquelle Woolf songera au cours des années trente.

---

55 Woolf fait ici allusion au canular du Dreadnought auquel elle prit part avec son frère Adrian en 1910. Je reviendrai sur ce canular au sein de la dernière partie de cette étude, voir p. 333.

56 Virginia WOOLF, « A Society », *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, *op. cit.*, p. 48. Voir « I should never be able to come to a conclusion », *AROO* 4.

57 La déclaration de guerre vient interrompre la dernière réunion de la société à la grande surprise des protagonistes qui s'interrogent : « "Why," we cried, "do men go to war?" », question à laquelle Woolf consacrera *Three Guineas*. Virginia WOOLF, « A Society », *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, *op. cit.*, p. 51.

58 *Ibid.*, p. 53.

C – « Femmes, genre et fiction » et au-delà : « Professions for Women » et *Three Guineas*

Si Woolf poursuit de manière plus ou moins directe sa réflexion sur la question des femmes, du genre et de la fiction dans de nombreux textes au cours des années trente, notamment – pour n'en citer que deux – dans *Flush* et dans *Between the Acts*, je concentrerai ici mon propos sur deux textes intimement liés à *A Room of One's Own*, tant au niveau de leur conception qu'au niveau de leur postérité : « Professions for Women » et *Three Guineas*. Avant d'en venir à *Three Guineas*, dont les liens avec *A Room of One's Own* ne se limitent guère à la question du genre, des femmes et de la fiction, j'évoquerai tout d'abord le bref essai – qui succède de quelques années à *A Room of One's Own* – au sein duquel Woolf poursuit la réflexion entamée à Cambridge en 1928, « Professions for Women[59] ».

Ce texte, publié de manière posthume dans le recueil d'essais *The Death of the Moth and Other Essays*, édité par Leonard Woolf et publié par la Hogarth Press en 1942 – soit un an après le décès de son autrice – est lui aussi issu d'une conférence, donnée à Londres, en janvier 1931, à la *London and National Society for Women's Service* – une organisation militante qui luttait notamment pour l'accès des femmes au monde du travail et dont la présidente n'était autre que l'autrice de *The Cause*, Ray Strachey[60].

Woolf s'y intéresse comme le titre de l'essai l'indique à l'entrée des femmes au sein des professions et, plus spécifiquement, aux embûches que les femmes rencontrent sur leur chemin lorsqu'elles s'attachent à devenir écrivaines. À la manière de *A Room of One's Own*, l'orchestration narrative de « Professions for Women » est celle d'une conférence, au sein de laquelle la conférencière relate deux expériences ayant marqué son parcours professionnel, d'abord en tant que journaliste, puis en tant que romancière, avant de revenir explicitement sur le motif de la *room of one's own* :

> You have won rooms of your own in the house hitherto exclusively owned by men. […] But this freedom is only a beginning; the room is your own, but it is still bare. It has to be furnished; it has to be decorated; it has to be shared. How

[59] Je reprends ici certains des arguments développés dans Valérie FAVRE, « Une retraite créatrice à soi pour mieux faire son entrée dans la communauté littéraire : *A Room of One's Own* et "Professions for Women" de Virginia Woolf », *Rückzug. Produktivität des Solitären in Kunst, Religion und Geschlechtergeschichte – En retrait/e : la solitude créatrice au prisme du genre*, Jenny HAASE, Audrey LASSERRE, Beatrice TRÎNCA & Xenia VON TIPPELSKIRCH (Dir.), Würzburg, Königshausen & Neumann, à paraître.

[60] Catherine Bernard précise que la *London and National Society for Women's Service* : « militait pour les droits des femmes, en particulier dans le domaine économique. L'accès au monde du travail constituait une revendication clé de cette organisation », Virginia WOOLF, *Essais choisis*, Catherine BERNARD (Trad. & Éd.), Paris, Folio Classique, 2015, p. 522.

> are you going to furnish it, how are you going to decorate it? With whom are you going to share it, and upon what terms[61]?

Si Woolf évoque ici la question longuement développée dans *A Room of One's Own* des conditions de vie des femmes et des conditions matérielles de la création littéraire tout en accentuant l'idée, déjà présente dans *A Room of One's Own*, que la création littéraire loin d'être une expérience solitaire relève plus largement d'une entreprise collective (voir *AROO* 49, 86), « Professions for Women » esquisse par ailleurs deux prolongements de la réflexion qui parcourt l'essai qui le précède.

D'une part, là où *A Room of One's Own* situe la pièce à soi comme au-delà ou en deçà du genre en faisant de ce lieu de la création littéraire un lieu où l'on s'abstrait de l'assignation genrée – comme le souligne en creux l'emploi du pronom neutre « one » au sein du titre de l'essai –, la narratrice de « Professions for Women » souligne quant à elle que la conscience de genre ne s'arrête guère à la porte de la *room of one's own*. Woolf consacre la première partie de « Professions for Women » à cette question en soulignant la difficulté de s'affranchir du rôle de genre attribué aux femmes au sein de la société patriarcale, rôle que l'autrice associe à la figure de l'Ange du foyer qu'elle emprunte au poète victorien Coventry Patmore[62]. Woolf dépeint, non sans une certaine ironie, la difficulté immatérielle de se défaire du genre, en la faisant se matérialiser sous la forme fantomatique de l'Ange du foyer qui vient interrompre la narratrice afin de la rappeler aux injonctions genrées auxquelles elle contrevient en écrivant la critique du roman d'un homme célèbre :

> And when I came to write I encountered her with the very first words. The shadow of her wings fell on my page; I heard the rustling of her skirts *in the room*. Directly, that is to say, I took my pen in my hand to review that novel by a famous man, she slipped behind me and whispered: "My dear, you are a young woman. You are writing about a book that has been written by a man. Be sympathetic; be tender; flatter; deceive; use all the arts and wiles of our sex. Never let anybody guess that you have a mind of your own. […]" And she made as if to guide my pen[63].

La figure de l'Ange du foyer, matérialisation allégorique du carcan des rôles de genre, somme ainsi la narratrice de se conformer, dans son écriture, aux stéréotypes de genre, et met à mal l'entreprise de la critique littéraire en réaffirmant les règles de la bienséance qu'impose la hiérarchie du genre à laquelle la narratrice s'apprêtait à déroger. Cette expérience conduit la narratrice à la conclusion suivante : « Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer[64] ». « Tuer l'Ange du foyer », c'est-à-dire s'émanciper du rôle traditionnellement associé aux femmes afin de pouvoir laisser libre cours à l'écriture et à « cet esprit à soi » (« mind of [one's] own[65] ») que l'Ange du foyer

---

61 Virginia WOOLF, « Professions for Women », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 57-63, p. 63, je souligne.

62 Coventry PATMORE, *The Angel in the House* [1854-1862]. Consulté le 31 janvier 2019 : <https://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm>.

63 Virginia WOOLF, « Professions for Women », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 59, je souligne.

64 *Ibid.*, p. 60.

65 *Ibid.*, p. 59.

intime à la narratrice de ne pas dévoiler à qui que ce soit, mais aussi rendre à la *room of one's own* cette dimension utopique d'un espace hors-genre :

> I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. [… W]henever I felt the shadow of her wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her. She died hard. Her fictitious nature was of great assistance to her. It is far harder to kill a phantom than a reality. She was always creeping back when I thought I had despatched her[66].

Sous ses dehors héroï-comiques cet épisode de lutte à mort entre la narratrice, figure de l'écrivaine, et l'Ange du foyer, allégorie d'une féminité normée, souligne en creux, via la dimension réitérative du meurtre de l'Ange, la dimension performative aussi bien du genre que de la subversion de l'assignation genrée ; la nature fictive ou – pour reprendre la traduction de Catherine Bernard du terme « fictitious » – « chimérique[67] » de l'Ange du foyer, renvoyant également à la question de la construction culturelle du genre. Cependant, comme Woolf le souligne, cette nature immatérielle du genre et de ses normes n'est pas sans conséquence matérielle sur la littérature, et sur celles et ceux qui la produisent, et elle ne rend ni aisé, ni peut-être possible, le fait de se défaire du genre voire, pour reprendre les termes de Judith Butler, de « défaire le genre[68] ».

Cette idée se voit renforcée au sein du second mouvement de l'essai qui relate quant à lui une expérience professionnelle propre à la création romanesque au féminin. Développant à nouveau l'image de la pêche à l'inspiration – présente dans les premières pages de *A Room of One's Own* – Woolf relate comment l'imagination de sa narratrice se voit délimitée, voire censurée, par la bien-pensance genrée, Woolf opposant ici en creux la conscience de genre à la conscience artistique :

> The imagination had dashed itself against something hard. [… The girl] had thought of something, something about the body, about the passions which it was unfitting for her as a woman to say. Men, her reason told her, would be shocked. The consciousness of what men will say of a woman who speaks the truth about her passions had roused her from her artist's state of consciousness[69].

Et la narratrice d'affirmer :

> This I believe to be a very common experience with women writers – they are impeded by the extreme conventionality of the other sex. For though men sensibly allow themselves great freedom in these respects, I doubt that they realize or can control the extreme severity with which they condemn such freedom in women[70].

Si Woolf vient ici faire écho à l'idée développée dans *A Room of One's Own* de la censure – et de l'auto-censure – genrée dont la production littéraire des femmes est victime (voir *AROO* 40, 42, 45), « Professions for Women » vient également, *via* l'impossibilité de sa narratrice à « dire la vérité de son expérience

---

66 *Ibid.*, p. 59-60.

67 Virginia WOOLF, « Des professions pour les femmes » [1942], *Essais choisis*, Catherine BERNARD (Trad. & Éd.), *op. cit.*, p. 391-400, p. 395.

68 Voir Judith BUTLER, *Undoing Gender*, New York & Londres, Routledge, 2004.

69 Virginia WOOLF, « Professions for Women », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 61-62.

70 *Ibid.*, p. 62.

en tant que corps[71] » faire écho à l'appel que Mary Beton adresse à Mary Carmichael au sein du cinquième chapitre de l'essai de 1929 :

> All that you will have to explore, I said to Mary Carmichael, holding your torch firm in your hand. Above all, you must illumine your own soul with its profundities and its shallows, and its vanities and its generosities, and say what your beauty means to you or your plainness, and what is your relation to the everchanging and turning world of gloves and shoes and stuffs swaying up and down among the faint scents that come through chemists' bottles down arcades of dress material over a floor of pseudo-marble. (*AROO* 67-68)

Or, la question du corps et de la sexualité des femmes, qui n'occupe – comme l'indique notamment l'extrait ci-dessus – qu'une place sous-jacente dans *A Room of One's Own* et celle d'un possible encore non atteint dans « Professions for Women », se fait le moteur du texte qui deviendra *Three Guineas*. Cet essai qui sera publié – après de nombreux détours[72] – à la veille de la seconde guerre mondiale s'impose à Woolf au début des années trente comme la suite de *A Room of One's Own*, une suite dont l'inspiration lui vient dans les jours qui précèdent la conférence qui donnera lieu à « Professions for Women », comme le souligne l'entrée du 20 janvier 1931 du journal de l'autrice :

> I have this moment, while having my bath, conceived an entire new book—a sequel to Room of Ones [sic] Own—about the sexual life of women: to be called Professions for Women perhaps—Lord how exciting! This sprang out of my paper to be read on Wednesday to Pippa's society[73].

L'articulation entre l'essai de 1929 et celui de 1938 est par ailleurs confirmée par Woolf – à la défaveur de *A Room of One's Own* – peu avant la publication de *Three Guineas*, alors qu'elle finit de le réviser, le 12 avril 1938 :

> Am I right though in thinking that it has some importance—3 Gs—as a point of view: shows industry; fertility […]? I think there's more to it than to A Room: which, on rereading, seems to me a little egotistic, flaunting, sketchy: but has its brilliance—its speed[74].

Si Woolf revient, comme je l'évoquais plus tôt, dans cet essai sur la question de l'accès des femmes à la profession d'écrivaine, elle y développe également certaines des questions qui apparaissent de manière plus ou moins sous-jacente dans *A Room of One's Own*. Tel est notamment le cas de la question de l'éducation des femmes, du rejet du féminisme et de l'articulation, d'une part, entre sphère privée et sphère publique et, de l'autre, entre patriarcat et tyrannie – trois axes qu'il convient d'explorer tant ils ont marqué la postérité de *A Room of One's Own* et de la réflexion woolfienne sur les femmes, le genre et la fiction.

Après s'être interrogée au sein du premier chapitre de *A Room of One's Own* sur la question de l'éducation des femmes, Woolf mettra en avant dans *Three Guineas* – et ce dès les premières pages de l'essai – la façon dont l'éducation des filles, fussent-elles « les filles d'hommes éduqués » (« the daughters of educated

---

71 « Telling the truth about my own experience as a body », *ibidem*.

72 Sur la genèse de *Three Guineas*, voir Naomi BLACK, « The Evolution of *Three Guineas* », *Virginia Woolf as Feminist*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 51-72.

73 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 4 : 1931-1935, Anne OLIVIER BELL & Andrew MCNEILLIE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1982, p. 6.

74 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 5 : 1936-1941, Anne OLIVIER BELL & Andrew MCNEILLIE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1984, p. 134.

men[75] »), est délaissée au profit de celle de leur(s) frère(s) par l'entremise du « Arthur's Education Fund » – notion que Woolf emprunte au *Pendennis* de Thackeray :

> From the Pastons to the Pendennises, all educated families from the thirteenth century to the present moment have paid money into that account. It is a voracious receptacle. […] And to this your sisters […] made their contribution. Not only did their own education, save for such small sums as paid the German teacher, go into it; but many of those luxuries and trimmings which are, after all, an essential part of education—travel, society, solitude, a lodging apart from the family house—they were paid into it too. It was a voracious receptacle, a solid fact—Arthur's Education Fund—a fact so solid indeed that it cast a shadow over the entire landscape[76].

Si la relation frère-sœur ici esquissée n'est pas sans évoquer en creux l'archétype que constituent les liens qui (dés)unissent William Shakespeare et sa petite sœur imaginaire dans *A Room of One's Own*, l'amer constat que Woolf dresse dans *Three Guineas* donne lieu, alors qu'elle s'intéresse à la façon dont « les filles d'hommes éduquées » sont à leur tour instruites au sein des institutions qui leur sont ouvertes, à un appel en faveur d'une refonte pour le moins *radicale* du système d'éducation, alors que l'instance énonciatrice en appelle à mettre le feu à l'université (« Take this guinea and with it burn the college to the ground[77] »), avant d'étendre ce radicalisme incendiaire à l'encontre du féminisme, dont Woolf appelle à l'éradication – si ce n'est du signifié – du signifiant :

> What more fitting than to destroy an old word, a vicious and corrupt word that has done much harm in its day and is now obsolete? The word "feminist" is the word indicated. That word, according to the dictionary, means "one who champions the rights of women". Since the only right, the right to earn a living, has been won, the word no longer has a meaning. And a word without a meaning is a dead word, a corrupt word[78].

Bien que la critique ait davantage commenté le rejet woolfien du féminisme en s'intéressant à *Three Guineas*, il importe de noter que cette même perspective est déjà présente dans *A Room of One's Own*. Si les termes « féministe » et « féminisme » n'apparaissent qu'à trois reprises au sein de l'essai de 1929 (*AROO* 27, 27, 44), chacune de leurs occurrences est précédée de l'adjectif « arrant », dont l'usage, comme le rappelle le *Oxford English Dictionary*, se rapporte particulièrement, si ce n'est exclusivement, à des termes péjoratifs, voire insultants – tel que voleur, traître ou lâche. Si cet opprobre jeté sur les termes « féminisme » et « féministe », n'est pas le fait de la narratrice, mais celui de « Z » – qui n'est autre que Desmond MacCarthy – il apparaît néanmoins que la tendance anti-féministe, dont le syntagme « féminisme/féministe notoire » atteste, n'est pas entièrement absente du discours tenu par la narratrice, qui résiste explicitement à l'objectif central des combats féministes du tournant du XXe siècle – le suffrage – et ridiculise l'ampleur de cette bataille en réduisant, comme je l'évoquai plus tôt, les militantes suffragettes à : « a few women in black bonnets » (*AROO* 75).

---

75 Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 90.
76 *Ibidem*.
77 *Ibid.*, p. 120.
78 *Ibid.*, p. 179.

Toutefois, aussi bien dans *Three Guineas* que dans *A Room of One's Own*, Woolf articule certains des axes clés de la pensée et des combats féministes de la seconde moitié du siècle. C'est notamment le cas, en ce qui concerne plus spécifiquement *Three Guineas*, de la réflexion que Woolf y développe sur l'articulation entre sphère privée et sphère publique – qui trouvera un écho certain, à la fin des années soixante, dans le slogan « the personal is political » – comme en atteste la formule suivante :

> [T]he public and the private worlds are inseparably connected; […] the tyrannies and servilities of the one are the tyrannies and servilities of the other[79].

En avril 1938, à la veille de la publication de *Three Guineas*, Woolf écrit dans son journal que le spectre de cet essai est bien plus vaste que ne l'est celui de *A Room of One's Own* dont elle décriait – sévèrement – la dimension « quelque peu égotiste, tape à l'œil, superficielle[80] ». Or il convient de noter que la réflexion sur la guerre et ses retombées – notamment en termes de genre – est présente dès le premier chapitre de *A Room of One's Own* (voir *AROO* 9-12), tandis que l'articulation entre patriarcat et tyrannie, que Woolf développe à la veille du deuxième conflit mondial, est elle aussi esquissée dans *A Room of One's Own* :

> Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. Without that power probably the earth would still be swamp and jungle. The glories of all our wars would be unknown. We should still be scratching the outlines of deer on the remains of mutton bones and bartering flints for sheep skins or whatever simple ornament took our unsophisticated taste. […] The Czar and the Kaiser would never have worn crowns or lost them. Whatever may be their use in civilized societies, mirrors are essential to all violent and heroic action. That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge. (*AROO* 28)

Mais si, en 1938, Woolf en appelle, comme modalité de résistance au patriarcat et à la guerre à venir, à la fondation, non pas d'une « société de questionneuses » (« society for asking questions ») ou encore d'une « société du futur » (« society of the future ») mais d'une « société des outsiders[81] » (« society of outsiders[82] »), deux autres sociétés vinrent marquer la réflexion woolfienne sur les femmes, le genre et la fiction – et au-delà : les deux sociétés d'étudiantes de l'université de Cambridge qui invitèrent l'autrice à traiter du sujet « Women and fiction » dans le cadre des conférences qui deviendront, à terme, *A Room of One's Own*.

---

79 *Ibid*., p. 214.

80 « [A] little egotistic, flaunting, sketchy », Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 5 : 1936-1941, *op. cit.*, p. 134.

81 Virginia WOOLF, *Trois Guinées*, Léa GAUTHIER (Trad.), Paris, Rivages, 2020, p. 224.

82 Voir Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 183-195.

2 – De « Women and Fiction » à *A Room of One's Own*

« Women and Fiction » est à la fois l'objet des conférences données par Woolf à Cambridge en octobre 1928, le titre de l'article qu'elle publie en mars 1929 dans *The Forum*[83] et l'intitulé du manuscrit composé au printemps 1929 qui sera finalement publié sous le titre de *A Room of One's Own*, texte au sein duquel le syntagme « women and fiction » compte dix occurrences, dont cinq dans les deux premières pages de l'essai (voir *AROO* 3, 4, 20, 24, 31, 59, 78) et n'est autre que l'élément moteur ainsi que l'objet premier de la conférence et du récit qui y sont mis en abyme.

Si *A Room of One's Own* s'inscrit plus largement dans l'œuvre woolfienne en venant faire écho aux nombreux textes évoqués précédemment, conférences, article et essai peuvent néanmoins être perçus comme les différents pans d'un triptyque consacré aux femmes, au genre et à la fiction. Mais *A Room of One's Own* peut également être lu comme une expansion et une réécriture des précédents textes, comme le souligne l'entrée du 28 mars 1929 du journal de l'autrice, au sein de laquelle Woolf fait de l'essai : « a final version of Women & Fiction[84] ».

Cette parenté est, pour partie, affichée dans le texte final, dans la note qui apparaît au bas de la première page de *A Room of One's Own* :

> This essay is based upon two papers read to the Arts Society at Newnham and the Odtaa at Girton in October 1928. The papers were too long to be read in full, and have since been altered and expanded. (*AROO* 3)

Mais cette filiation se voit également fondue dans l'entrelacs même du texte, au sein duquel Woolf procède par collage, révision et expansion.

Avant de me pencher sur *A Room of One's Own* et plus spécifiquement sur l'aspect élusif de la réflexion que Woolf y développe sur cette question des femmes, du genre et de la fiction, question qui demeure selon la *persona* woolfienne pour partie sans réponse, je m'intéresserai ici aux différents textes – ou à ce qu'il en reste – au fil desquels Woolf compose, entre le printemps 1928[85] et l'automne 1929, l'essai à venir.

---

[83] Virginia WOOLF, « Women and Fiction » [1929], *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 43-52. Il est possible de consulter en ligne l'article et les illustrations qui l'accompagnaient lors de sa première parution dans ce mensuel nord-américain, voir <https://www.unz.com/print/Forum-1929mar-00179/>, consulté le 18 juin 2020.

[84] Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, *op. cit.*, p. 219.

[85] La conférence de Woolf à Newnham devait originellement avoir lieu en mai 1928 comme Woolf l'indique dans son journal le 18 février 1928 : « My mind is woolgathering away about Women & Fiction, which I am to read at Newnham in May. The mind is the most capricious of insects—flitting fluttering. […] instead of writing O. [*Orlando*] I've been racing up & down the whole field of my lecture. », *ibid.*, p. 175.

A – « Women and Fiction » : les conférences de Newnham et de Girton

Le(s) texte(s) des conférences de Woolf n'ayant pas été préservé(s), il ne demeure désormais de celles-ci – outre la note qui figure au bas de la première page de *A Room of One's Own* – que les remarques inscrites par Woolf dans son journal, les réminiscences de certaines des étudiantes y ayant assisté et le compte rendu qu'en a publié Elsie Phare, présidente de la *Arts Society* de Newnham, dans le journal du collège : *Thersites*. Il est par ailleurs difficile de déterminer si les textes des deux conférences étaient identiques ou non, comme le souligne Stanford Patrick Rosenbaum :

> Woolf referred to both the Newnham and Girton talks as one lecture in her diary and again in the opening note to *Women & Fiction*, where she added that it was too long to be read in full. In the note to *A Room of One's Own*, however, Woolf says there were two lectures, or papers as she called them, both of which were too long[86].

Le samedi 27 octobre 1928, au retour de sa conférence à Girton – qui eut lieu une semaine après celle de Newnham – Woolf note dans son journal :

> Thank God, my long toil at the women's lecture is this moment ended. I am back from speaking at Girton, in floods of rain. Starved but valiant young women—that's my impression. Intelligent, eager, poor; and destined to become schoolmistresses in shoals. I blandly told them to drink wine & have *a room of their own*. Why should all the splendour, all the luxury of life be lavished on the Julians and Francises, & none on the Phares & the Thomases[87]?

Si Woolf met ici en avant la notion de *room of one's own* qui deviendra le motif central de l'essai – et de sa postérité – et donne à voir certains des éléments clés de son premier chapitre (celui-ci étant pour partie consacré à une comparaison de l'histoire et de la richesse des collèges masculins et féminins d'Oxbridge), la diariste reste néanmoins des plus évasives quant au contenu de la conférence.

Les réminiscences des étudiantes, évoquées par S. P. Rosenbaum, mais aussi par Jane Marcus dans son essai intitulé *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, s'attachent quant à elles davantage à quelques anecdotes – de la perturbation du plan de table causée par la présence de Leonard Woolf à Newnham au majestueux duo formé par Virginia Woolf et Vita Sackville-West à Girton[88] – qu'aux propos tenus par l'autrice au cours de ces deux événements.

---

[86] Voir Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, *op. cit.*, p. 116.

[87] Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, *op. cit.*, p. 200, je souligne.

[88] Voir Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, *op. cit.*, p. 113-118.
Voir également Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, Londres, Cecil Woolf, 1996, p. 32-45.

Le compte rendu, au demeurant assez sommaire, publié dans *Thersites* par Elsie Phare, mentionne quant à lui différents points abordés par Woolf au cours de sa conférence à Newnham et permet de mettre en lumière certains des aspects de la parenté entre ces différents textes :

> Mrs Virginia Woolf visited us on Saturday, Oct. 20th, and spoke in College Hall on "Women and Fiction". The reasons why women novelists were for so long so few were largely a question of domestic architecture: it was not, and it is not easy to compose in a parlour. Now that women are writing (and Mrs Woolf exhorted her audience to write novels and send them to be considered by the Hogarth Press) they should not try to adapt themselves to the prevailing literary standards, which are likely to be masculine, but make others of their own; they should remake the language, so that it becomes a more fluid thing and capable of delicate usage. It was a characteristic and delightful lecture and we are most grateful to Mrs Woolf for coming to us, as well as to Miss Strachey for consenting to preside over the meeting[89].

Si la notion de *room of one's own* n'apparaît pas dans le compte rendu, Elsie Phare indique néanmoins l'articulation opérée au sein de la conférence entre la question de l'espace de la création et celle de la limitation de la production littéraire des femmes (« The reasons why women novelists were for so long so few were largely a question of domestic architecture: it was not, and it is not easy to compose in a parlour »), le syntagme « architecture domestique » renvoyant en creux à la réflexion que Woolf développera dans *A Room of One's Own* et dans « Professions for Women » sur l'association des femmes à la sphère privée, tandis que celui de « petit salon » (« parlour ») peut être perçu comme l'antécédent de la « pièce commune » (« common sitting room ») que Woolf évoquera aussi bien dans « Women and Fiction[90] » que dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 50, 51, 53, 86) et qu'elle associera à la production littéraire des femmes au XIXe siècle.

Le second point abordé par Elsie Phare est celui du genre « probablement masculin » des conventions et des formes littéraires mais aussi de la langue, et de la nécessité pour les femmes de renouveler celles-ci (« they should not try to adapt themselves to the prevailing literary standards […] but make others of their own; they should remake the language »), argument déjà esquissé par Woolf en 1920 dans « Men and Women[91] » et sur lequel elle reviendra longuement, tant dans « Women and Fiction[92] » que dans l'essai à venir (voir *AROO* 58-59), en s'intéressant notamment à la dimension genrée de la phrase et de la forme littéraires.

Si le compte rendu est centré autour de ces deux points qui feront figure d'axes clés de *A Room of One's Own*, il est possible d'y voir, en creux, un troisième point qui sera au centre de « Women and Fiction » et qui est également l'une des principales perspectives de la réflexion développée dans l'essai de 1929. Le syntagme « for so long » (« women novelists were for so long so few ») vient en effet introduire la question de l'histoire littéraire des femmes, et laisse entrevoir

---

89 Elsie PHARE, « Women & Fiction », *Thersites*, n°87, 1928. Cité dans Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, *op. cit.*, p. 114.

90 Voir Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 46.

91 Voir p. 48 de la présente étude.

92 Voir Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 48-49.

l'approche historicisée adoptée par l'autrice au sein des deux textes qui viendront succéder aux conférences.

Mais outre ces indices thématiques, c'est bien dans la forme même de *A Room of One's Own* que ressurgissent, en palimpseste, les conférences données par Woolf à Cambridge, l'orchestration narrative de l'essai empruntant la forme d'une conférence, caractéristique qui conduira Woolf à écrire, quelques jours après la publication de *A Room of One's Own*, dans une lettre à Ethel Sands : « But my "book" [*A Room of One's Own*] isn't a book —its [sic] only talks to girls, lectures I gave last autumn[93] ».

B – « Women and Fiction » : l'article

Publié en mars 1929, dans *The Forum*, mensuel nord-américain fondé en 1886 au sein duquel Woolf avait déjà publié quelques textes[94], l'article « Women and Fiction » y est précédé par un article intitulé – non sans provocation – « Why Educate Women? », au sein duquel le psychiatre états-unien Walter Béran Wolfe, affirme :

> We are living in an age still dominated by a masculine ideal. Our culture is maintained by man-made laws. Our institutions give preference to men. Our theology and philosophy are permeated with the concept that the male is a superior being. The tradition of male superiority is a heritage from the past and although science has repeatedly demonstrated that there is no truth in it, the tradition dies hard[95].

C'est un point de vue tout autre que celui d'Arnold Bennett et de Desmond MacCarthy qui est donné à voir dans ces quelques lignes extraites d'un article qui plaide plus largement pour une réforme de l'éducation supérieure au masculin comme au féminin, et qui n'est pas sans annoncer certains des arguments développés par Woolf dans *Three Guineas*[96]. Si l'on imagine aisément l'approbation que le passage cité ci-dessus a – ou aurait – pu provoquer chez Woolf, il rencontre également un certain écho dans l'article que celle-ci publie dans le même numéro du magazine, alors qu'elle souligne « la préférence » que le champ littéraire semble avoir accordée, de tout temps, aux hommes et qu'elle évoque le poids que représente cette notion de supériorité masculine pour les écrivaines qui se voient confrontées « au ridicule, à la censure et à l'assurance de leur

---

93 Virginia WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 4 : 1929-1931 [1978], Nigel NICOLSON & Joanne TRAUTMANN (Éd.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1981, p. 102.

94 L'essai « On Being Ill » paraît dans *The Forum* sous le titre « Illness an Unexploited Mine » en avril 1926, les nouvelles « The New Dress » et « Slater's Pins have No Points » y sont publiées en mai 1927 et en janvier 1928.

95 Walter BÉRAN WOLFE, « Why Educate Women? », *The Forum*, Mars 1929, p. 165-168, p. 166. Consulté le 19 juin 2020 : <https://www.unz.com/print/Forum-1929mar-00165/>.

96 Voir notamment « [M]en's colleges are anachronisms dating from an age when the dominance of the male was accepted as biological gospel, while women's colleges are inadequate because they are little more than copies of men's colleges », *ibid.*, p. 168.

infériorité[97] » – idée qui parcourra quelques mois plus tard *A Room of One's Own* (voir notamment *AROO* 45).

De fait, « Women and Fiction », qui paraît six mois après les conférences de Woolf à Cambridge, et six mois avant la publication de *A Room of One's Own*, peut être lu comme une esquisse des arguments qui seront développés au sein de l'essai, on pourrait même y voir par un effet de renversement une forme d'abrégé de la réflexion que Woolf développera par la suite, tant l'article annonce les différentes questions que soulève l'essai et les combine dans un ordre similaire. De la définition des termes du sujet « Women and Fiction » à l'évocation de l'articulation entre histoire sociale et histoire littéraire qui conduit à l'esquisse d'une tradition littéraire au féminin au XIXe siècle, jusqu'à la question des caractéristiques de la littérature produite par les femmes en ce début de XXe siècle et à une réflexion sur l'avenir des écrits de femmes, on retrouve au cœur de l'article les idées clés de l'essai, à deux exceptions près, Woolf ne soulevant guère ici la question de l'éducation des femmes et ne mobilisant pas explicitement l'idéal androgyne. Mais au-delà de son argumentation globale, « Women and Fiction » annonce également nombre de points plus spécifiques qui feront leur apparition dans *A Room of One's Own*.

L'article s'ouvre ainsi sur une définition de son sujet, qui met en exergue l'ambiguïté de la relation entre les termes « femmes » et « fiction » ainsi que l'articulation entre la création littéraire des femmes et les circonstances qui, tout en étant extérieures à celle-ci, la conditionnent. Ce que Woolf identifie à tort comme le silence littéraire des femmes au XVIe siècle (« Elizabethan literature is exclusively masculine[98] ») la conduit à s'interroger sur l'absence des femmes de l'histoire (« For very little is known about women. The history of England is the history of the male line, not of the female[99] ») et à affirmer la nécessité de réécrire celle-ci ; une critique que Woolf établit déjà en empruntant aux caractérisations esquissées par l'historien George Macaulay Trevelyan en 1926 dans son *History of England*[100], sans que cette référence n'apparaisse explicitement au sein de l'article, bien que les citations – qui seront reprises presque mot pour mot au sein du dialogue que Woolf mène avec l'historien dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 32-33) – apparaissent pour partie entre guillemets :

> When a woman was liable, as she was in the fifteenth century, to be beaten and flung about the room if she did not marry the man of her parents' choice, the spiritual atmosphere was not favorable to the production of works of art. When she was married without her own consent to a man who thereupon became her lord and master, "so far at least as law and custom could make him," as she

---

97 « The ridicule, the censure, the assurance of inferiority in one form or another […] were lavished upon women who practice an art […]. », Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing, op. cit.*, p. 47, je traduis.

98 *Ibid.*, p. 44.
Je reviendrai sur cette question au sein de la quatrième partie de la thèse, voir notamment p. 226.

99 *Ibidem.*

100 Voir « Similarly, the daughter who refused to marry the gentleman of her parents' choice *was liable to be locked up, beaten, and flung about the room* », George M. TREVELYAN, *History of England* [1926], Londres, Longmans, 1952, p. 260-261, je souligne ; « It was still the exception for women of the upper and middle class to choose their own husbands, and when the husband had been assigned *he was lord and master, so far at least as law and custom could make him*. », *ibid.*, p. 436, je souligne.

> was in the time of the Stuarts, it is likely she had little time for writing, and less encouragement[101].

Vient ensuite le tableau de la production littéraire des femmes au XIXe siècle qui laisse entrevoir certaines des figures et des points clés du quatrième chapitre de *A Room of One's Own*. Par l'entremise des « quatre grandes romancières[102] » de la période, Woolf amorce notamment les grandes lignes de sa réflexion sur ce que Christine Planté a depuis nommé « le genre des genres[103] » en faisant de la fiction la forme de prédilection des femmes (« Fiction was, as fiction still is, the easiest thing for a woman to write[104] ») et ce, pour les raisons qu'elle mobilisera également dans l'essai à venir : l'influence des conditions matérielles de la création, et tout particulièrement de l'absence d'un espace dédié à celle-ci, les interruptions du processus de création liées au rôle de genre, la limitation de l'expérience des femmes et la distinction entre l'art romanesque et les arts dramatiques et poétiques[105]. Les caractéristiques que Woolf attribue à Jane Austen, Charlotte et Emily Brontë et George Eliot, ainsi que les liens que Woolf tisse entre elles et les contrastes qu'elle souligne, annoncent également l'essai en pointant vers la question des notes dissonantes qu'introduisent la colère et l'amertume, ou encore « le plaidoyer pour les femmes » dans la fiction[106]. Woolf soulève par ailleurs la question de l'intégrité de la vision artistique, qu'elle relie au génie littéraire, qui vient caractériser Jane Austen et Emily Brontë[107], et qu'elle associe explicitement à une forme d'émancipation du binarisme hiérarchique et normatif du genre, qui pointe vers l'idéal androgyne bien que celui-ci reste ici implicite : « The vision becomes too masculine or it becomes too feminine; it loses its perfect integrity and, with that, its most essential quality as a work of art[108] ».

Mais plus qu'un portrait de la production littéraire féminine au XIXe siècle, l'approche comparatiste adoptée par Woolf dans l'article, et les contrepoints masculins qu'elle y mobilise laissent entrevoir une réflexion sur les contraintes que le genre exerce sur la fiction. On retrouvera cette même méthode dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 53), au sein duquel Woolf reprendra le portrait de Tolstoï et des raisons d'être de *Guerre et Paix* qu'elle dresse dans « Women and Fiction » :

> Take away all that Tolstoi knew of war as a soldier, of life and society as a rich young man whose education admitted him to all sorts of experience, and *War and Peace* would be incredibly impoverished. Yet *Pride and Prejudice*, *Wuthering Heights*, *Villette*, and *Middlemarch* were written by women from whom was forcibly withheld all experience save that which could be met with in a middle-class drawing-room. No first-hand experience of war or seafaring or politics or business was possible for them. […] At the same time, on the other side of Europe, Tolstoi was living a free life as a soldier, with men and

[101] Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 45.
[102] Voir « the four great women novelists », *ibidem* ; « four great novelists », *AROO* 60.
[103] Voir Christine PLANTÉ, « Le genre des genres », *La petite sœur de Balzac : Essai sur la femme auteur* [1989], Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, p. 196-221.
[104] Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 43.
[105] Voir *ibid*., p. 46.
[106] Voir *ibid*. p. 47-48.
[107] Voir *ibidem.*
[108] *Ibid*., p. 48.

> women of all classes, for which nobody censured him and from which his novels drew much of their astonishing breadth and vigour[109].

L'époque contemporaine constitue la dernière étape de l'histoire (littéraire) des femmes retracée dans « Women and Fiction ». Si Woolf y demeure particulièrement vague, et ne mentionne aucun nom – ce qu'elle fera également dans *A Room of One's Own* en concentrant son analyse sur la figure semi-fictive de Mary Carmichael[110] – sa caractérisation de l'époque contemporaine annonce néanmoins les remarques qu'elle esquisse au cinquième chapitre de *A Room of One's Own*. Et ce, plus particulièrement, concernant la volonté des autrices contemporaines de faire des femmes l'objet premier de leurs écrits et d'en donner un tout autre portrait que celui que la littérature a tiré d'elles jusque-là (voir *AROO* 68), en faisant notamment prendre corps au caractère « intangible » de leur existence, associé, au sein des deux textes, au motif cher à Woolf des « vies [des] obscures[111] » :

> [W]omen are beginning to explore their own sex, to write of women as women have never been written of before; for of course, until very lately, women in literature were the creation of men. Here again there are difficulties to overcome, for, if one may generalize, not only do women submit less readily to observation than men, but their lives are far less tested and examined by the ordinary processes of life. Often nothing tangible remains of a woman's day. The food that has been cooked is eaten; the children that have been nursed have gone out into the world. Where does the accent fall? What is the salient point for the novelist to seize upon? It is difficult to say. Her life has an anonymous character which is baffling and puzzling in the extreme. For the first time, this dark country is beginning to be explored in fiction[112].

« Women and Fiction » se conclut par une réflexion sur l'avenir de la création littéraire des femmes qui relie la diversification de leur production littéraire et l'enrichissement de leur pratique de la fiction :

> So, if we may prophesy, women in time to come will write fewer novels, but better novels; and not novels only, but poetry and criticism and history. But in this, to be sure, one is looking ahead to that golden, that perhaps fabulous age when women will have what has so long been denied them—leisure, and money, and a room to themselves[113].

Cette évocation somme toute pragmatique d'un âge d'or à venir, et l'emploi du terme « prophétie », annoncent la conclusion de *A Room of One's Own*, au sein de

---

[109] *Ibid.*, p. 46-47.
Notons que la réflexion que Beauvoir mènera au sein du dernier chapitre du *Deuxième Sexe* n'est pas sans faire écho à l'argumentation woolfienne : « Comment Van Gogh aurait-il pu naître femme ? Une femme n'aurait pas été envoyée en mission dans le Borinage, elle n'aurait pas senti la misère des hommes comme son propre crime, elle n'aurait pas cherché une rédemption ; elle n'aurait donc jamais peint les tournesols de Van Gogh. Sans compter que le genre de vie du peintre – la solitude d'Arles, la fréquentation des cafés, des bordels, tout ce qui alimentait l'art de Van Gogh en alimentant sa sensibilité – lui eût été interdit. », Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Vol. 2 : *L'expérience vécue* [1949], Paris, Folio, 2008, p. 629.

[110] Selon Jane Marcus, la figure Mary Carmichael fait pour partie référence à Marie Stopes et à son roman, *Love's Creation*, publié en 1928, voir Jane MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 175.

[111] Voir Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 44 et *AROO* 68. Voir également Virginia WOOLF, « The Lives of the Obscures », *The Common Reader*, Vol. 1 [1925], Londres, Hogarth Press, 1951, p. 146-167.

[112] Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 49-50.

[113] *Ibid.*, p. 52.

laquelle Woolf adopte un ton quasi mystique afin d'appeler ses narrataires à œuvrer pour la résurrection de Judith Shakespeare. Le dernier syntagme de l'article, « a room to themselves », évoque quant à lui le titre de l'essai à venir, la conclusion de la réflexion qui y sera développée ainsi que son motif phare.

Mais malgré ces nombreux effets d'échos, aussi bien textuels que thématiques, qui permettent de déceler la dynamique de réécriture qui semble avoir présidé à la composition de *A Room of One's Own*, force est de constater que tout oppose les logiques argumentatives et narratives de l'article et de l'essai. L'orchestration argumentative de « Women and Fiction » répond ainsi à une logique linéaire qui se développe sans heurts jusqu'à sa conclusion, portée par une instance énonciatrice désincarnée au ton assuré dont la prose se caractérise, le plus souvent, par l'usage de tournures impersonnelles ou, parfois, par un « nous » conventionnel. Si de rares élans métaphoriques viennent ponctuer le texte (« Strange spaces of silence seem to separate one period of activity from another[114] », « For the first time, this dark country is beginning to be explored in fiction[115] »), le style factuel et détaché de « Women and Fiction » ne présage guère du lyrisme et de l'humour de *A Room of One's Own*, ou de son recours à l'ironie et au tragique.

L'article annonce néanmoins dès son deuxième paragraphe, par un effet de renversement, le dispositif narratif que Woolf déploiera dans l'essai :

> The most superficial inquiry into women's writing instantly raises a host of questions. Why, we ask at once, was there no continuous writing done by women before the eighteenth century? Why did they then write almost as habitually as men, and in the course of that writing produce, one after another, some of the classics of English fiction. And why did their art then, and why to some extent does their art still, take the form of fiction? A little thought will show us that we are asking questions to which we shall get, as answer, only further fiction[116].

L'épiphore en trois temps (« […] fiction. […] fiction? […] only further fiction. ») vient ici souligner le glissement sémantique du romanesque à la dimension spéculative qui préside à l'article, mais Woolf pointe bien, en creux, vers « la fiction » comme étant, en l'état, la seule réponse envisageable aux questions qu'elle soulève. Si, comme le souligne l'emploi du privatif « only », cette impasse est déplorée par l'instance énonciatrice de « Women and Fiction » et ne déclenche guère une narrativisation du propos ou un recours aux figures fictives qui viendront peupler *A Room of One's Own*, Virginia Woolf prendra explicitement le parti de la fiction dans l'essai à venir en faisant de ce manque le terrain fertile au sein duquel l'essai et sa postérité se sont déployés.

[114] *Ibid.*, p. 44.
[115] *Ibid.*, p. 50.
[116] *Ibid.*, p. 43.

C – *A Room of One's Own*

Aboutissement d'un dialogue au long cours avec ses contemporain·es et d'une réflexion filée dès ses premiers textes, mais aussi de ce qu'on peut voir comme un moment « Women and Fiction » qui s'étend de la préparation des conférences à Cambridge – dès février 1928 – à la publication de l'essai en octobre 1929, *A Room of One's Own* entrelace reprises, collages et variations tirées d'une multitude de textes woolfiens écrits et publiés pendant vingt-cinq ans, de 1904 à 1929. La réflexion que Woolf y donne à lire entremêle ainsi un versant matérialiste et socio-économique – déjà présent dans « Haworth, November 1904 », « The Intellectual Status of Women » et « A Society » –, une réflexion sur l'écriture de histoire et de l'histoire littéraire – qui affleurait déjà dans « The Journal of Mistress Joan Martyn », *Night and Day*, *Jacob's Room* et « The Women Novelists » – un versant esthétique et poétique – que l'on retrouve également dans « The Feminine Note in Fiction », « Revolving Lights », « Men and Women », – ainsi que la question de l'articulation entre dépassement, ou négation, de l'identité de genre et écriture – figurant également dans « An Essay in Criticism », « The Patron and the Crocus » et *Orlando*.

Woolf articule ainsi au sein même de *A Room of One's Own* les multiples tenants de la réflexion sur les femmes, le genre et la fiction qui parcourent ses précédents textes et les cristallise par l'entremise de motifs forts qui présideront à la postérité littéraire et critique de l'essai, tel celui de la *room of one's own* qui – alliée à cinq cents livres de rente – vient symboliser la question des conditions matérielles de l'écriture et la place des femmes dans la société, voire la liberté de penser par soi-même (voir *AROO* 80). La fable de Judith Shakespeare permet quant à elle de donner corps à la réflexion woolfienne sur la place des femmes dans l'histoire (littéraire) tout en faisant émerger la question d'une tradition littéraire au féminin, tandis que c'est par l'entremise de l'idéal androgyne que Woolf vient finalement interroger la marque textuelle du genre ainsi que les liens qui unissent écriture, identité et conscience de genre.

Aussi il serait tentant de voir dans cet essai une forme de synthèse de la réflexion woolfienne sur la question des femmes, du genre et de la fiction, au sein de laquelle Woolf témoignerait de la nécessité pour les femmes d'avoir un lieu à elles et cinq cents livres de rente si elles veulent écrire une œuvre littéraire, en appellerait à la réécriture de l'histoire et de l'histoire de la littérature, et affirmerait notamment qu'il est nécessaire pour écrire d'être « femme-masculin » ou « homme-féminin ». Mais faire de *A Room of One's Own* une synthèse, voire une profession de foi là où, dès ses premières lignes, la *persona* woolfienne souligne avec emphase – bien que, sans doute, non sans une certaine ironie – que le problème des femmes et de la fiction reste à ses yeux insoluble (voir *AROO* 3) serait faire preuve d'une certaine résistance à entrer dans le jeu d'un texte qui se joue de toute posture

d'autorité et déjoue toute volonté d'attribuer à cette réflexion sur les femmes, le genre et la fiction un caractère univoque, voire dogmatique, et ce alors même que ce jeu est, sans doute, l'aspect du texte qui favorisa – et continue de favoriser – la richesse de sa postérité littéraire, critique et féministe.

De fait, ce jeu du texte Woolf le met en place dès les premières pages de l'essai, voire dès sa page de titre, en y préférant le syntagme *A Room of One's Own* au plus attendu *Women and Fiction*. L'essai s'inscrit ainsi à rebours de la tradition critique avec laquelle il dialogue et d'ouvrages tels que *Our Women*, *The Women Novelists* et *The Feminine Note in Fiction*, tout en malmenant les attentes de ses lecteurs et lectrices en faisant prévaloir l'aboutissement de sa réflexion sur le sujet de celle-ci, comme en atteste – outre l'effacement de la question des femmes et de la fiction du titre de l'essai – la phrase liminaire du texte : « But, you may say, we asked you to speak about women and fiction—what, has that got to do with a room of one's own? I will try to explain » (*AROO* 3). Suite à ce détour initial, l'instance énonciatrice procède rapidement à une définition des termes du sujet, mais à la définition somme toute classique à laquelle Woolf se livre dans « Women and Fiction », vient ici répondre une explicitation tout en spéculation – comme l'indiquent les nombreux recours au modal « might » – qui embrouille le sujet plus qu'elle ne l'éclaircit, Woolf n'hésitant pas à tracer une piste pour la réfuter aussitôt, sans que cette réfutation doive être prise au pied de la lettre, l'essai donnant bel et bien à voir les différents éléments ici énumérés :

> When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant. They might mean simply a few remarks about Fanny Burney; a few more about Jane Austen; a tribute to the Brontës and a sketch of Haworth Parsonage under snow; some witticisms if possible about Miss Mitford; a respectful allusion to George Eliot; a reference to Mrs Gaskell and one would have done. But at second sight the words seemed not so simple. The title women and fiction might mean, and you may have meant it to mean, women and what they are like, or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them, or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light. (*AROO* 3)

Dès les premières lignes de l'essai, Woolf met ainsi en place le ton qui fait la spécificité de *A Room of One's Own* tout en laissant percevoir, en palimpseste, les conférences prononcées à Cambridge en octobre 1928. « [H]alf talk half solliloquy[117] », *A Room of One's Own* met en scène, *in medias res*, une conférencière faisant face à une assemblée d'étudiantes. La posture de cette instance narrative se caractérise d'emblée par la dimension subjective et située de son discours et annonce le ton global de l'essai qui oscille entre hésitation et désinvolture, alors que la conférencière prétend se dérober à sa mission dès le préambule du texte :

> I should never be able to fulfil what is, I understand, the first duty of a lecturer to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on the mantelpiece for ever. All I could do was to offer you an opinion upon one minor point—a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will

[117] Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 22.

> see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. I have shirked the duty of coming to a conclusion upon these two questions […]. (*AROO* 3)

La conférencière se refuse ainsi, non sans une certaine ironie, à devenir donneuse de leçons et se défait de l'autorité de sa position, en arguant qu'elle ne fait qu'émettre une opinion. Pour autant qu'il soit marqué par l'ironie, ce dispositif narratif centré, comme l'a souligné Olivier Hercend, autour d'une « voix explicitement "élusive" […] cultivant l'entre-deux et les libertés qu'elle peut y trouver[118] », n'est pas sans impliquer une critique de la posture d'autorité académique. Ce faisant, le texte vient créer une forme de proximité avec ses lecteurs et lectrices ainsi que l'idée d'un échange ouvert voire, pour reprendre les termes d'Anne Besnault-Levita, d'une « conversation démocratique[119] » bien qu'asymétrique, avec ses narrataires, échange qu'instaure la première phrase de l'essai et qui sera renforcé quelques lignes plus loin :

> I am going to develop in your presence as fully and freely as I can the train of thought which led me to think this. Perhaps if I lay bare the ideas, the prejudices, that lie behind this statement you will find that they have some bearing upon women and some upon fiction. (*AROO* 3-4)

Or, le syntagme « fully and freely » donne ici à voir ce que Peggy Kamuf et Elena Gualtieri ont qualifié de logique de « l'indirection[120] » ou encore du « renversement de direction[121] » à l'œuvre au sein du texte, et ce que j'ai par ailleurs qualifié en nuançant ces deux caractérisations de « *résistance* à la direction[122] », tant Woolf se refuse à diriger lecteurs et lectrices dans les méandres de sa réflexion et de l'essai, en les poussant dès les premières lignes du texte à tirer leur propre conclusion et à déceler le vrai du faux et la vérité du mensonge :

> At any rate, when a subject is highly controversial—and any question about sex is that—one cannot hope to tell the truth. One can only give one's audience the chance of drawing their own conclusions as they observe the limitations, the prejudices, the idiosyncrasies of the speaker […]. Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek out this truth and to decide whether any part of it is worth keeping. (*AROO* 4)

---

[118] Olivier HERCEND, *Le rapport au lecteur dans les textes de T.S Eliot, Virginia Woolf et James Joyce*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Frédéric REGARD, Sorbonne Université, 2019, p. 179.

[119] Voir « Woolf pose de fait la question du passage de la sphère privée du moi de l'écriture à la sphère publique de la réception, du "je" singulier au « nous » universel, de la transmission traditionnelle de connaissances ("knowledge" si l'on choisit sa propre terminologie) à l'essai comme conversation démocratique entre "lecteurs communs". », Anne BESNAULT-LEVITA, « "Je" et "nous" : quatre essais de Virginia Woolf sur l'essai comme genre », *Études britanniques contemporaines* [en ligne], n°38, 2010, non paginé. Consulté le 20 juin 2020 : <https://journals.openedition.org/ebc/2836>.

[120] « [T]hat is typical of the strategy of indirection deployed by Woolf in *A Room* [*of One's Own*] », Elena GUALTIERI, *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, New York, St. Martin's Press, 2000, p. 118.

[121] « In its initial movement, then, the text describes a zig-zag, a repeated reversal of direction. », Peggy KAMUF, « Penelope at Work: Interruptions in *A Room of One's Own* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 16, n°1, 1982, p. 5-18, p. 8.

[122] Voir Valérie FAVRE, « *A Room of One's Own*'s (Resistance to) Feminist Interpretations and Feminism », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 23 juin 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.9184>.

La nature élusive de la réflexion woolfienne et la résistance qu'elle manifeste à l'encontre de toute forme d'autorité auctoriale se voit par ailleurs renforcée par l'instance énonciatrice qui, comme l'a souligné Marie Laniel, « adopte une position marginale constitutive[123] » et se refuse à toute fixité en introduisant un récit enchâssé, dont elle proclame le caractère fictif (« Therefore I propose, making use of all the liberties and licences of a novelist, to tell you the story of the two days that preceded my coming here », *AROO* 4), récit dont elle se dissocie en revendiquant les dimensions polyphonique et polymorphique de son instance narrative :

> I need not say that what I am about to describe has no existence; Oxbridge is an invention; so is Fernham; "I" is only a convenient term for somebody who has no real being. […] Here then was I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please—it is not a matter of any importance) sitting on the banks of a river a week or two ago in fine October weather, lost in thought. (*AROO* 4)

Ce dispositif mis en place au sein des deux premières pages du texte – qui allie ambiguïté de l'affiliation générique, narration polyphonique, renversement de l'économie générale du texte et recours à l'ironie – vient étendre l'horizon d'interprétation de l'essai et de la réflexion qu'il articule au sujet des femmes, du genre et de la fiction. Ainsi, à la logique spéculative de « Women and Fiction » vient ici se substituer une logique narrative, Woolf faisant de la fiction le point d'orgue de sa démarche critique : « Fiction here is likely to contain more truth than fact » (*AROO* 4). Si dispositif argumentatif et dispositif narratif se confondent tout au long de *A Room of One's Own*, l'essai laisse libre cours au courant de conscience de sa narratrice et maintient lecteurs et lectrices au plus près des réflexions qui parcourent l'esprit de Mary Beton au fur et à mesure des péripéties qui ponctuent son parcours, font naître ses idées et orientent, comme le souligne Frédéric Regard, son raisonnement :

> [Dans *A Room of One's Own*] la pensée n'est pas élaborée a priori, mais par la contemplation d'un événement physique qui affecte violemment l'esprit ; la pensée ne se caractérise ni dans la clarté ni dans la rationalité, mais dans le tourbillon et le tumulte, le désordre et le mélange, la contradiction et la simultanéité[124].

Le dispositif argumentatif de l'essai se déploie donc au gré des déambulations de Mary Beton au sein de l'université d'Oxbridge, puis de ses va-et-vient dans la salle de lecture de la British Library et dans les rues de Londres jusqu'à son retrait dans cette *room of her own* où elle parcourt sa bibliothèque – composée aussi bien de livres réels que de livres fictifs – et tâche d'entamer la rédaction de sa conférence sur les femmes et la fiction. Cette pensée qui semble s'improviser en action, voire en *réaction*, substitue ainsi au développement linéaire de « Women and Fiction » une logique qui allie flânerie – en écho au parcours de l'instance narratrice – et circularité – l'essai donnant à voir son processus d'élaboration – mais aussi une logique de l'enchâssement, comme l'indiquent les multiples micro-récits, dont la

---

[123] Marie LANIEL, « "Thoughts of an Outsider" : Virginia Woolf et la pensée du dehors », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°48, 2015. Consulté le 23 juin 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.2208>.

[124] Frédéric REGARD, *La Force du féminin*, *op. cit.*, p. 63.

fable de Judith Shakespeare ou encore les *aventures* de Chloe et Olivia, qui viennent ponctuer la trame narrative.

Au carrefour de ses différentes logiques textuelles, le texte fait poindre une multitude de raisonnements qui, comme l'a souligné Jane Goldman, accentuent la confusion de ses lecteurs et lectrices de par leur nature, ou du moins leur aspect, contradictoire[125]. Si l'on prend *A Room of One's Own* au pied de la lettre, il faudrait donc admettre que l'écriture dépend des conditions socio-économiques et historiques de sa production et qu'elle est : « the work of suffering human beings […] attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in » (*AROO* 33). Mais il faudrait, paradoxalement, également admettre l'idée que le génie littéraire, tel que Woolf le conçoit par l'entremise de Shakespeare et de ses textes, ne peut être atteint qu'en faisant abstraction de ces mêmes conditions, voire en les transcendant : « [Shakespeare's mind] had consumed all impediments » (*AROO* 51). En termes de genre, il faudrait tout à la fois concevoir que le génie littéraire vient s'incarner dans l'idéal androgyne, mais que le texte littéraire lui-même, sa forme, sa syntaxe sont genrés :

> [A] book is not made of sentences laid end to end, but of sentences built, if an image helps, into arcades or domes. And this shape too has been made by men out of their own needs for their own uses. There is no reason to think that the form of the epic or of the poetic play suit a woman any more than the sentence suits her. […] The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men […]. (*AROO* 58-59)

Ou encore que s'il est « néfaste pour celui ou celle qui écrit de penser à son propre sexe [126]» (« it is fatal for anyone who writes to think of their sex », *AROO* 78), c'est néanmoins « à travers nos mères[127] » que nous pensons, « si nous sommes des femmes[128] » (« For we think back through our mothers if we are women », *AROO* 57) et que, ce faisant, « [c]hercher de l'aide chez les grands écrivains hommes est inutile, quel que soit le plaisir que l'on puisse y trouver[129] » (« It is useless to go to the great men writers for help, however much one may go to them for pleasure. », *AROO* 57), même si la *persona* woolfienne affirme quelques pages plus loin que « [l]a poésie devrait avoir une mère autant qu'un père[130] » (« Poetry ought to have a mother as well as a father », *AROO* 78). Quant aux femmes auteurs, il leur faudrait concilier la nécessité de faire fi de leur conscience de genre, mais aussi de la colère ou de l'amertume (« anger and bitterness », *AROO* 45) qui peuvent en émaner, afin de préserver « l'intégrité » que Woolf conçoit comme « la colonne vertébrale de l'écrivain[131] » (« that integrity which I take to be the backbone of the writer », *AROO* 55), tout en veillant à :

---

[125] « *A Room of One's Own* can be confusing because it puts forward contradictory sets of arguments […]. », Jane GOLDMAN, « The Feminist Criticism of Virginia Woolf », *A History of Feminist Literary Criticism*, Gill PLAIN & Susan SELLERS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 66-84, p. 75.

[126] Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 158.

[127] *Ibid*., p. 120.

[128] *Ibidem*.

[129] *Ibidem.*

[130] *Ibid*., p. 157.

[131] *Ibid*., p. 116.

> [I]llumine your own soul with its profundities and its shallows, and its vanities and its generosities, and say what your beauty means to you or your plainness, and what is your relation to the everchanging and turning world […]. (*AROO* 68)

Enfin, tout en mettant en valeur les auteurs et autrices que la narratrice identifie comme des figures clés de la littérature au féminin et au masculin dont le génie les détache de leurs semblables, et en en appelant à l'avènement de cette figure de la femme auteur qu'incarne Judith Shakespeare, Woolf donne paradoxalement à voir une conception collective de la création littéraire qui envisage la littérature comme le fruit d'une expérience et d'un effort collectifs :

> For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice. (*AROO* 49)

Mais *A Room of One's Own* (se) joue de ses contradictions – quand bien même elles pourraient sembler insolubles – jusqu'à en faire une logique propre au texte, logique qui prend toute sa matérialité dans la conjonction adversative (« But ») sur laquelle s'ouvre aussi bien l'essai que sa dernière phrase, ainsi que dans les nombreuses occurrences de ce « mais » initial. Or, cette logique de la contradiction n'est pas seulement intrinsèque à l'essai et – pour reprendre les termes de Catherine Bernard – à la « veine agonistique[132] » qui le caractérise, elle s'impose également dans le processus de lecture auquel Woolf invite ses lecteurs et lectrices. En effet, comme l'a souligné Judith Allen, il ne s'agit pas seulement pour Woolf de débuter l'essai par ce « mais », mais de le mettre dans la bouche de ses narrataires[133]. Cette logique de lecture contradictoire à laquelle la *persona* woolfienne fait allusion dans les premières lignes du texte est de nouveau mise en avant, de manière rétrospective, au terme de l'essai alors qu'elle pointe « les défauts et les faiblesses » de sa narratrice et de son raisonnement et en appelle aux contradictions que celles-ci auront nécessairement provoquées chez ses lecteurs et lectrices :

> [Y]ou no doubt have been observing her failings and foibles and deciding what effect they have had on her opinions. You have been contradicting her and making whatever additions and deductions seem good to you. That is all as it should be, for in a question like this truth is only to be had by laying together many varieties of error. (*AROO* 79)

A Room of One's Own se refuse ainsi à tout discours univoque et dogmatique et exclut toute lecture qui se prétendrait définitive en ce qu'il en appelle à une lecture aussi multiple que son instance narrative et que ses lectrices et lecteurs, comme l'a souligné Gayatri Spivak dans l'analyse de l'essai qu'elle esquisse dans *Death of a Discipline* : « The reader and writer are multiple in constituting the unverifiable truth of [*A Room of One's Own*][134] ». Aussi, comme la *persona* woolfienne l'énonce dès les premières lignes du texte, la réponse de Virginia Woolf

---

[132] Catherine BERNARD, « Virginia Woolf essayiste ou l'écriture sans pedigree », *Virginia Woolf : Le Pur et l'Impur*, Catherine BERNARD & Christine REYNIER (Dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 247-258, p. 247.

[133] Judith ALLEN, « The Rhetoric of Performance in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Politics of Language*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 57-64, p. 58.

[134] Gayatri SPIVAK, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 42.

à la question des femmes, du genre et de la fiction demeure insoluble : « [W]omen and fiction remain, so far as I am concerned, unsolved problems » (*AROO* 3). Ce faisant Woolf invite ses lecteurs et lectrices à trouver leur propre solution à ce problème et annonce en creux la multiplicité et la richesse des réponses qui seront adressées à l'essai.

***

Dès sa venue à l'écriture, Woolf interroge l'articulation entre femmes, genre et fiction par le biais des faits, dans ses comptes rendus et ses essais, et de la fiction, dans ses nouvelles et ses romans, une réflexion qui semble atteindre son paroxysme entre 1928 et 1929. L'analyse conjointe des traces qu'il nous reste des conférences à Cambridge, de l'article publié dans *The Forum* et de l'essai qui en émane souligne combien *A Room of One's Own* se démarque des textes qui l'ont précédé de par son refus d'assigner une réponse univoque et définitive au sujet qu'il se propose d'aborder, mais elle permet également de mettre au jour les nombreux liens qui réunissent ces différents textes et la façon dont certains des points clés de l'essai parcourent les trois étapes constitutives de sa composition.

Or parmi ces points communs, outre le motif de la *room of one's own*, la question de l'histoire (littéraire) des femmes et celle de l'articulation entre écriture et identité de genre, figure l'exhortation à l'écriture. Cette exhortation à l'écriture, dont la dimension performative est mise en lumière par la riche postérité de *A Room of One's Own*, traverse les différentes versions de l'essai et vient appuyer le propos woolfien selon lequel : « books continue each other, in spite of our habit of judging them separately » (*AROO* 60).

Des conférences à Newnham au cours desquelles, si l'on en croit Elsie Phare, « Mrs Woolf exhorta son audience à écrire des romans[135] » à « Women and Fiction » où l'autrice préfigure l'invitation à réécrire l'histoire et à la rendre « moins bancale » (« less lopsided », *AROO* 35) qui figurera dans *A Room of One's Own*, en incitant ses lecteurs et lectrices à « mettr[e] l'histoire sens dessus dessous[136] » (« turn history wrong side out[137] »), jusqu'à *A Room of One's Own*, au sein duquel les incitations à l'écriture émaillent le récit et viennent le clore, Woolf ne cesse d'appeler de ses vœux certains des phénomènes critiques et littéraires auxquels sera consacré le reste de cette étude :

[135] « Mrs Woolf exhorted her audience to write novels […]. », Elsie PHARE, « Women & Fiction », cité dans Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, *op. cit.*, p. 114, je traduis.

[136] Virginia WOOLF, « Les femmes et le roman », Catherine BERNARD (Trad.), *Rêves de Femmes*, Michèle RIVOIRE (Éd.), Paris, Folio, 2018, p. 7-21, p. 9.

[137] Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 44.

> Therefore I would ask you to write all kinds of books, hesitating at no subject however trivial or however vast. By hook or by crook, I hope that you will possess yourselves of money enough to travel and to idle, to contemplate the future or the past of the world, to dream over books and loiter at street corners and let the line of thought dip deep into the stream. For I am by no means confining you to fiction. If you would please me—and there are thousands like me—you would write books of travel and adventure, and research and scholarship, and history and biography, and criticism and philosophy and science. (*AROO* 82)

Conclusion – *A Room of One's Own* et ses contemporain·es

> I will here sum up my impressions before publishing *A Room of One's Own*. It is a little ominous that Morgan [Forster] won't review it. It makes me suspect that there is a shrill feminine tone in it which my intimate friends will dislike. I forecast, then, that I shall get no criticism, except of the evasive jocular kind, from Lytton [Strachey], Roger [Fry] and Morgan [Forster]; the press will be kind and talk of its charm and sprightiness [sic]; also I shall be attacked for a feminist and hinted at for a Sapphist; […] I shall get a good many letters from young women. I am afraid it will not be taken seriously. Mrs Woolf is so accomplished a writer that all she says makes easy reading… this very feminine logic… a book to put in the hands of girls. I doubt that I mind very much. […] It is a trifle, I shall say; so it is, but I wrote it with ardour and conviction[1].
>
> Virginia Woolf

C'est ainsi que Virginia Woolf envisageait la réception de *A Room of One's Own* avant sa publication. Mais tout en se cristallisant autour de certains des points ici soulevés, tels que la question du « ton », ou encore de la « logique » supposément « féminine » du texte, et de sa portée féministe, les comptes rendus de ses contemporain·es, bons dans l'ensemble (tout comme le furent les ventes de l'ouvrage[2]), divergent grandement.

Si Margaret Wallace affirme en février 1930 dans le magazine littéraire nord-américain *The Bookman* que « le discours de Mrs. Woolf est indéniablement féminin[3] », le tout premier compte rendu consacré à *A Room of One's Own*, paru dans le *Times Literary Supplement* une semaine après sa publication, fait quant à lui du texte « un essai délicieusement péripatétique[4] », mais bien loin d'y entendre une voix ou un discours « féminin », le ou la critique met au contraire en avant la conception « masculine » de la forme littéraire que donne à voir l'essai : « It is certainly of interest to find an artist who has (one is tempted to say) so masculine a sense of literary form as Mrs Woolf[5] ». Mary Electa Kelsey abondera dans ce sens

---

1 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, *op. cit.*, p. 262.

2 Le 14 décembre 1929, Woolf note dans son journal : « By the way, the sales of A Room are unprecedented—have beaten Orlando; feels like a line running through ones [sic] fingers; orders for 100 taken as coolly as 12's used to be. We have sold, I think 5500; & our next years [sic] income is made. », *ibid.*, p. 272-273.

3 « Mrs. Woolf's undeniably feminine discourse », Margaret WALLACE, « *A Room of One's Own*, by Virginia Woolf », *The Bookman*, février 1930, consulté le 24 juin 2020 : <https://www.unz.com/print/Bookman-1930feb-00686a02/>.

4 « [A] delighfully peripathetic essay », ANON., « Women and Books » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 255-256, p. 255.

5 *Ibid.*, p. 256.

en 1931, dans un article intitulé « Woolf and the She-Condition », en affirmant que « l'esprit de Woolf est davantage masculin-féminin que femme-masculin[6] » mais aussi que : « Mrs Woolf [is] possessed of as keen a critical mind, as masculine a wit, as any purely male writer of the day[7] ». Dans son compte rendu, qui fait suite à une intervention radiophonique, Vita Sackville-West soulignera quant à elle l'adéquation entre l'autrice de l'essai et l'idéal androgyne promu par le texte :

> She enjoys the feminine qualities of, let us say, fantasy and irresponsibility, allied to all the masculine qualities that go with a strong, authoritative brain; and it is precisely this combination added to her profound knowledge of literature which fits her so admirably to discuss women in general, and women who write in particular[8].

Tandis qu'Arnold Bennett, dans un article intitulé « Queen of the Highbrows », paru un mois après la publication de *A Room of One's Own*, fait de Woolf et de son essai l'incarnation même d'une certaine conception du « féminin » :

> She is merely the victim of her extraordinary gift of fancy […]. If I had to make one of those brilliant generalisations now so fashionable, defining the difference between men and women, I should say that whereas a woman cannot walk through a meadow in June without wandering all over the place to pick attractive blossoms, a man can. Virginia Woolf cannot resist the floral enticement[9].

Si la réception immédiate du texte met ainsi en avant la tension entre « masculin » et « féminin » dont j'ai tâché de souligner la centralité en littérature au tournant du siècle, elle soulève également la question de la portée féministe de l'essai et annonce sur ce point les tensions qui animeront la postérité critique du texte à partir des années 1960.

Les premières critiques de *A Room of One's Own* rejettent cette caractérisation, Vita Sackville-West affirmant ainsi : « Mrs Woolf est bien trop raisonnable pour être une véritable féministe[10] », tandis qu'Arnold Bennett souligne : « [*A Room of One's Own* is] a little about men and a great deal about women. But it is not "feminist". It is non-partisan[11] ». Le terme devient néanmoins

---

6 « [F]or [Woolf's] mind is, I think, more manly-womanly than woman-manly », Mary Electa KELSEY, « Virginia Woolf and the She-Condition » [1931], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 260-262, p. 261.

7 *Ibidem.*

8 Vita SACKVILLE-WEST, « Review of *A Room of One's Own* » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 257-258, p. 258.

9 Arnold BENNETT, « Queen of the Highbrows » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 258-260, p. 259.
Là où Bennett reproche au texte ce qu'il envisage comme une forme « féminine » de logique – qui n'est pas sans signifier ici une forme d'absence de logique – d'autres critiques soulignent le bon sens à l'œuvre dans l'essai, voir « [T]he book is not only full of ideas but also of commonsense. », Vita SACKVILLE-WEST, « Review of *A Room of One's Own* » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 257 ; « For the statement of fact there is, of course, *A Room of One's Own*, which is full of admirable good sense. », R.D. CHARQUES, « The Bourgeois Novel » [1933], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 342-345, p. 345.

10 « Mrs Woolf is too sensible to be a thorough-going feminist », Vita SACKVILLE-WEST, « Review of *A Room of One's Own* » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 258.

11 Arnold BENNETT, « Queen of the Highbrows » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 259.

récurrent dans les années 1930. Un des aspects alors soulevés par les critiques, et qui préfigure des questions qui animeront les débats autour du texte dans les années 1970 et 1980, est celui de l'adéquation entre fond et forme, entre le « charme » du texte et sa portée féministe. Pour le romancier et essayiste britannique Franck Swinnerton ces deux aspects ne sont pas antithétiques : « I must again refer to the charming book, *A Room of One's Own*, which is a mingling of feminism with reverie and invention[12] ». Tandis que le professeur de littérature nord-américain Herbert Muller va plus loin, faisant de l'essai un « plaidoyer policé[13]» mais qui n'en demeure pas moins : « a notable preamble to a kind of feminine Declaration of Independence[14] ». A contrario, Muriel Bradbrook, qui avait assisté à la conférence de Virginia Woolf à Girton[15], devance la critique d'Elaine Showalter en reprochant à l'essai son « charme féminin » et le brouillage que celui-ci opère, et affirme :

> The camouflage in *A Room of One's Own* serves the same purpose as this nervous particularising: it prevents Mrs Woolf from committing the indelicacy of putting a case or the possibility of her being accused of waving any kind of banner. The arguments are clearly serious and personal and yet they are dramatised and surrounded with all sorts of disguises to avoid an appearance of argument. The playfulness of *A Room of One's Own* is too laboured. To demand "thinking" from Mrs Woolf is clearly illegitimate: but such a deliberate repudiation of it and such *a smoke screen of feminine charm* is surely to be deprecated[16].

Qualifiée dans l'essai, par l'intermédiaire de « Z » – pour ne pas dire de Desmond MacCarthy – de « féministe notoire » (« arrant feminist », *AROO* 27), Rebecca West trace quant à elle une troisième voie, à laquelle feront écho certain·es des critiques à venir, en affirmant dans « Autumn and Virginia Woolf » :

> [I]n *A Room of One's Own*, she has, with extreme courage, defied a prevalent fashion among the intelligentsia […T]his book […] is an uncompromising piece of feminist propaganda: I think the ablest yet written[17].

West est sans doute la seule critique à faire écho à « l'ardeur » et à « la conviction » évoquée par Woolf dans son journal intime, mais aussi à réinscrire en creux le texte dans une tradition et à évoquer la perpétuation de celle-ci (« the ablest yet written »), tout en mettant l'accent sur la postérité à venir de Virginia Woolf et de *A Room of One's Own* ainsi que sur l'aspect « visionnaire » qui leur sera attribué à partir des années soixante :

> [Virginia Woolf] so obviously is the talent of this generation which is most certain of survival. She had therefore much to lose and nothing to gain […] These considerations did not make her hold her peace […] and that is not the only reason for respecting the author that emerges from this volume. […] It is

---

12 Frank SWINNERTON, *The Georgian Literary Scene* [1935], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 356-358, p. 357.

13 « [W]ell-mannered plea », Herbert J. MULLER, « Virginia Woolf and Feminine Fiction » [1937], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 360-366, p. 365.

14 *Ibidem.*

15 Voir Stanford Patrick ROSENBAUM, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, p. 116-118.

16 Muriel BRADBROOK, « Notes on the Style of Mrs Woolf » [1932], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 308-313, p. 313, je souligne.

17 Rebecca WEST, « Autumn and Virginia Woolf », *Ending in Earnest – A Literary Log* [1931], Freeport, Books for Libraries Press, 1967, p. 208-213, p. 210-211.

> as if, advanced beyond the rest of us, she enjoys an extension of our human privilege of seeing a recovery to autumn, and knows that error, like winter, has an end[18].

[18] *Ibid.*, p. 213.

SEUIL

Cartographie de la postérité de *A Room of One's Own*

> When I received this invitation to lecture to the Royal Society of Arts on "Women as Writers" […] it was the invitation that surprised me. The choice of subject did not. I am a woman writer myself, and it never surprises me. […] One doubt, it is true, crossed my mind. It was inevitable that I should remember a book called *A Room of One's Own*, by Virginia Woolf. What had I to add to that[1]?
>
> Sylvia Townsend-Warner

Invitée par la *Royal Society of Arts* le 11 février 1959 à prononcer une conférence intitulée « Women as Writers », l'autrice anglaise Sylvia Townsend Warner rend hommage à sa contemporaine, Virginia Woolf, et à *A Room of One's Own*, en inscrivant sa conférence dans la lignée de l'essai woolfien ainsi qu'en exprimant à demi-mots son admiration pour la richesse de la réflexion woolfienne sur les femmes et la fiction, parue trente ans plus tôt : « what had I to add to [*A Room of One's Own*]? ». Publié quelques mois plus tard dans *The Journal of the Royal Society of Arts*, ce texte signe les prémices du regain d'intérêt pour *A Room of One's Own* qui voit le jour à partir des années 1960 et annonce la place fondatrice qu'écrivain·es et critiques attaché·es, de près ou de loin, à la question des femmes, du genre et de la création (littéraire) ont attribuée à cet essai tout au long des soixante dernières années[2].

En effet, de l'aube de ce que certain·es historien·nes et critiques ont nommé la deuxième vague du féminisme – centrée autour du *Women's Liberation Movement* qui voit le jour aux États-Unis et au Canada dans les années soixante avant de s'étendre à la Grande-Bretagne dans les années soixante-dix – à nos jours, *A Room of One's Own* a été l'objet d'une attention critique, littéraire mais aussi populaire, des plus soutenues. Le processus de canonisation du texte, qui sera évoqué dans le prochain chapitre, allant de pair avec sa consécration comme l'un des textes phares de la critique (littéraire) féministe, ainsi qu'avec un intérêt et une reconnaissance accrus – voire exaltés – des enjeux que constituent, en littérature, l'articulation entre femmes, genre et fiction. *A Room of One's Own* est ainsi devenu un hypotexte et un intertexte à la fois critique et littéraire, cette réappropriation rimant aussi bien avec les notions de réécriture et d'expansion que de réévaluation.

De fait, la richesse de la postérité de *A Room of One's Own* est manifeste si l'on considère l'étendue du corpus et la diversité des auteurs et autrices réuni·es au sein de la présente étude, bien que celle-ci ne puisse guère prétendre à l'exhaustivité. Ces mêmes caractéristiques m'invitent à esquisser une cartographie

---

1 Sylvia TOWNSEND WARNER, « Women as Writers », *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. 107, n°5034, 1959, p. 378-386, p. 378.

2 Sur les liens entre « Women as Writers » et *A Room of One's Own* voir Jane MARCUS, « Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 3, n°1/2, 1984, p. 79-97, p. 91-94.

de cette production littéraire et critique hétérogène, émanant des deux côtés de l'Atlantique, issue d'auteurs et d'autrices aux œuvres variées et en prise avec différents contextes d'écriture. Pensés comme seuil à l'analyse des différents axes clés de la postérité de l'essai woolfien, les deux chapitres à venir seront ainsi l'occasion d'offrir une première caractérisation de la postérité littéraire, critique et féministe, mais aussi culturelle, de *A Room of One's Own* et d'en examiner les multiples modalités.

Chapitre 3 : La postérité de *A Room of One's Own* : éléments de repérage

> With the second wave of feminism, *A Room of One's Own* found its moment. Though many of the legal battles had long been won, women still felt held back, and *A Room* explained to them why, reaching to the roots of their unexamined feelings of inferiority[1].
>
> Julia Briggs

Le regain d'intérêt suscité par *A Room of One's Own* à partir des années soixante n'est pas sans lien, comme le souligne ici Julia Briggs, avec les problématiques genrées qui caractérisent la période des deux côtés de l'Atlantique, ainsi qu'avec la résurgence des combats féministes qui avaient marqué le tournant du XXe siècle. Or, l'une des particularités des mouvements féministes de la seconde moitié du siècle est l'articulation qu'ils opèrent entre le combat social et politique et le combat culturel et littéraire, comme le souligne Tillie Olsen dans cet autre essai fondateur de la critique littéraire féministe qu'est *Silences* :

> It is the women's Movement, part of the other movements of our time for a fully human life, that has […] kindl[ed] a renewed, in most instances a first time interest in the writings and writers of our sex[2].

De fait la postérité de l'essai woolfien ne peut se penser sans être replacée dans les contextes spécifiques, aussi bien culturels, historiques et politiques que critiques et littéraires, au sein desquels elle émerge et s'affirme. Aussi, en prolongement de la réflexion entamée au sein de l'antichambre de cette étude sur l'articulation entre les notions de femmes, de genre et de fiction au tournant du XXe siècle, je mettrai ici l'accent sur les enjeux contemporains qui caractérisent cette articulation et sur la centralité que *A Room of One's Own* a acquise dans les débats qui ont marqué cette question au cours des soixante dernières années, des deux côtés de l'Atlantique.

Le processus de canonisation du texte et sa postérité sont ainsi à réinscrire aussi bien dans l'espace que dans le temps, dans un tableau qui tâchera de

---

1 Julia BRIGGS, « To the Women of the Future », *Virginia Woolf: An Inner Life*, New York, Harcourt, 2005, p. 216-237, p. 236.

2 Tillie OLSEN, *Silences* [1978], New York, Feminist Press, 2003, p. 23.
En écho à cette réflexion, Elaine Showalter accentue quant à elle l'articulation, voire la co-dépendance, entre le *Women's Liberation Movement* et la critique littéraire féministe : « While feminist criticism could not have existed without the galvanizing ideology and power of the women's movement, the women's movement would not have occurred without a generation of women who liked books, graduate students, assistant professors, editors, writers, faculty wives, highly educated products of the academic expansion of the 1960s, whose avid, devoted, socially-reinforced identifications with fictional heroines were coming into conflict with the sexist realities they encountered everyday. », Elaine SHOWALTER, « Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 3, n°1/2, 1984, p. 29-43, p. 34.

retranscrire les dynamiques variées, voire contradictoires, qui marquèrent tout autant les champs académiques et littéraires que féministes. C'est pourquoi avant de dresser un panorama de la postérité culturelle de l'essai et des différents enjeux qui la sous-tendent, j'esquisserai ici les grandes lignes de la réception de *A Room of One's Own* des deux côtés de l'Atlantique, en examinant les échanges littéraires et critiques – ou encore, les « batailles transatlantiques[3] » – dont l'essai fut l'objet et qui eurent notamment pour but de déterminer, comme l'a souligné Brenda Silver, quel camp obtiendrait la prérogative de définir la *véritable* signification de Woolf en tant qu'icône littéraire et féministe :

> Virginia Woolf's image generated custody battles over who gets to define her meaning—over whose representation counts as "truth"—that inscribe clearly demarcated historical moments and ideological positions[4].

Or, comme je tâcherai de le souligner au sein de ce chapitre, il apparaît que la caractérisation ici esquissée par la critique nord-américaine s'applique tout autant à Virginia Woolf qu'à *A Room of One's Own*, texte au devenir iconique si l'en est.

1 – Woolf et *A Room of One's Own* des deux côtés de l'Atlantique

Comme je l'ai évoqué dans l'introduction générale de cette étude, la postérité de *A Room of One's Own* est un phénomène qui franchit les frontières anglo-américaines, tout comme celles du monde occidental. L'espace transatlantique anglophone a néanmoins constitué, au cours des soixante dernières années, l'épicentre de la réévaluation et de la réappropriation critiques et littéraires de cet essai. Si, comme l'ont montré nombre d'études récentes, l'espace Atlantique, et notamment l'aire anglo-américaine, est un espace privilégié d'échanges littéraires et critiques[5], le mouvement transatlantique caractéristique du modernisme – que l'on pense notamment à T.S. Eliot, Ezra Pound, H.D. ou encore à Jean Rhys – peut sembler étranger à Virginia Woolf, qui ne s'aventura jamais outre-Atlantique. Nombre de ses textes furent pourtant l'objet d'une édition simultanée en Grande-Bretagne et aux États-Unis, ou encore de publication dans des revues et des magazines nord-américains. Mais outre ces enjeux de diffusion, la question de la réception de l'œuvre woolfienne est elle aussi marquée par le transatlantisme, et ce du vivant même de l'autrice : l'écrivaine britannique Winifred Holtby publie ainsi

---

[3] « [B]attles across the Atlantic », Anna SNAITH, « Introduction », *Palgrave Advance in Virginia Woolf Studies*, Anna SNAITH (Dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 1-15, p. 9, je traduis.

[4] Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 4.

[5] Voir notamment Susan MANNING & Andrew TAYLOR (Dir.), *Transatlantic Literary Studies: A Reader*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.
Cette question a également été abordée du point de vue des femmes et du genre : Chloé CHAUDET, Stefania CUBEDDU-PROUX & Jean-Marc MOURA (Dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin – Approches comparatistes (XXe-XXIe)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2020.

la première monographie consacrée à Woolf, *Virginia Woolf: A Critical Memoir*[6] en 1932, année au cours de laquelle Ruth Gruber, étudiante états-unienne, soutient à Cologne la première thèse de doctorat portant sur l'œuvre woolfienne, « Virginia Woolf: A Study », qui sera publiée en 1935[7].

Si l'histoire de l'écriture de *A Room of One's Own* peut être perçue comme celle d'un va-et-vient transatlantique – publié en octobre 1929 par la Hogarth Press en Grande-Bretagne et par Harcourt Brace aux États-Unis, l'essai a pour origine aussi bien les conférences données à Cambridge que l'article « Women and Fiction » paru aux États-Unis, dans *The Forum*, au printemps 1929[8] –, l'histoire de la réception de l'essai, ainsi que l'analyse de sa postérité, ne peut se penser sans prendre en considération les échanges critiques et littéraires entre Grande-Bretagne et Amérique du Nord qui marquèrent les dernières décennies et qui participèrent au devenir d'icônes transatlantiques aussi bien de Virginia Woolf que de *A Room of One's Own*.

La canonisation de *A Room of One's Own*, qui va de pair avec la réévaluation de l'œuvre woolfienne et la prise en compte de ses portées politiques et féministes, trouve son impulsion majeure de l'autre côté de l'Atlantique, deux des points de bascule étant la publication en 1968 par Herbert Marder, professeur à l'université d'Illinois, de *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*[9], puis celle, en 1972, de « Who's Afraid of *A Room of One's Own*? » de Lillian Robinson, autrice de *Sex, Class, Culture*[10]. Les travaux que mènent les critiques littéraires féministes nord-américain·es tout au long des années soixante-dix et quatre-vingt, aboutissent selon Jane Marcus, au terme de ces deux décennies, à la consécration de *A Room of One's Own* en tant que « bible de la littérature féministe » :

> [T]he Woolf book that means most to feminist critics of my generation is *A Room of One's Own*. As our literary feminist bible, it is the one most subject to critical exegesis, most quoted and argued over in feminist critical work of the last decade[11].

S'il convient de ne pas minorer, voire effacer, certains des éléments annonciateurs du renouveau de la réception de *A Room of One's Own* en Grande-Bretagne – tels que la conférence, puis l'article, évoqués plus haut, de Sylvia Townsend Warner, « Woman as Writers[12] » –, le regain d'intérêt de la critique littéraire britannique pour Virginia Woolf et plus particulièrement pour une

---

6 Winifred HOLTBY, *Virginia Woolf: A Critical Memoir* [1932], Londres & New York, Continuum, 2007.

7 L'ouvrage a depuis été réédité, et comprend une introduction et certains documents tirés des archives personnelles de son autrice : Ruth GRUBER, *Virginia Woolf: The Will to Create as a Woman* [1935], New York, Basic Books, 2005.

8 Voir p. 84-88 de la présente étude.

9 Herbert MARDER, *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

10 Lilian ROBINSON, « Who's Afraid of *A Room of One's Own?* » [1972], *Sex, Class, and Culture* [1978], New York, Methuen, 1986, p. 97-149.

11 Jane MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 5.

12 Je pense ici également au roman que Dorothy Strachey dédie à Virginia Woolf en 1949, *Olivia*, dont le titre et la protagoniste, ne sont pas sans évoquer *A Room of One's Own*. Voir Dorothy STRACHEY, *Olivia* [1949], Londres, Vintage, 2008.

relecture féministe de son œuvre n'intervient, à large échelle, que dans un second temps, ce que souligne, non sans provocation, Jane Marcus, en juin 1996, lors de la sixième conférence de la *Virginia Woolf Society* – qui deviendra la *International Virginia Woolf Society* en décembre de cette même année[13] – à l'université de Clemson, en Caroline du Sud :

> [W]e are now shipping that unmistakably English figure, body wrapped in the stars and stripes, with full anti-military honors, back to a country beginning to claim her as their own[14].

Ce décalage temporel dans l'intérêt porté par les critiques britanniques à l'égard de l'œuvre woolfienne est souvent attribué à la prévalence du critique cambridgien F. R. Leavis et à la relation ambivalente entretenue par la critique et les intellectuel·les britanniques avec le Bloomsbury Group, comme le souligne notamment Noel Annan : « Did the Leavises succeed in discrediting Bloomsbury? Between the end of the Second World War and the 1960s they certainly did[15] ». Il est par ailleurs manifeste si l'on considère les dates de fondation des sociétés savantes consacrées à Woolf. Ainsi la première *Virginia Woolf Society* est fondée aux États-Unis en 1976, tandis qu'il faudra attendre 1998 – soit deux ans après la proclamation de Jane Marcus concernant le *rapatriement* de Virginia Woolf en Grande-Bretagne – pour que la *Virginia Woolf Society of Great Britain* voie le jour[16], ce que souligne non sans regret Stephen Barkway – président de la société britannique de 1998 à 2018 : « After a shamefully long period of time, the country of her birth at last has a literary society devoted to its greatest writer of the twentieth century[17] ».

Toutefois ce décalage ne se limite pas à des considérations chronologiques. De fait, en Grande-Bretagne, les années soixante-dix sont notamment marquées par la publication de la biographie de Virginia Woolf signée par son neveu, Quentin Bell, qui dresse un portrait de la romancière et essayiste aux antipodes de celui qu'esquisse alors la critique outre-Atlantique, et qui fait de *A Room of One's Own*

---

[13] Voir ANON., « History & By-Laws – International Virginia Woolf Society ». Consulté le 4 octobre 2019 : <http://sites.utoronto.ca/IVWS/history--by-laws.html>.

[14] Jane MARCUS, « Wrapped in the Stars and Stripes: Virginia Woolf in the USA », *South Carolina Review*, Vol. 29, n°1, 1996, p. 17-23, p. 17.
L'épisode est relaté plus en détail dans : Nicola LUCKHURST & Alice STAVELEY, « European Reception Studies », *Palgrave Advance in Virginia Woolf Studies*, Anna SNAITH (Dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 227-252, p. 227.

[15] Noel ANNAN, « Bloomsbury and the Leavises », *Virginia Woolf and Bloomsbury a Centenary Celebration*, Jane MARCUS (Dir.), Londres, MacMillan Press, p. 23-38, p. 29.
À ce sujet, voir aussi Regina MARLER, *Bloomsbury Pie: The Making of the Bloomsbury Boom* [1997], Londres, Virago, 1998.

[16] À titre de comparaison on notera que la Société d'Études Woolfienne fut fondée en 1996, voir Anne-Marie SMITH-DI BIASIO, « Présentation de la SEW – Société d'Études Woolfiennes – French Society for Woolf Studies ». Consulté le 4 octobre 2019 : <https://etudes-woolfiennes.org/?page_id=57>.

[17] Stephen BARKWAY, « About the Society – Virginia Woolf Society of Great Britain ». Consulté le 4 octobre 2019 : <http://www.virginiawoolfsociety.org.uk/message/>.

« une polémique vive et sans aigreur[18] », qui ne serait autre que le plus « facile[19] » – terme dont on devine ici la teneur péjorative et minimisante – des textes woolfiens. Cet écart donne lieu, comme le rappelle Anna Snaith, à de vifs débats transatlantiques :

> [T]he 1970s marked a, perhaps the, revolutionary moment in Woolf studies, resulting in battles across the Atlantic, notably between Jane Marcus and Quentin Bell […]. It was as though American critics were laying claim to a Woolf which some British readers could not recognize, resulting in seemingly incompatible versions of Woolf […][20].

La publication en 1979 de *Women and Writing*, recueil de brefs essais woolfiens consacré aux femmes et à l'écriture édité par la critique britannique Michèle Barrett – membre du *Marxist-Feminist Literary Collective* – signe le début de la réévaluation explicitement féministe de Virginia Woolf en Grande-Bretagne. Dans sa vaste introduction Michèle Barrett traite de *A Room of One's Own* dans une perspective ouvertement rattachée au féminisme, en soulignant la pertinence et l'actualité de l'essai publié cinquante ans plus tôt : « Exactly fifty years after the publication of *A Room of One's Own* we find ourselves still debating the questions [Woolf] raised there[21] ». La réévaluation de Virginia Woolf en Grande-Bretagne s'appuie de fait pour partie sur les travaux effectués par la critique littéraire féministe nord-américaine afin de positionner Virginia Woolf en figure tutélaire – transatlantique – de la critique littéraire féministe, comme le soulignent Mary Eagleton en 1991, en faisant de Woolf « la mère fondatrice des débats contemporains [de la critique littéraire féministe][22] », puis, en 2007, Jane Goldman : « Virginia Woolf is rightly considered the founder of modern feminist criticism[23] ». Toutefois la critique littéraire britannique n'est pas sans prendre un certain recul vis-à-vis de cette fétichisation de Woolf et de *A Room of One's Own*. Aussi, alors que Rachel Bowlby souligne, en 1997, dans *Feminist Destinations and Further Essays*, que Woolf est bel-et-bien devenue « l'objet du culte féministe de la "mère fondatrice[24]" », la mise entre guillemets du syntagme « mère fondatrice » (« great foremother ») souligne une certaine distanciation à l'égard de ce « culte » dont Woolf fait l'objet, que Rachel Bowlby relie, sans l'y réduire entièrement, à cet autre culte que constitue : « the coffee-table book culture of "Bloomsbury"[25] ».

---

18 « [A] good-tempered polemic », Quentin BELL, *Virginia Woolf, A Biography*, Vol. 2, Londres, The Hogarth Press, 1973, p. 144.
Traduction de Francis LEDOUX, *Virginia Woolf: Biographie*, Vol. 2, Paris, Stock, 1974, p. 229.

19 « [T]he easiest of Virginia's books », Quentin BELL, *Virginia Woolf, A Biography*, Vol. 2, *op. cit.*, p. 144.
Traduction de Francis LEDOUX, *Virginia Woolf: Biographie*, Vol. 2, *op. cit.*, p. 228.

20 Anna SNAITH, « Introduction », *Palgrave Advance in Virginia Woolf Studies*, *op. cit.*, p. 1-15, p. 9.

21 Michèle BARRETT, « Introduction », *Women and Writing*, Virginia WOOLF, *op. cit.*, p. 1-39, p. 1.

22 « Virginia Woolf, the founding mother of the contemporary debate », Mary EAGLETON, « Introduction », *Feminist Literary Criticism*, Mary EAGLETON (Dir.), Londres, Longman, 1991, p. 1-23, p. 1.

23 Jane GOLDMAN, « The Feminist Criticism of Virginia Woolf », *A History of Feminist Literary Criticism*, Gill PLAIN et Susan SELLERS (Dir.), *op. cit.*, p. 66-84, p. 66.

24 « The object of a feminist cult of the "great foremother" », Rachel BOWLBY, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1997, p. 24.

25 *Ibidem*.

Mais au-delà de la canonisation critique et féministe de l'essai, c'est également à partir des années soixante que *A Room of One's Own* devient l'un des hypotextes et des intertextes mobilisés dans la production littéraire – de la fiction, à l'essai, en passant par le récit autobiographique, le roman graphique et les déclinaisons artistiques et plastiques du récit littéraire – au sein de laquelle auteurs et autrices de fiction et essayistes s'interrogent sur la question des femmes, du genre et de la création littéraire ou artistique. Si la postérité littéraire de *A Room of One's Own* n'a pas attendu la consécration du texte par la critique littéraire féministe, mais s'est établie en parallèle et, parfois, en dialogue avec celle-ci, elle atteste tout autant de l'influence transatlantique qu'a pu exercer l'essai.

Aussi, à la manière de la postérité critique de *A Room of One's Own*, sa postérité littéraire et essayistique semble s'être tout d'abord affirmée de l'autre côté de l'Atlantique, Alice Munro venant faire écho à *A Room of One's Own*, dès 1962, dans la nouvelle « The Office », tout d'abord parue dans la revue *The Montrealer*, qui figurera dans le premier recueil de l'autrice canadienne, *Dance of the Happy Shades*[26], publié en 1968. Dans les années soixante-dix et au début des années 80, c'est en Amérique du Nord que les échos littéraires à *A Room of One's Own* se multiplient, comme en témoigneront au fil de cette étude certains textes d'autrices aussi diverses que Sandra Cisneros, Marilyn French, Ursula K. Le Guin, Tillie Olsen, Adrienne Rich, Alice Walker, et Alice Munro. Tandis qu'en Grande-Bretagne les premiers échos littéraires à *A Room of One's Own* – si l'on omet *Olivia* de Dorothy Strachey, qui paraît en 1949[27] – n'apparaissent qu'à partir de la seconde moitié des années 80, dans des textes de A.S. Byatt et de Jeanette Winterson.

S'il est, pour partie, aisé de comprendre le décalage, pour ne pas dire le retard, de la réévaluation critique de *A Room of One's Own* – et de Woolf – en Grande-Bretagne, l'absence de ce texte dans la production littéraire et essayistique des écrivain·es britanniques au cours des années soixante et soixante-dix se prête moins volontiers à explication. L'on peut toutefois rejoindre l'hypothèse qu'émet Helen Southworth dans son étude comparatiste des œuvres et des héritages de Woolf et de Colette, alors qu'elle retrace et analyse le « chassé-croisé » qui fit de l'œuvre woolfienne une référence auprès de nombreuses autrices et romancières françaises – dont Yourcenar, Sarraute, Duras, et Beauvoir – tandis que l'œuvre de Colette connaissait un destin similaire de l'autre côté de la Manche[28]. Helen Southworth voit dans le rejet, souvent explicite, de Woolf par nombre d'autrices britanniques de l'après-guerre[29] une manifestation de « l'angoisse de l'influence » (« anxiety of

---

[26] Alice MUNRO, « The Office » [1962], *Dance of the Happy Shades* [1968], Londres, Vintage, 2000, p. 59-74.

[27] Dorothy STRACHEY, *Olivia*, *op. cit.*

[28] Voir Helen SOUTHWORTH, « Reading across the Channel: The Reception of Woolf's and Colette's Work in England and in France », *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*, Columbus, The Ohio State University Press, 2004, p. 119-145.

[29] Helen Southworth fait état du rejet marqué, à l'égard de Woolf, de Margaret Drabble, Dorothy Richardson, Rebecca West, Muriel Spark, Doris Lessing et Angela Carter, voir *ibid*. p. 119. Mais elle s'intéresse également – et je reviendrai sur ce point plus tard – à A.S. Byatt et s'interroge sur l'affiliation paradoxale de Jeanette Winterson à Woolf, voir *ibid*., p. 139 et p. 143-144.

influence »), théorisée au début des années soixante-dix par Harold Bloom[30]; postulat qu'avait déjà mis en avant, comme le rappelle Southworth, Elaine Showalter en empruntant à Woolf la métaphore du meurtre de l'Ange du foyer qu'elle développe dans « Professions for Women[31] » :

> To borrow [Woolf's] own murderous imagery, a woman writer must kill the Angel in the House, that phantom of female perfection who stands in the way of freedom. For Charlotte Brontë and George Eliot, the Angel was Jane Austen. For the feminist novelists, it was George Eliot. For mid-twentieth-century novelists, the Angel is Woolf herself[32].

Un tournant semble néanmoins s'opérer à l'aube des années 90 qui se traduit par une forme d'équilibre transatlantique de la postérité littéraire du texte, équilibrage qui viendrait marquer – pour autant que le caractère non-exhaustif de cette étude me permette une telle assertion – une réappropriation de la figure et de l'œuvre woolfienne, et plus particulièrement de *A Room of One's Own* par les écrivain·es britanniques. Cet équilibre perdure au cours des trente dernières années, qui sont marquées sur le plan littéraire et essayistique par des références davantage explicites à *A Room of One's Own* et à son écriture – aussi bien chez A.S. Byatt, Rachel Cusk, Maggie Gee, Ali Smith, Kabe Wilson et Jeanette Winterson, en Grande-Bretagne, que chez Alison Bechdel, Susan Gubar, Jane Marcus, Alice Munro et Rebecca Solnit aux États-Unis. Au cours de cette même période se multiplient, des deux côtés de l'Atlantique, les réécritures de la fable de la petite sœur de Shakespeare – dans les textes de Cody Daigle, Doris Gwaltney, Jan Marsh et Lea Rachel aux États-Unis, et d'Emma Whipday, en Grande-Bretagne – ainsi que des réécritures de *A Room of One's Own* à part entière, de Jane Marcus à Susan Gubar jusqu'à Kabe Wilson.

Autre élément de convergence qui marque la postérité littéraire et essayistique nord-américaine et britannique de *A Room of One's Own* à partir du milieu des années quatre-vingt-dix : la mise en avant de la dimension canonique désormais acquise, des deux côtés de l'Atlantique, par *A Room of One's Own*, les écrivain·es dialoguant désormais explicitement avec le texte woolfien, tout en interrogeant les rôles littéraire, critique et politique que le texte a été amené à jouer au cours des soixante dernières années. Ce dialogue se fait éminemment transatlantique dans certains textes, et tout particulièrement chez Maggie Gee qui transplante Virginia Woolf – et la quête d'une *room of one's own* – aux États-Unis dans *Virginia Woolf in Manhattan*[33], mais aussi chez Jane Marcus qui retrace l'itinéraire d'une Américaine à Cambridge dans *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names*[34]*"* et, enfin, chez Kabe Wilson, artiste multimédia britannique dont la réécriture de *A Room of One's Own*

---

30 Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* [1973], Oxford, Oxford University Press, 1997.

31 Voir Virginia WOOLF, « Professions for Women », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 58-60.

32 Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977, p. 265.

33 Maggie GEE, *Virginia Woolf in Manhattan* [2014], Londres, Telegram, 2015.

34 Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, Londres, Cecil Woolf, 1996.

– *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*[35] – se nourrit notamment de l'œuvre critique et littéraire de Jane Marcus et d'Alice Walker.

Aussi, bien que la postérité littéraire de *A Room of One's Own* n'obéisse pas à la dynamique collective – voire institutionnalisée – qui caractérise sa postérité critique, on remarque qu'une certaine convergence entre la postérité littéraire nord-américaine et la postérité littéraire britannique se dessine. Or, cette convergence qui s'esquisse en dépit de la diversité des auteurs et autrices, et des textes, que cette étude rassemble est, pour partie, liée aux contextes historique, politique, culturel mais aussi critique et littéraire, au sein desquels la postérité de *A Room of One's Own* émerge, ainsi qu'à la place que ces différents contextes confèrent à la question des femmes, du genre, et de la fiction.

2 – Au prisme de *A Room of One's Own* : « Femmes, genre et fiction » des années soixante à nos jours

> For my belief is that if we live another century or so […] then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down. Drawing her life from the lives of the unknown who were her forerunners, as her brother did before her, she will be born. As for her coming without that preparation, without that effort on our part, without that determination that when she is born again she shall find it possible to live and write her poetry, that we cannot expect, for that would be impossible. But I maintain that she would come if we worked for her, and that so to work, even in poverty and obscurity, is worth while. (*AROO* 86)

Si la *persona* woolfienne clôt *A Room of One's Own* en appelant à la résurrection de Judith Shakespeare, événement qui adviendra selon elle au XXIe siècle à la condition que les prédécesseures de celle-ci acceptent de travailler dans la pauvreté et dans l'obscurité, il apparaît que cette renaissance n'eut pas à attendre le centenaire de la publication de l'essai. De fait, avant même que l'on ne célèbre ses cinquante ans, *A Room of One's Own* participa à insuffler une renaissance qui n'est peut-être pas tant celle de Judith Shakespeare que celle des femmes en littérature[36].

---

[35] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, Installation artistique et tapuscrit non publié au format PDF, 2014.

[36] Je reprends dans cette section certains arguments déjà développés dans un article et un chapitre d'ouvrage : Valérie FAVRE, « *A Room of One's Own*'s (Resistance to) Feminist Interpretations and Feminism », art. cit. ; Valérie FAVRE, « De Virginia Woolf à Susan Gubar : réécrire *A Room of One's Own* au tournant du XXIe siècle », *L'Atlantique littéraire au féminin – Approches*

L'évolution notable, bien que relative, de la place des femmes dans le champ littéraire du tournant du XXe siècle à celui du XXIe siècle est notamment manifeste si l'on considère la reconnaissance de leurs œuvres à l'échelle internationale. En octobre 2019, alors que l'on célébrait les quatre-vingt-dix ans de *A Room of One's Own*, il était ainsi possible de constater que si le prix Nobel de littérature n'avait été remis qu'à quinze femmes sur cent-seize lauréat·es depuis sa création en 1901, dix d'entre elles l'avaient reçu après 1966, et six au cours des vingt dernières années[37]. Parmi ces dernières figure Alice Munro qui, dans la conversation qu'elle accorda en lieu et place du traditionnel discours de remise du prix, alors qu'on lui demandait s'il lui était arrivé d'imaginer qu'elle remporterait un jour le Nobel de littérature, répondit, non sans humour – mais avec un sens certain de l'à-propos : « Oh, no, no! I was a woman[38]! », avant d'ajouter : « But there are women who have won it, I know[39] ».

Si l'on songe plus spécifiquement à l'aire anglo-américaine, en prenant l'exemple de quelques-uns de ses prix littéraires les plus prestigieux – tels que le *National Book Award* ou le *Pulitzer Prize for Fiction* aux États-Unis, le *Governor General's Award* au Canada, ou le *Booker Prize* au Royaume-Uni – on observe que le ratio hommes/femmes des lauréat·es demeure nettement à l'avantage des hommes. Le cas du *Booker Prize*, créé en 1969 et incidemment renommé *Man Booker Prize* entre 2002 et 2019 – d'après le nom de son principal sponsor : la société d'investissement britannique *Man Group* – est particulièrement révélateur, le prix ayant été remis, en près de cinquante ans, à trente-quatre hommes, contre dix-neuf femmes. Mais si la minoration des œuvres de femmes et des figures de femmes écrivains est une force qui continue de structurer le champ littéraire, le féminisme s'est néanmoins imposé à partir des années soixante comme une contre-force visant à remettre en question certains des présupposés – que d'aucun·es qualifieraient de patriarcaux – de la tradition et de l'institution littéraire. Ainsi, en 1974 Adrienne Rich, Alice Walker et Audre Lorde, toutes trois nommées au *National Book Award for Poetry*, font le choix d'accepter le prix collectivement, au nom de *toutes* les femmes, quelle que soit la lauréate désignée :

> We […] together accept this award in the name of all the women whose voices have gone and still go unheard in a patriarchal world, and in the names of those who, like us, have been tolerated as token women in this culture, often at great personal coast and in great pain […]. We symbolically join here in refusing the terms of patriarchal competition and declaring that we will share this prize among us, to be used as best as we can for women[40].

---

comparatistes (XXe-XXIe), Chloé CHAUDET, Stefania CUBEDDU-PROUX & Jean-Marc MOURA (Dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020, p. 35-47.

37 Notons qu'en 2020 le prix Nobel de littérature fut remis à la poétesse états-unienne Louise Glück.

38 Alice MUNRO, « Nobel Lecture *in absentia* », 2013. Consulté le 17 octobre 2019 : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2013/munro/lecture/>.

39 *Ibid*.

40 Adrienne RICH, Audre LORDE, Alice WALKER, « A Statement for Voices Unheard: A Challenge to the National Book Award » [1974], *Inviting Transformation: Presentational Speaking for a Changing World* [1994], quatrième édition, Sonja K. FOSS & Karen A. FOSS, Long Grove, Waveland Press, 2019, p. 181.
Tillie Olsen évoque ce discours dans Tillie OLSEN, *Silences*, *op. cit.*, p. 173.

Mais si les batailles menées au cours des soixante dernières années – et dont on ne saurait trop souligner combien elles sont encore en cours – par les mouvements et la critique littéraire féministes permirent de faire sortir de l'obscurité les textes de femmes et leurs autrices, mais aussi d'interroger l'articulation entre femmes, genre et fiction, il convient de mettre en lumière le rôle qui fut imparti à *A Room of One's Own* dans le temps long de cette renaissance littéraire, rôle que Brenda Silver caractérise ainsi dans *Virginia Woolf Icon* :

> It is no exaggeration to say that from the late 1960s on almost every work of feminist criticism and theory, at least in the United States, was more than likely to include a quotation from Woolf's essay in its epigraph, its introduction, and/or its text to support or authorize arguments of every conceivable persuasion[41].

À l'aube des années 1970, Kate Millett publie *Sexual Politics*, ouvrage fondateur de la critique littéraire féministe, au sein duquel elle dénigre ouvertement l'œuvre romanesque de Woolf mais salue à demi-mots *A Room of One's Own* :

> Virginia Woolf glorified two housewives, Mrs Dalloway and Mrs Ramsay, recorded the suicidal misery of Rhoda in *The Waves* without ever explaining its causes, and was argumentative yet somehow unsuccessful, perhaps because unconvinced, in conveying the frustrations of the woman artist in Lily Briscoe. Only in *A Room of One's Own*, essay rather than fiction, could she describe what she knew[42].

Force est de constater que l'essai woolfien se voit dès lors attribuer le statut de texte pionnier et vient effacer d'autres textes – notamment publiés au tournant du XXe siècle – également consacrés à la question de l'articulation entre femmes, genre et fiction. Bien vite, *A Room of One's Own* s'impose comme une source et une force de renouveau dans la critique littéraire et dans le champ académique, voire comme un « plan fondateur » (« blueprint ») des ouvrages et des combats à venir, comme le souligne Eileen Barrett, future codirectrice de *Virginia Woolf: Lesbian Readings*[43], alors qu'elle se remémore sa première lecture de l'essai, en 1973 :

> [*A Room of One's Own* was] emerging as the blueprint for the women's movement within literary studies and as the guideline for feminist revisions to the literary tradition. "Money and a room of one's own" became the phrase within the academy that succinctly described our demands for women's studies programs, centers, and courses[44].

Au cours des décennies soixante-dix et quatre-vingt et jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix – période que je serais tentée de qualifier d'âge d'or de la réception féministe de *A Room of One's Own* – le processus de canonisation de l'essai s'accomplit en parallèle à la constitution, puis à la problématique institutionnalisation, outre-Atlantique et outre-Manche, de la critique littéraire féministe et des *women studies*. Or, comme l'énonce Brenda Silver, outre l'articulation entre la canonisation de Woolf, le *Women's Liberation Movement* et

---

41 Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 215.

42 Kate MILLETT, *Sexual Politics* [1969], Londres, Virago, 1993, p. 139-140.
On note par ailleurs, que parmi les ouvrages mentionnés dans la bibliographie de l'ouvrage figurent *A Room of One's Own* et *Three Guineas*, *ibid.*, p. 368.

43 Eileen BARRETT & Patricia CRAMER (Dir.), *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, New York, New York University Press, 1997.

44 Eileen BARRETT, citée par Beth RIGEL DAUGHERTY, « Feminist Approaches », *Palgrave Advances in Virginia Woolf Studies*, Anna SNAITH (Dir.), *op. cit.*, p. 98-124, p. 101.

les retombées académiques de ce dernier, les études woolfiennes devinrent alors « synonymes de la critique littéraire féministe[45] ». De fait, Woolf aborde dans *A Room of One's Own* nombre des questions que les critiques littéraires féministes nord-américaines et britanniques ont placées au centre des débats critiques des dernières décennies du XXe siècle, telles que la question des conditions matérielles de l'écriture et de la place des femmes au sein du champ littéraire ou, plus largement, au sein de la société patriarcale, celles du genre et de son impact sur la littérature et sur la constitution du canon littéraire, celle de l'existence d'une tradition littéraire spécifique aux femmes mais aussi d'un style « féminin », ou encore celle de l'articulation entre création littéraire, identité et conscience de genre – questions qui formeront le cœur des troisième, quatrième et cinquième parties de cette étude.

Mais si la critique littéraire féministe s'établit notamment en poursuivant certaines des pistes esquissées par Woolf dans *A Room of One's Own* ainsi qu'en engageant un dialogue – plus ou moins explicite – avec le texte woolfien, il importe de souligner combien ce dialogue unilatéral rassemble de voix discordantes et comment la réception de *A Room of One's Own* en est venue à cristalliser les tensions parcourant la critique littéraire féministe anglo-américaine, ce que souligne notamment Janet Todd dans son ouvrage paru en 1988, *Feminist Literary History* :

> With the flourishing of feminist criticism, a new world of reference had been established. […] Virginia Woolf [was] the queen or the joker [… and] attitudes to Virginia Woolf became the real acid test of critical positions[46].

La richesse, la complexité mais aussi la dimension élusive de l'essai woolfien sont ainsi mises en avant par sa réappropriation au sein de courants critiques et féministes que tout semble opposer, courants qui firent de Woolf et de *A Room of One's Own* les effigies de leur démarches critiques et politiques, quand bien même, comme le souligne Rachel Bowlby : « in *A Room of One's Own* […Woolf] moves through just about all the positions that have been attributed to her as definite stances[47] ».

Si tant est que les postures théoriques et politiques adoptées par les critiques littéraires féministes ne sont pas toujours sans équivoque, voire qu'elles sont, comme le soulignait non sans ironie Nancy K. Miller, « sujettes au changement[48] », les réappropriations et interprétations de *A Room of One's Own* au fil des années soixante-dix et quatre-vingt reflètent les dissensions qui animent alors les débats féministes, aussi bien dans leur versant théorique que politique. Ce dissensus ressortit notamment à la question de « l'égalité ou [de] la différence », comme le souligne l'historienne du genre, Joan Scott, dans un article paru en 1988 :

> In the past few years, "equality-versus-difference" has been used as a shorthand to characterize conflicting feminist positions and political strategies. Those who argue that sexual difference ought to be an irrelevant consideration

---

45 « Woolf studies [became] synonymous with feminist criticism itself. », Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 29.

46 Janet TODD, *Feminist Literary History*, Cambridge, Polity, 1988, p. 36.

47 Rachel BOWLBY, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 14.

48 Je fais ici écho au titre de l'ouvrage de Nancy K. MILLER, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988.

> […] are put in the equality category. Those who insist that appeals on behalf of women ought to be made in terms of the needs, interests, and characteristics common to women as a group are placed in the difference category[49].

La cristallisation des débats féministes autour de ce paradigme, qui n'est pas sans faire écho à deux des orientations esquissées par Woolf dans *A Room of One's Own*, est manifeste dans la réappropriation critique de l'essai. Ainsi, les considérations matérielles que Woolf y développe, et l'articulation qu'elle établit entre l'oppression économique des femmes et leur oppression intellectuelle et créatrice (« it is necessary to have five hundred a year and a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry », *AROO* 79) séduisent les féministes matérialistes dont l'orientation critique tient bien souvent de la théorie marxiste. Tandis que l'accent mis sur les valeurs et l'expérience féminines, ainsi que la défense woolfienne d'une forme littéraire, voire d'une phrase, féminine (« The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men », *AROO 59*) attirent l'attention du féminisme dit « de la différence », dont l'approche est notamment influencée par les travaux d'Hélène Cixous, de Luce Irigaray et de Julia Kristeva[50] – en d'autre termes, par ce qui est alors communément nommé « French Feminism », en dépit du rejet du terme « féministe » exprimé par les principales intéressées, mais aussi des débats et des conflits qui divisent alors les théoriciennes et militantes françaises[51].

En dépit des différences marquant aussi bien leurs intérêts que leurs objectifs, ces deux versants de la critique littéraire féministe font de *A Room of One's Own* un texte exemplifiant leurs thèses et leurs approches critiques, et des critiques se réclamant tant du camp matérialiste que de celui de la différence tâchent d'aligner Woolf et l'essai de 1929 sur leur propre positionnement critique et politique[52]. Ainsi, en 1985, Frances Restuccia fait de *A Room of One's Own* « un manifeste en faveur de la différence féminine[53] » et affirme : « between Woolf and most contemporary feminist theorists a vital, unacknowledged kinship exists, based on a feminist revaluation of the feminine[54] ». Tandis que de l'autre côté de l'échiquier

---

49 Joan W. SCOTT, « Deconstructing Equality-versus-Difference: Or the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism », *Feminist Studies*, Vol. 14, n°1, 1988, p. 32-50, p. 38.

50 Outre la publication de traductions de leurs textes dans des revues nord-américaines, notamment dans la revue *Signs*, l'entrée de ces critiques sur la scène anglo-américaine a pour origine la publication en 1980 de l'anthologie intitulée *New French Feminisms* qui rassemble, entre autres, des traductions du « Rire de la Méduse » de Cixous, de *Ce sexe qui n'en est pas un* d'Irigaray et d'interviews de Kristeva parues dans *Tel Quel.*
Voir Elaine MARKS & Isabelle DE COURTIVRON, *New French Feminisms* [1980], New York, Schocken Books, 1981.

51 Voir Audrey LASSERRE, « Le différend de la différence », *Histoire d'une littérature en mouvement : Textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Marc DAMBRE, Paris 3, 2014, p. 437-574. Consulté le 18 octobre 2019 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01635187>.

52 Je reviendrai plus longuement sur l'articulation entre *A Room of One's Own* et le féminisme dit de la différence, tant d'un point de vue théorique et critique que d'un point de vue littéraire, au sein de la dernière partie de cette étude, voir p. 302-310.

53 « [A] manifesto for female difference », Frances RESTUCCIA, « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 4, n°2, 1985, p. 253-264, p. 255.

54 *Ibid.*, p. 254-255.

féministe, Jane Marcus fait de Virginia Woolf « one of the first socialist feminist critics[55] » et de *A Room of One's Own* : « the first modern text of feminist criticism, the model in both theory and practice, of a specifically socialist feminist criticism[56] ».

Mais au-delà de cette ligne de clivage qu'esquissent les perspectives de la différence et de l'égalité, *A Room of One's Own* et, sans doute davantage encore, ses points aveugles, sont également mobilisés dans le cadre de la redéfinition des sujets mêmes du féminisme. Or la redéfinition de la catégorie « femme » – qui passe aussi bien par la mise en lumière de son statut de construction sociale et discursive, que par la reconnaissance de son évolutivité et de sa pluralité – débute non pas, comme on est souvent tenté·e de le croire, après-coup, mais bien en parallèle à la montée en puissance de la critique littéraire féministe, comme l'indique Adrienne Rich, en 1979, dans la note qui introduit « When We Dead Awaken: Writing as Revision » (1971) :

> The challenge flung by feminists at the accepted literary canon, at the methods of teaching it, and at the biased and astigmatic view of male "literary scholarship," has not diminished in the decade since the first Women's Forum; it has become broadened and intensified more recently by the challenges of black and lesbian feminists pointing out that feminist literary criticism itself has overlooked or held back from examining the work of black women and lesbians[57].

Si en dépit des réserves énoncées par Adrienne Rich dans ce même essai à l'égard de *A Room of One's Own*[58], l'essai woolfien sera bientôt acclamé comme l'un des textes fondateurs de la réflexion sur le point de vue et l'énonciation lesbienne[59], il importe de souligner que les points aveugles de *A Room of One's Own*, notamment en ce qui concerne la question de la race, sont mis en avant dès les années soixante-dix. Ainsi dans « In Search of Our Mothers' Gardens[60] », essai publié en 1974 dans le magazine états-unien *Ms.*, Alice Walker expose la blanchité du regard que Woolf porte sur la tradition littéraire et sur la création artistique dans *A Room of One's Own*, tout en se servant de l'intertexte woolfien pour en appeler à la réécriture de l'histoire (littéraire) des femmes afro-descendantes et à la réévaluation de leur production littéraire et artistique[61]. Mais c'est également autour de la question de la classe sociale que s'opèrent, dans les années soixante-dix, aussi bien une redéfinition du féminisme et un réajustement de l'articulation entre femmes, genre et fiction, qu'une relecture de *A Room of One's Own*, comme le

---

55 Jane MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, *op. cit.*, p. 5.

56 Jane MARCUS, « Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic », art. cit., p. 79.

57 Adrienne RICH, « When We Dead Awaken: Writing as Revision » [1971], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], New York & Londres, Norton, 1995, p. 33-51, p. 34.

58 Je reviendrai sur ce point dans la cinquième partie de cette étude, voir p. 283-284 et p. 295-296.

59 Voir notamment Jane MARCUS, « Sapphistry: Narration as Lesbian Seduction in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, *op. cit.*, p. 163-187.

60 Alice WALKER, « In Search of Our Mothers' Gardens » [1974], *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* [1983], Londres, The Women's Press, 2000, p. 231-243.

61 Un sous-chapitre de cette étude sera consacré à cet essai, voir « Un jardin à elle(s) : revisiter la *room of one's own* woolfienne au prisme de la race chez Alice Walker », p. 189-193.

souligne Tillie Olsen dans *Silences*, texte qui fait figure de contrepoint, voire de prolongement, social du texte woolfien :

> No one has as yet written *A Room of One's Own* for writers, other than women, still marginal in literature. Nor do any bibliographies exist for writers whose origins and circumstances are marginal. Class remains the greatest unexamined factor[62].

Ainsi, les questions de la sexualité, de la race et de la classe qui parcourent la reformulation du féminisme et de l'articulation entre femmes, genre et fiction ne laissent guère *A Room of One's Own* de côté, et viennent souligner combien de nombreux pans de la critique littéraire féministe s'établissent en dialogue avec Woolf, aussi bien par l'entremise que vis-à-vis de *A Room of One's Own.*

Mais c'est également à l'encontre de l'essai woolfien que se constitue tout un pan de la critique littéraire féministe, comme le souligne la posture adoptée par Elaine Showalter dans *A Literature of Their Own* – titre dont l'autrice réfute explicitement le lien avec l'essai woolfien que certain·es critiques y ont décelé[63] – au sein duquel Showalter exprime un rejet catégorique de la réflexion développée par Woolf dans l'essai de 1929 : « Refined to its essences, abstracted from its physicality and anger, denied any action, Woolf's vision of womanhood is as deadly as it is disembodied[64] ». Ce rejet explicite que vient nuancer, comme je le soulignerai plus loin[65], l'adoption quant à elle implicite d'un certain nombre d'arguments woolfiens rencontre néanmoins un écho dans la résistance que certain·es critiques expriment vis-à-vis d'une relecture féministe de *A Room of One's Own*, comme le souligne Brenda Silver : « *Room* was reclaimed […] by non- or anti-feminist critics who used it against what they insist on defining as a monolitihic feminist project[66] ».

Alors qu'en 1988 paraissent *Virginia Woolf: Feminist Destinations* de Rachel Bowlby et *Art and Anger* de Jane Marcus, la critique nord-américaine Carol Iannone, dont la position anti-féministe se fait notoire dans des articles intitulés « The Barbarism of Feminist Criticism » ou encore « Feminist Follies », publie « Feminism Vs. Literature », article au sein duquel elle mobilise *A Room of One's Own* afin de défaire les prétentions et les objectifs de la critique littéraire féministe :

> In *A Room of One's Own*, an essay characteristically misread as a feminist tract, Virginia Woolf asserts that "it is fatal for anyone who writes to think of their sex. … It is fatal for a woman to lay the least stress on any grievance, to plead even with justice any cause; in any way to speak consciously as a woman[67]."

---

62 Tillie OLSEN, *Silences*, *op. cit.*, p. 146.
Un sous-chapitre de cette étude sera consacré à cet essai, voir « *Silences* : de Virginia Woolf à Tillie Olsen et au-delà », p. 227-233.

63 Voir Toril MOI, « Who's Afraid of Virginia Woolf?: Feminist Readings of Woolf », *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres, Methuen, 1985, p. 1-18, p. 1.

64 Elaine SHOWALTER, « Virginia Woolf and the Flight into Androgyny », *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, *op. cit.*, p. 263-297, p. 297.

65 Voir p. 235-237 de la présente étude.

66 Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 216.

67 Carol IANNONE, « Feminism vs. Literature », *Commentary*, Vol. 86, n°1, 1988, p. 49-53, p. 52.

Toujours en 1988, Peter Shaw publie un texte intitulé « Feminist Literary Criticism: A Report from the Academy », au sein duquel il se livre à une instrumentalisation similaire de la réflexion woolfienne sur les femmes, le genre et la fiction, en développant une attaque en règle des différentes facettes de la critique littéraire féministe nord-américaine, après avoir ouvert son article sur la citation suivante de « An Essay in Criticism » : « The greatest writers lay no stress upon sex one way or the other. The critic is not reminded as he reads them that he belongs to the masculine or feminine gender[68] ».

Si adversaires et avocat·es des considérations critiques et féministes développées par Virginia Woolf notamment dans *A Room of One's Own* contribuent à part entière – si ce n'est de manière égale – à faire de ce texte l'un des textes phares de la réflexion autour des femmes, du genre et de la fiction des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, cette centralité de *A Room of One's Own* dans les débats de la critique littéraire – féministe et anti-féministe – n'est pas sans susciter un certain nombre de réactions. Ainsi, à l'aube des années quatre-vingt-dix, la critique nord-américaine Bette London, répond à l'appel lancé par Teresa de Lauretis concernant la nécessaire réévaluation « du rôle intellectuel et politique de la critique féministe dans la production, la reproduction et la transformation du discours et des savoirs[69] », en rédigeant un article intitulé « Guerrilla in Petticoats or Sans-Culotte? Virginia Woolf and the Future of Feminist Criticism », qui consiste pour partie en une recension de trois ouvrages récemment publiés par Jane Marcus, tous consacrés à Virginia Woolf. Bette London pose alors la question suivante : « I want to ask not whether that center [of feminist criticism and theory] (Woolf) can hold but whether we as feminist critics can afford to continue to hold onto it[70] ».

Or force est de constater que les orientations récentes de la critique littéraire féministe ont délaissé *A Room of One's Own* et que l'essai ne semble plus incarner depuis le tournant du XXIe siècle – du moins pour ce qui concerne la critique anglo-américaine – un texte opératoire en matière de critique littéraire et féministe[71]. De

---

68 Virginia WOOLF, « An Essay in Criticism », cité dans Peter SHAW, « Feminist Literary Criticism: A Report from the Academy », *The American Scholar*, Vol. 57, n°4, 1988, p. 495-513, p. 495. Brenda Silver cite quant à elle l'exemple suivant, datant lui aussi de 1988 : « In the opinion of conservative columnist Jeffrey Hart, writing in the *National Review* […], if feminists had "let Woolf be Woolf", had listened to her words in *A Room of One's Own*, none of this—that is, feminist criticism—ever would have happened. », Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 216.

69 « [I]t seems important and even crucial to assess the intellectual and political role of feminist studies in the production, reproduction and transformation of social discourses and knowledges. », Teresa DE LAURETIS, « Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts », *Feminist Studies/Critical Studies*, Teresa DE LAURETIS (Dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 1-19, p. 2.

70 Bette LONDON, « Guerrilla in Petticoats or Sans-Culotte? Virginia Woolf and the Future of Feminist Criticism », *Diacritics*, Vol. 21, n°2/3, 1991, p. 11-29, p. 12.

71 Notons que du côté de la critique littéraire et des études sur le genre françaises, Christine Planté clôt l'article qu'elle consacre en 2014 à *A Room of One's Own* sur l'idée suivante : « [I]l faut continuer à lire *Une chambre à soi* (et *Trois Guinées*), qui réserve encore des surprises et des leçons d'exigence critique en continuant à déjouer toutes les catégories. », Christine PLANTÉ, « Judith Shakespeare, ou la fiction comme histoire des Outsiders », *Genre et Utopie*, Laurent COLANTONIO & Caroline FAYOLLE (Dir.), Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 43-62, p. 61.

fait, si le texte a dessiné certaines des principales orientations de la critique littéraire féministe et de l'articulation entre femmes, genre et fiction, et s'il est encore, et à juste titre, célébré comme un texte fondateur, c'est davantage sur les modes du bilan et de l'hommage que dans l'optique de nouvelles perspectives que *A Room of One's Own* est à présent convoqué par la critique féministe anglo-américaine.

3 – « Come and catch me if you can » : Une postérité culturelle polymorphe

> *A Room of One's Own* must be the most popular book title that any author has ever written. Since its publication in 1929, Virginia Woolf's witty manifesto has not only become the mandatory reference for every feminist literary critic, but also has inspired the titles of scores of books on subjects very remote from Woolf's subject, the conditions of artistic creation. I did a quick search of the Princeton Library catalogue among books published merely since 1988, and found the following variants and homage: a place of one's own, a life of one's own, a profession of one's own; a field of one's own, a garden, a house, a studio, a school, a hut of one's own and a mine of one's own (for women prospectors). There are books on a journey of one's own, a view, a faith, an art, and a style of one's own; and ominously, there are books on a doctor of one's own, a death of one's own, a corpse of one's own, and a courtroom of one's own. Someone has even written a book entitled *A Trumpet of One's Own*[72].
>
> Elaine Showalter

Si, comme l'affirme Brenda Silver dans les premières pages de *Virginia Woolf Icon*, « Virginia Woolf est partout[73] », on en arrive aisément à un constat similaire lorsque l'on s'intéresse à la postérité de *A Room of One's Own*, d'autant que celle-ci relève également, comme le souligne ici Elaine Showalter, d'une postérité *in absentia* que vient marquer dans les titres de nombreux ouvrages, la reprise du syntagme « of one's own » – procédé qui ne cesse de séduire les écrivain·es contemporain·es et leur maison d'édition comme en attestent les nombreux titres que l'on pourrait ajouter à la liste non exhaustive établie par Showalter en 2006, parmi lesquels figurent notamment, pour les plus récents, *A Shed of One's Own*, *A Broom of One's Own*, *A God of One's Own.*

S'interroger sur la postérité de *A Room of One's Own* c'est en partie se confronter à une multitude d'objets et de sources artistiques, médiatiques,

---

[72] Elaine SHOWALTER, « Invigorating Life », *Pen America* [en ligne], 27 décembre 2006. Consulté le 6 décembre 2019 : <https://pen.org/invigorating-life/>.

[73] « Virginia Woolf is everywhere », Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. xv.

culturelles, littéraires, théoriques et critiques au sein desquels l'essai woolfien est mobilisé, c'est aussi prêter attention à ses apparitions pour le moins inattendues dans notre quotidien. Si l'objet de cette étude est circonscrit à l'étude de la postérité littéraire, critique et féministe de *A Room of One's Own*, elle ne saurait néanmoins faire entièrement fi des phénomènes culturels qui participent de la postérité de ce texte et qui viennent éclairer le rôle que *A Room of One's Own* joue dans les patrimoines et les imaginaires collectifs anglo-américains.

Loin d'être un feu follet, la postérité culturelle de *A Room of One's Own* est néanmoins des plus polymorphes et demeure insaisissable dans sa totalité : projets et expositions artistiques, initiatives littéraires, adaptations théâtrales, œuvres cinématographiques ou musicales, séries télévisées, articles et dessins de presse …

Figure 1. Roz Chast, « A Room of One's Own[74] »

… on ne saurait établir de liste prétendument exhaustive des manifestations de l'essai woolfien dans les cultures – aussi bien populaires qu'élitistes – anglo-

[74] Roz CHAST, « A Room of One's Own », *New Yorker*, 26 Mars 2007.

américaines, ou des multiples biais par lesquels *A Room of One's Own*, sans être devenu une marque déposée, est aujourd'hui marchandisé sous diverses formes, du carnet de notes au *tote bag*, ou encore du *mug* à la chaise longue. Mais loin de n'être qu'anecdotique, la postérité culturelle de l'essai ne s'établit pas non plus à l'écart de ses postérités littéraire, critique et féministe : d'une part car ces dernières *participent* de la postérité culturelle de *A Room of One's Own*, et d'autre part car sa postérité culturelle participe quant à elle du contexte au sein duquel les postérités littéraire, critique et féministe de l'essai peuvent être pensées – l'articulation entre postérité culturelle, critique, féministe et littéraire de l'essai étant notamment mise en avant par l'entremise du dialogue qu'établissent les auteurs, autrices et critiques de la postérité de *A Room of One's Own* avec la postérité culturelle du texte en s'interrogeant sur la place de l'essai au sein des cultures et des sociétés anglo-américaines.

La postérité culturelle de *A Room of One's Own* s'articule intimement au redéploiement ainsi qu'à la dissémination du titre de l'essai, que l'on retrouve dans des contextes éminemment variés, et sous différentes déclinaisons – « a room of one's own », « a room of their own », « a room of her own », « a room of my own ». Cette reprise est parfois effectuée en lien direct avec l'essai lui-même et sa postérité, comme en attestent l'exposition « A Room of One's Own: An All Women's Exhibit Based on the Essay by Virginia Woolf[75] » qui s'est tenue à Las Vegas en 2017, ou encore l'installation montée à Monk's House à l'été 2019 à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de la publication de l'essai[76]. Parfois la reprise du syntagme est articulée spécifiquement à Woolf et à ses contemporain·es et camarades du Bloomsbury Group, comme ce fut le cas de l'exposition « A Room of Their Own: Lost Bloomsbury Interiors 1914-1930[77] » à Bath en 2016, ou de *Rooms of Their Own*, ouvrage publié en 2018 par Nino Strachey, consacré aux demeures de Virginia Woolf, d'Eddy et de Vita Sackville-West[78].

Mais le titre de l'essai en est également venu à signifier métonymiquement l'articulation entre femmes et fiction qui est l'objet premier du texte : la première revue littéraire canadienne ouvertement féministe, créée en 1975, emprunte ainsi son titre – *Room of One's Own* – à l'essai woolfien pendant plus de trente ans avant d'être renommée *Room* en 2006[79], tandis qu'en 1975 voit également le jour à Madison (Wisconsin) la librairie « A Room of One's Own Bookstore », lieu qui affiche ses intentions féministes et son objectif de promouvoir les écrits de femmes[80]. Au-delà des considérations centrées spécifiquement sur la fiction, le motif woolfien a inspiré le nom d'une fondation basée au Nouveau-Mexique,

---

[75] L'exposition s'est tenue à la Left of Center Art Gallery, Las Vegas, du 17 janvier au 31 mars 2017, voir <http://leftofcenterart.org/a-room-of-ones-own/>, consulté le 7 décembre 2019.

[76] Voir <https://www.nationaltrust.org.uk/monks-house/features/a-room-of-ones-own>, consulté le 7 décembre 2019.

[77] L'exposition s'est tenue à la Victoria Art Gallery, Bath, du 11 juin au 4 septembre 2016, voir <https://www.victoriagal.org.uk/events/room-their-own-lost-bloomsbury-interiors-1914-30>, consulté le 7 décembre 2019.

[78] Nino STRACHEY, *Rooms of Their Own: Eddy Sackville-West, Virginia Woolf, Vita Sackville-West*, Londres, National Trust Books, 2018.

[79] Voir <https://roommagazine.com/about-room-magazine/>, consulté le 7 décembre 2019.

[80] Voir <https://www.roomofonesown.com/storehistory>, consulté le 7 décembre 2019.

« A Room of Her Own[81] », créée en 2000, qui vise à promouvoir les femmes artistes et écrivaines, ainsi que le titre d'un ouvrage de Susan Meiselas, *A Room of Their Own*, qui rassemble des photographies prises au sein d'un refuge pour femmes victimes de violence domestique dans les Midlands, mais aussi des témoignages et des contributions artistiques des femmes que la photojournaliste américaine y a rencontrées[82]. Tandis qu'au-delà des considérations centrées spécifiquement sur les femmes, le titre de l'essai est repris en 2019 dans une enquête menée par la *Royal Society of Literature* sur les conditions de la création littéraire, initiative intitulée : « A Room of My Own: A Survey of What UK Writers Need to Work[83] ».

Si l'essai et le motif de la *room of one's own* sont également évoqués dans des séries télévisées comme *90210 Beverly Hills*[84], *Sex Education*[85] et *Grantchester*[86], il a également été l'objet d'adaptations théâtrales des deux côtés de l'Atlantique. Parmi celles-ci, Patrick Garland adapta et mit en scène *A Room of One's Own* au théâtre en 1990, puis pour la télévision en 1991, avec dans le rôle de la *persona* woolfienne voire, plus directement, de Virginia Woolf, Eileen Atkins[87] – une adaptation amplement discutée par Brenda Silver dans *Virgina Woolf Icon*[88]. La fable de Judith Shakespeare a elle aussi donné lieu à plusieurs adaptations théâtrales dont, aux États-Unis, *William and Judith* de Cody Daigle et, en Grande-Bretagne, *Shakespeare's Sister*[89] d'Emma Whipday. Récemment, *A Room of One's Own* a également figuré dans le projet « Figures of Speech » mené par le *Almeida Theatre* à Londres, avec le soutien du *Arts Council England*, initiative tout autant artistique que politique, qui vise à faire entendre certains des discours ayant marqué l'histoire mondiale en vue de se remémorer : « what leadership sounds like, through speeches which have carved a path through our history by changing hearts and minds[90] ». D'une longueur de treize minutes, le « discours » tiré de *A Room of One's Own*, intitulé « Shakespeare's Sister » et interprété face caméra par l'actrice

---

81 Voir <http://aroomofherownfoundation.org/>, consulté le 7 décembre 2019.

82 Susan MEISELAS, *A Room of Their Own*, West Bromwich, Multistory, 2017.

83 Voir <https://rsliterature.org/2019/04/a-room-of-my-own-a-survey-of-what-uk-writers-need-to-work/>, consulté le 7 décembre 2019.
Je reviendrai plus en détail sur cette enquête au sein de la troisième partie de cette étude, voir p. 217.

84 Voir Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit*, p. 280.

85 Laurie NUNN (Création), *Sex Education*, Saison 1, épisode 4 : « Crush », mis en ligne sur Netflix le 11 janvier 2019, 47 min, c. 14 min.
Woolf y est décrite comme la « Beyonce de son époque » (« She was the Beyonce of her time »), voir *ibid.*, c. 22 min.

86 Daisy COULAM (Création), *Grantchester*, Saison 1, épisode 5, diffusé sur ITV le 10 janvier 2020, 46 min, c. 44.30 min.

87 Patrick GARLAND (Adaptation & Mise en scène), *A Room of One's Own*, Eileen ATKINS (Interprétation), New York, Lamb's Theater, mars 1991.
La version télévisée de cette adaptation est disponible sur YouTube, consulté le 11 décembre 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=NFxrBUPsSUQ>.

88 Voir Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit*, p. 215-222.

89 Cody DAIGLE, *William and Judith* [2012], *The GPTC Reader: 2013 Mainstage*, Catherine BROWN & Kevin LAWLER (Dir.), Omaha, Metropolitan Community College, 2013, p. 163-225 ; Emma WHIPDAY, *Shakespeare's Sister*, Londres, Samuel French, 2016.
Ces adaptations théâtrales de la fable de Judith Shakespeare seront discutées en détail au sein du sous-chapitre intitulé « Expansions romanesques et dramatiques de la fable de la sœur de Shakespeare », voir p. 257-263.

90 Voir <https://www.speech.almeida.co.uk/>, consulté le 11 décembre 2019.

Fiona Shaw, reprend les premières pages de l'essai avant de donner voix à la fable de Judith Shakespeare et aux dernières lignes du texte woolfien[91].

De fait, outre le motif de la *room of one's own*, Judith Shakespeare est l'une des figures de l'essai qui marque la vaste postérité culturelle de *A Room of One's Own*, comme l'indique la chanson du groupe de rock anglais The Smiths qui signe en 1985 le titre « Shakespeare's Sister[92] », ou encore le nom d'un groupe de pop-rock irlando-britannique formé en 1988, « Shakespears Sister ». Parmi les autres motifs qui ont connu et connaissent encore une postérité non négligeable dans les cultures anglo-américaines, Chloe et Olivia, les deux protagonistes du cinquième chapitre de l'essai, ont donné son nom au troisième album, sorti en 1991, du groupe rock états-unien Two Nice Girls[93] avant d'apparaître dans le titre de la première anthologie de littérature lesbienne, *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present*, éditée par Lilian Faderman en 1994[94]. Plus récemment, Chloe et Olivia ont fait leur apparition, en 2017, dans une planche du jeu des sept erreurs que l'on doit à Alison Bechdel, qui y multiplie les échos à l'essai, du chat de l'île de Man à Fernham, en passant par le roman fictif, *Life's Adventure*, de la non moins fictive Mary Carmichael, ou encore par Judith Shakespeare, une planche publiée dans le magazine américain *KAZOO* qui a pour cible éditoriale les jeunes filles de cinq à douze ans et vise à les célébrer : « for being strong, smart, fierce, and true to themselves[95] ».

---

91 Anthony ALMEIDA (Adaptation et Mise en scène), « Shakespeare's Sister », Fiona Shaw (Interprétation), Londres, Almeida Theater, 2017. Consulté le 11 décembre 2017 : <https://www.speech.almeida.co.uk/speech/shakespeares-sister>.

92 THE SMITHS, « Shakespeare's Sister » [1985], *Louder Than Bombs*, Album CD, Rough Trade Records, 1987.

93 TWO NICE GIRLS, *Chloe Liked Olivia*, Album CD, Rough Trade Records, 1991.

94 Lilian FADERMAN, *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present* [1994], Londres, Penguin Books, 1995.

95 Voir <https://kazoomagazine.com/pages/our-promise>, consulté le 12 décembre 2019.

Figure 2. Alison Bechdel, « Spot the Difference: Chloe and Olivia[96] »

Alison Bechdel a par ailleurs participé de la postérité de *A Room of One's Own* en soulignant que le « Bechdel-Wallace Test », test qui met en avant la sous-représentation des femmes ainsi que leur représentation stéréotypée dans l'industrie cinématographique, avait été inspiré par l'essai woolfien et par la question que Woolf y pose de la place des femmes dans la fiction :

> I speak a lot at colleges, and students always ask me about the Test. (Many young people only know my name because of the Test—they don't know about my comic strip or books.) (I'm not complaining! I'm happy they know my name at all!) But at one school I visited recently, someone pointed out that the Test is really just a boiled down version of Chapter 5 of *A Room of One's Own,* the "Chloe liked Olivia" chapter. I was so relieved to have someone make that connection. I am pretty certain that my friend Liz Wallace, from whom I stole the idea in 1985, stole it herself from Virginia Woolf. Who wrote about it in 1926 [sic][97].

Ce test inspiré de *A Room of One's Own*, dont les fondements sont présents dans la planche « The Rule », publiée en 1985 dans *Dykes to Watch Out For*, bénéficie depuis d'une vaste reconnaissance. En mars 2018, il a ainsi donné lieu à une enquête de la BBC qui interroge la place des femmes dans les films récompensés aux

[96] Alison BECHDEL, « Spot the Difference: Chloe and Olivia », *Kazoo Magazine*, n°7, 2017, p. 8.
[97] Alison BECHDEL, « Testy », *Dykes to Watch Out For* [en ligne], 8 novembre 2013. Consulté le 12 décembre 2019 : <http://dykestowatchoutfor.com/testy>.

Oscars[98], avant de faire son entrée, en juin de la même année, dans le Oxford English Dictionary[99]. Le test est par ailleurs à l'origine du « POC!Bechdel Test », conçue en 2009 par l'autrice Alaya Dawn Johnson, qui vise à interroger la représentation des personnes racisées au cinéma, dans les séries télévisées et en littérature[100].

Figure 3. Alison Bechdel, « The Rule[101] »

[98] Amelia BUTTERLY, Sarah BUCKLEY, Will DAHLGREEN, Charlotte MCDONALD & Georgina PEARCE, « 100 Women: How Hollywood fails women on screen », *BBC* [en ligne], 8 mars 2018. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.bbc.com/news/world-43197774>.

[99] Voici la définition du Bechdel Test que donne le *Oxford English Dictionary* : « An informal method of evaluating whether or not a film or other fictional work portrays women in a way that marginalizes them or which exhibits sexism or gender stereotyping. For a work to pass the Bechdel test, three criteria must be satisfied: (1) there must be at least two (named) women; (2) the women must talk to each other; and (3) they must talk about something other than a man ». Voir <https://www-oed-com.bibelec.univ-lyon2.fr/view/Entry/64030060?redirectedFrom=BECHDEL+TEST#eid>, consulté le 13 décembre 2019.

[100] Alaya DAWN JOHNSON, « The Bechdel Test and Race in Popular Fiction », *The Angry Black Woman: Race, Politics, Gender, Sexuality, Anger* [en ligne], 1 septembre 2009. Consulté le 13 décembre 2019 : <http://theangryblackwoman.com/2009/09/01/the-bechdel-test-and-race-in-popular-fiction/>.

[101] Alison BECHDEL, « The Rule » [1985], *Dykes to Watch Out For* [en ligne], 2005. Consulté le 13 décembre 2019 : <http://dykestowatchoutfor.com/the-rule>.

Pour ce qui relève de la postérité de *A Room of One's Own* dans les médias, ceux-ci relaient et reflètent le devenir iconique de *A Room of One's Own* des deux côtés de l'Atlantique. Ainsi une brève revue de presse des grands-titres anglo-américains au cours des dernières années permet de mettre en lumière la récurrence du motif de la *room of one's own* dans les intitulés d'articles de certains titres de presse – de manière particulièrement prononcée dans le quotidien britannique *The Guardian*. Parfois rattachée à la question des femmes, du genre et de la fiction (« A room of one's own: why women need to have their artistic voice heard[102] », « A room of her own: The battle for the Women's Library[103] », « Women writers after Woolf: Still fighting for a room of one's own[104] », ou encore, plus récemment : « Find a room of your own: top 10 tips for women who want to write[105]), la *room of one's own* est néanmoins bien souvent dégagée des considérations genrées et féministes de l'essai woolfien pour s'attacher plus strictement aux conditions matérielles de l'écriture (« Does a room of one's own really help you write a great novel[106] », « A room of one's own? Today's writers can't afford such a luxury[107] », « A Hotel Room of One's Own[108] ») voire aux conditions matérielles et spatiales du travail, dans une perspective genrée (« Is a room of one's own a luxury or essential[109]? ») ou non-genrée (« A room of one's own in academia? No, more like a desk in a call centre[110] »).

Le syntagme « room of one's own » est même devenu de décembre 2011 à juillet 2012 l'intitulé d'une rubrique de la catégorie « *Lifestyle* » du *Guardian* au sein de laquelle des personnalités britanniques – auteurs et autrices, mais aussi acteurs, actrices, sportifs et sportives de haut niveau, ou encore musicien·nes –

---

[102] Brigid DELANEY, « A room of one's own: why women need to have their artistic voice heard », *The Guardian*, 7 mars 2016. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/world/2016/mar/08/a-room-of-ones-own-why-women-need-to-have-their-artistic-voice-heard>

[103] Rachel COOPER, « A room of her own: The battle for the Women's Library », *The Telegraph*, 8 novembre 2012. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/9662627/A-room-of-her-own-The-battle-for-the-Womens-Library.html>.

[104] Caroline CRAMPTON, « Women writers after Woolf: Still fighting for a room of one's own », *New Statesman*, 16 octobre 2014. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.newstatesman.com/politics/feminism/2014/10/women-writers-after-woolf-still-fighting-room-one-s-own>.

[105] Suzanne MOORE, « Find a room of your own: top 10 tips for women who want to write », *The Guardian*, 5 octobre 2019. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/oct/05/find-a-room-of-your-own-top-10-tips-for-women-who-want-to-write>

[106] Matt SHOARD, « Does a room of one's own really help you write a great novel? », *The Guardian*, 12 mars 2010. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/12/room-of-ones-own-novel>.

[107] Katy GUEST, « A room of one's own? Today's writers can't afford such a luxury », *The Guardian*, 5 avril 2019. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/05/a-room-of-ones-own-writers-virginia-woolf-creativity>.

[108] Andrew O'HAGAN, « A Hotel Room of One's Own » *The New York Times Style Magazine*, 2 novembre 2014. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.nytimes.com/2014/11/02/t-magazine/a-hotel-room-of-ones-own.html>.

[109] Heidi SCRIMGEOUR, « Is a room of one's own a luxury or essential? », *The Guardian*, 19 janvier 2016. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/small-business-network/2016/jan/19/room-luxury-essential-small-business>.

[110] Jonathan WOLFF, « A room of one's own in academia? No, more like a desk in a call centre », *The Guardian*, 24 novembre 2015. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/education/2015/nov/24/open-plan-academia-university-staff-office>.

dévoilaient une pièce de leur domicile[111]; paradoxalement, une rubrique similaire, consacrée au lieu de la création littéraire, parue entre janvier 2007 et juillet 2009 dans la section « *Culture* » du quotidien britannique, était plus sobrement intitulée « Writer's Rooms[112] ».

Cette dissémination du titre de l'essai met en lumière sa postérité culturelle des deux côtés de l'Atlantique, ainsi que le dialogue filé avec les thèses défendues par Woolf dans l'essai. Car au-delà du syntagme repris dans les titres des neuf articles mentionnés plus haut, huit d'entre eux font explicitement référence à l'essai et aux idées que son autrice y développe, qu'ils abondent ou non dans son sens. Il importe nénamoins de souligner que certains pans de la postérité culturelle de *A Room of One's Own* esquissent une certaine dissociation entre l'essai et le syntagme qui lui sert de titre, mais aussi entre ce syntagme et son autrice. Tel est notamment le cas de la rubrique « Room of One's Own » du *Guardian*, dont les dix-sept articles ne comportent aucune référence à Woolf et à son essai, le syntagme « room of one's own » devenant ainsi un véritable *lieu commun* culturel dissocié du contexte textuel et auctorial au sein duquel il vit le jour. Cet aspect se voit renforcé si l'on considère le nombre toujours grandissant d'ouvrages dont les titres reprennent le syntagme « of one's own » et viennent ainsi faire écho à l'essai woolfien, sans que cet écho ne soit nécessairement la marque d'un véritable engagement avec ce texte, comme le souligne non sans ironie Kabe Wilson dans sa réécriture de *A Room of One's Own*, en faisant de l'essai un texte : « with a title more played on than a park swing[113] ».

[111] Voir <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/series/room-of-my-own+homes>, consulté le 13 décembre 2019.
[112] Voir <https://www.theguardian.com/books/series/writersrooms>, consulté le 13 décembre 2019.
[113] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 4.

Chapitre 4 : Les « petites sœurs » de Virginia Woolf et/ou de *A Room of One's Own* ?

> Breathing life into her spirit, responding to her words, resurrecting her image do we become *Woolf*'s other sister[1]?
>
> Bette London

S'inscrivant en contrepoint des écrivain·es et critiques comme Christine Froula qui ont fait de Woolf une incarnation de la sœur de Shakespeare[2] et de tou·te·s les critiques et écrivain·es qui ont œuvré à rendre aussi bien *hommage* que *justice* à cette figure tantôt maternelle, tantôt sororale que Woolf en est venue à incarner[3], Bette London répond par la négative à la question ici mise en exergue, qu'elle soulève dans l'article « Guerilla in Petticoats » afin de mieux appeler à une rupture de la critique littéraire féministe avec Virginia Woolf. Toutefois cet appel ne défait pas tant les liens de sororité métaphorique qui unissent Woolf à celles – voire à ceux – qui vinrent après elle, qu'il ne dévoile la complexité de ceux-ci, et certaines de leurs facettes, telles que l'adversité et la rivalité, ou encore la répudiation.

Aussi le titre de cette étude, ainsi que l'intitulé de ce chapitre empruntent explicitement au paradigme woolfien et, plus largement, féministe, littéraire et critique de la sororité, afin de qualifier les liens qui unissent l'écrivaine de *A Room of One's Own* aux auteurs et autrices qui participent de sa postérité. Mais loin d'uniformiser les relations qui unissent les écrivain·es du corpus à Woolf sous ce terme de « sororité » dont l'emploi n'est pas sans porter le risque d'aplanir les aspérités et la complexité de toute filiation littéraire – et féministe – c'est bien la pluralité voire l'aspect contradictoire de cette relation qui m'intéresse ici et qui permettra de mieux appréhender la richesse de la postérité de *A Room of One's Own.*

Les descendant·es critiques et littéraires de *A Room of One's Own* qui figurent au sein de cette étude forment un groupe hétérogène aussi bien par leur appartenance générationnelle, culturelle ou genrée, que par la nature de leur

---

1 Bette LONDON, « Guerrilla in Petticoats or Sans-Culotte? Virginia Woolf and the Future of Feminist Criticism », art. cit., p. 17.

2 Voir Christine FROULA, « Virginia Woolf as Shakespeare's Sister: Chapters in a Woman Writer's Autobiography », *Women's Revisions of Shakespeare*, Marianne NOVY (Dir.), Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 123-142.
Je reviendrai sur cette question dans la quatrième partie de cette étude, voir « "Or is Shakespeare's sister meant to be her?" : Virginia Woolf comme grande sœur de la création au féminin et de la critique littéraire féministe, p. 269-276.

3 J'emprunte ici les termes de Toril Moi qui affirme dans *Sexual/Textual Politics* : « A feminist criticism that would do both justice and homage to its great mother and sister: this surely should be our goal », Toril MOI, « Who's Afraid of Virginia Woolf?: Feminist Readings of Woolf », *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, *op. cit.*, p. 18.

production littéraire et/ou critique et la place que celle(s)-ci dévoue(nt) à la question des femmes, du genre et de la fiction. Mais cette diversité se fait également jour dans la spécificité des liens qui unissent chacun·es d'entre elles et eux à Virginia Woolf et à *A Room of One's Own*. Aussi, ce chapitre sera l'occasion d'esquisser une première caractérisation des « petites sœurs » métaphoriques de Woolf et d'interroger l'articulation entre la postérité de *A Room of One's Own* et l'(af)filiation à l'autrice de l'essai, avant de poser les jalons des différentes modalités selon lesquelles les « petites sœurs » de Woolf tissent le dialogue avec *A Room of One's Own* au sein de leurs textes.

1 – Une filiation au féminin ? Le genre des « petites sœurs » de Virginia Woolf et de *A Room of One's Own*

> I hope all men will read this little book; it will do them good. I hope all women will read it; it will do them good, too[4].
>
> Vita Sackville-West

> J'ai lu *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, et *La Sorcière* de Michelet. […] Le Woolf, je n'ai pas trouvé un seul homme qui l'ait lu. Nous sommes séparés, comme elle dit dans ses romans[5].
>
> Marguerite Duras

Sur la multitude d'écrivain·es et de critiques dont les textes participent de la postérité de *A Room of One's Own* que cette étude mobilise – à différents moments et degrés – on compte moins d'une dizaine d'hommes, et seul l'un d'entre eux occupe une place qui pourrait être qualifiée de centrale dans la postérité de l'essai. Est-ce à dire que *A Room of One's Own* et sa postérité, en dépit des espoirs nourris par Vita Sackville-West au moment de la publication de l'essai, et conformément aux propos de Marguerite Duras sont une affaire de femmes ?

Les études récentes consacrées à la postérité de Virginia Woolf et de son œuvre ont montré que celle-ci ne se limite guère à la production littéraire et culturelle des femmes. Brenda Silver a ainsi souligné que l'iconisation de Virginia Woolf à partir des années soixante et son entrée dans la culture populaire était en partie liée à la présence de son nom dans le titre de la pièce de théâtre d'Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, montée à Broadway en 1962, avant d'être adaptée au cinéma par Mike Nichols en 1966, avec en tête d'affiche Elisabeth Taylor, Richard Burton, George Segal et Sandy Dennis :

> [I]t would be hard to overstate the importance of *Who's Afraid of Virginia Woolf?* in constructing and securing Virginia Woolf's name recognition and

[4] Vita SACKVILLE-WEST, « Review of *A Room of One's Own* » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), *op. cit.*, p. 258.

[5] Marguerite DURAS, *La Vie Matérielle* [1987], Paris, Folio, 2018, p. 59-60.

> the persona attached to it. […] Albee's play did […] make his title and "Virginia Woolf" household words[6].

S'il serait erroné de qualifier de filiation le lien que tisse Edward Albee avec la romancière moderniste, ce terme est toutefois particulièrement approprié si l'on considère Michael Cunningham, auteur de *The Hours*, que l'on évoquera brièvement plus loin dans cette étude mais qu'il est opportun de convoquer dès à présent car il n'est pas sans (s')interroger (sur) la question du genre de la filiation woolfienne :

> Reading *Mrs Dalloway* transformed me, by slow degrees, into a reader. Decades after that first reading, which rendered me both baffled and awed – which converted me, if you will – I attempted to write a novel about Woolf and *Mrs Dalloway*. I approached the idea with appropriate nervousness. For one thing, if one stands that close to a genius, one is likely to look even tinier than one actually is. *For another, I am a man, and Woolf was not only a great writer but is a feminist icon. There has long been a certain sense that she belongs to women*[7].

L'étude de Monica Latham consacrée aux réécritures de *Mrs Dalloway – A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*[8] – a par ailleurs mis en lumière les liens intertextuels et hypertextuels entre le roman woolfien publié en 1925 et – outre *The Hours* – les textes d'auteurs tels que Christopher Isherwood, David Lodge, et Robin Lippincott. De fait, sur la dizaine d'auteurs et d'autrices convoqué·es par Monica Latham, seules deux femmes – qui participent également de la postérité de *A Room of One's Own* – sont mobilisées : Rachel Cusk et Ali Smith.

La mixité de la descendance de Woolf semble néanmoins s'amenuiser si l'on considère la postérité de ses textes consacrés à l'articulation du genre, des femmes et de la fiction, au premier rang desquels figure, aux côtés de *A Room of One's Own*, *Orlando*, dont la postérité littéraire et artistique est davantage le fait des femmes. En effet, si parmi les adaptations théâtrales de *Orlando* figurent celles de Robert Wilson (à Berlin en 1989) et de Robin Brooks (à Édimbourg et à Londres en 1992), on note néanmoins que la postérité – aussi bien théâtrale, cinématographique, artistique ou littéraire – du roman est largement « féminine » : que l'on pense à la récente adaptation théâtrale d'Alice Birch, mise en scène par Katie Mitchell (à Berlin puis à Paris en 2019), au numéro de *Aperture* publié à l'été 2019 et à l'exposition conjointe à la *Aperture Gallery* conçues par Tilda Swinton – qui incarna Orlando dans l'adaptation filmique de Sally Potter en 1992 –, mais aussi au livret d'opéra inachevé, intitulé « Orlando: or the Enigma of the Sexes » composé par Angela Carter[9], à l'opéra conçu à Vienne par Olga Neuwirth en 2019, ou encore

---

6 Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 102.

7 Michael CUNNINGHAM, « Virginia Woolf, my mother and me », *The Guardian*, 4 juin 2011, je souligne. Consulté le 7 novembre 2019 : <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/04/virginia-woolf-the-hours-michael-cunningham>.

8 Monica LATHAM, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*, *op. cit.*, 2015.

9 Angela CARTER, « Orlando: or, The Enigma of the Sexes », *The Curious Room: Collected Dramatic Works*, Londres, Chatto & Windus, 1996, p. 155-182.

à *Orlando Freaks*, film dirigé par Ulrike Ottinger (1981)[10]. Tandis que dans la sphère plus strictement littéraire, la filiation du texte est notamment présente dans *The Passion*[11] de Jeanette Winterson ou encore dans *How to Be Both*[12] d'Ali Smith.

Le même constat genré s'applique à la postérité littéraire et critique de *A Room of One's Own*. De fait, la disparité hommes/femmes à l'œuvre au sein de cette étude de la postérité de l'essai ne relève guère, comme je l'ai souligné en introduction, d'un choix critique ou méthodologique, cette étude ne visant nullement à explorer la descendance « féminine » de Virginia Woolf et de son essai, mais elle est le fruit d'un constat : les auteurs et autrices contemporain·es anglo-américain·es dont les œuvres littéraires ou critiques s'interrogent sur l'articulation entre femmes, genre et fiction, tout en dialoguant avec *A Room of One's Own* s'avèrent être, en grande majorité, des femmes.

Si le genre (*gender*) de la postérité de *A Room of One's Own*, pourrait être considéré comme appelé de ses vœux par le texte lui-même, Woolf y formulant l'hypothèse éminemment performative d'une filiation littéraire au féminin (« We think back through our mothers if we are women », *AROO* 57) la disparité à l'œuvre dans l'héritage du texte se trouve renforcée lorsque l'on considère que parmi les rares hommes présents au sein du corpus, un seul d'entre eux se livre à une réécriture à part entière de *A Room of One's Own* qui soit centrée sur la question des femmes, du genre et de la fiction, et marquée par une véritable volonté de dialogue avec Woolf et l'essai de 1929. Dans la descendance « au masculin » de *A Room of One's Own*, l'artiste multimédia britannique Kabe Wilson fait ainsi figure d'exception bien que, de manière somme toute symptomatique, *Of One Woman or So, by Oliva N'Gowfri* mette en scène une héroïne présentée au sein de la diégèse, et dès le titre de la novella, par un effet de mise en abyme métapoétique comme l'autrice du texte. Interrogé sur la question de la dimension genrée de la postérité de Virginia Woolf et sur son positionnement au sein de celle-ci, Kabe Wilson déclare :

> *A Room of One's Own* is […] unambiguously woman-centred, so the question was how would I manage to situate myself in relation to or interact with that text. And maybe the answer is again liminally – on the one hand "foolishly", I often think it was an error of judgment not to have chosen a different work, but then on the other hand I think the treatment of *AROOO* as encapsulating the feminine literary tradition is obviously so hugely racialised, both in that the text itself expresses racial bias and moments of actual racism, and the way that how Woolf is often read and presented as an author relies on ideas of whiteness and Englishness, which of course don't fully tell the story of her as a figure. So I definitely didn't consciously or determinedly approach the text "as a man", that idea would have been anathema to me at the time, it's probably closer to an accurate sense of my thinking to say that I felt that I identified with

[10] Pour une analyse des adaptations théâtrales et filmiques d'*Orlando* par Robert Wilson, Robin Brooks, Ulrike Ottinger et Sally Potter, voir Brenda SILVER « Refashioning Orlando », *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 222-235.
Voir également Christine FROULA, « Orlando Lives: Virginia Woolf's *Orlando* in Global Adaptation and Performance », *Contemporary Woolf, Woolf Contemporaine*, Claire DAVISON-PÉGON & Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (Dir.), Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 233-257.

[11] Jeanette WINTERSON, *The Passion* [1987], Londres, Vintage, 2004.

[12] Ali SMITH, *How to Be Both* [2014], Londres, Penguin Books, 2015.

> her as an androgynous hero, and that my own racially-gendered or gendered-racial liminality drew me into a space to challenge/play with/reimagine the whiteness of the text. I think the key point is that I felt like I was working within a tradition of writers of colour in their connection with Woolf (Alice Walker, C.L.R. James, Toni Morrison, Zadie Smith), rather than men like Michael Cunningham or Morrissey and The Smiths. But again, I still think it was foolhardy in the extreme to take a text with such a specific cultural position and use it to make a point about gendered whiteness and intersectionality[13].

Cette réponse de Kabe Wilson est particulièrement significative car elle introduit deux aspects qui viennent enrichir une réflexion sur le genre de la postérité de *A Room of One's Own* : la question de l'identification de genre et de son lien – que celui-ci soit perçu comme étroit ou ténu – avec la création littéraire et artistique, et la question de l'intersectionnalité.

D'une part, Kabe Wilson situe la question du genre au-delà de la question de la bicatégorisation sociale des sexes, en évoquant la notion d'identification de genre et – dans son cas – d'une identification « liminale », voire « androgyne ». En cela il soulève la nécessité d'interroger et de mettre en lumière l'identification de genre des auteurs et autrices du corpus mais aussi, voire surtout, la question du lien qu'ils et elles tissent entre identité ou conscience de genre et production littéraire. Or, si rares sont les écrivain·es qui, participant de la postérité de *A Room of One's Own* et s'étant exprimé·es explicitement sur le sujet, ne s'identifient pas comme cisgenres, pour ce qui relève de la question de la dimension genrée de la création littéraire, on notera que nombre d'écrivain·es et de critiques ici rassemblé·es – de Jeanette Winterson à A.S. Byatt, en passant par Kabe Wilson et Ali Smith, mais aussi, pour ce qui concerne le versant critique de la postérité de l'essai woolfien, Carolyn Heilbrun et Nancy Topping Bazin – associent la création littéraire et artistique à un au-delà de la logique binaire du genre, notamment via l'idéal androgyne que Woolf invoque dans *A Room of One's Own*.

D'autre part, Kabe Wilson convoque explicitement la question de l'intersection du genre et de la race au sein de l'essai woolfien et de sa postérité, mais aussi lorsqu'il considère la postérité de Woolf en tant qu'icône. Or force est constater que rares sont les écrivain·es racisé·es rassemblé·es au sein de cette étude. La postérité essayistique de *A Room of One's Own* convoque ainsi Alice Walker et Sandra Cisneros, ainsi que, de manière bien plus ponctuelle, Gloria Anzaldúa, Audre Lorde, Bernadine Evaristo, Nadifa Mohamed et Daljit Nagra – ces trois dernier·es écrivain·es ayant participé à l'anthologie *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*[14], publiée par la *Royal Society of Literature* en 2019 à l'occasion des quatre-vingt-dix ans de *A Room of One's Own*. Du côté de la fiction, on retrouve, ici encore, Alice Walker et Sandra Cisneros, aux côtés de Kabe Wilson. Quant à la postérité critique de *A Room of One's Own*, on notera que suite à la publication de « In Search of Our Mothers' Gardens » d'Alice Walker un nombre croissant de lectures, que j'évoquerai au fil de cette thèse, ont fait place à la

---

[13] Correspondance avec Kabe Wilson, courriel du 29 mai 2019.

[14] ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, 2019. Consulté le 17 juillet 2019 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

question de la blanchité du regard que Woolf porte non seulement sur la tradition littéraire et sur les écrivain·es mais aussi sur la société et sur les femmes en général.

Si la problématique des femmes, du genre et de la création, tant du côté des critiques que de celui des écrivain·es est bien souvent un champ de recherche et d'écriture privilégié par les femmes, la postérité de *A Room of One's Own* semble de fait pour partie symptomatique de cette répartition genrée des enjeux que constituent l'articulation entre femmes, genre, et fiction, dont une approche intersectionnelle permet également d'envisager la dimension racisée. Mais si ces caractérisations émergent d'une lecture macroscopique de la postérité de *A Room of One's Own*, il convient néanmoins de les confronter aux positionnements individuels des auteurs et autrices dont les textes s'inscrivent dans la postérité de l'essai et, peut-être davantage encore, de s'interroger sur les différentes modalités qui régissent l'(af)filiation individuelle à Woolf et/ou à *A Room of One's Own*.

2 – (Af)Filiation à Virginia Woolf et à *A Room of One's Own*

> I gave a talk on Virginia Woolf a few years ago. During the question period that followed, the subject that seemed to most interest a number of people was whether Woolf should have had children. […] What I should have said to that crowd was that our interrogation of Woolf's reproductive status was a soporific and pointless detour from the magnificent questions her work poses[15].
>
> Rebecca Solnit

En février 2017, l'autrice américaine à qui l'on doit les prémices du concept contemporain de « mecsplication » (« mansplaining »), Rebecca Solnit, publie un recueil d'essais intitulé *The Mother of All Questions*, dont l'essai liminaire s'ouvre sur les lignes citées ci-dessus. S'il serait tentant de voir dans ce titre un biais détourné pour faire de Woolf « la mère de toute question », l'essai dément cette première intuition de lecture car c'est bien davantage – j'y reviendrai dans la dernière partie de cette étude – la question du rôle *pro*créatif des femmes qui acquiert, par un effet de glissement, ce statut d'interrogation fondamentale.

Rebecca Solnit fait néanmoins partie des auteurs et autrices marquant la postérité de *A Room of One's Own* dont la filiation à Virginia Woolf est des plus affirmées. Mais si l'on pourrait aisément imaginer que l'autrice de *Men Explain Things to Me*, s'inscrive explicitement dans la filiation de *A Room of One's Own* ou encore de *Three Guineas*, c'est à une *autre* Woolf que Rebecca Solnit reconnaît une forme de préséance :

[15] Rebecca SOLNIT, « The Mother of All Questions », *The Mother of All Questions*, Chicago, Haymarket Books, 2017, p. 3-11, p. 3.

> Woolf has been a touchstone author for me, one of my pantheon, along with Jorge Luis Borges, Isak Dinesen, George Orwell, Henry David Thoreau, and a few others. […] While *there are many Woolfs*, mine has been a Virgil guiding me through the uses of wandering, getting lost, anonymity, immersion, uncertainty, and the unknown[16].

Cette mise en avant d'une multiplicité de *Virginias Woolfs*, associée à la spécificité d'une (af)filiation individuelle, vient informer la difficulté de retracer et de désigner les liens qui unissent les écrivain·es dont les textes marquent la postérité de *A Room of One's Own* à l'autrice de l'essai.

L'(af)filiation tissée entre les auteurs et autrices qui figurent au sein de cette étude et Woolf se structure selon diverses modalités et autour de différentes facettes de l'écrivaine : de Woolf *la féministe* à Woolf *la moderniste*, en passant par Woolf *la penseuse* de la littérature au féminin – parfois même consacrée en *panseuse* de cette littérature – et par Woolf *la* figure féminine siégeant au panthéon de la littérature anglaise du XXe siècle – n'en déplaise à certains de ses détracteurs[17] – ; l'une ou l'autre de ces facettes étant parfois mise en avant aux dépens, ou en réaction, voire en rejet, des autres. Aussi, cette (af)filiation dont la dimension individuelle, si ce n'est intime, est parfois également pensée de manière collective, se trouve tantôt proclamée – voire revendiquée – et amplement commentée par les auteurs et autrices en question, tantôt mise à distance – voire fermement réfutée – tandis que dans d'autres cas l'écho à *A Room of One's Own*, ou sa réécriture, apparaît comme *ex-nihilo*, indépendamment de la figure woolfienne, faisant de cette filiation une filiation que l'on pourrait caractériser d'*in absentia*.

Si pour certaines des écrivain·es dont il sera question dans les pages à venir, l'(af)filiation à Woolf est aussi bien une auto-proclamation qu'une caractéristique mise en avant de manière récurrente par la critique, d'autres liens plus sous-jacents et moins attendus peuvent être esquissés. Il s'agira ici de faire apparaître les différentes dynamiques qui sous-tendent les liens textuels et auctoriaux qui relient Woolf à ces « petites sœurs » et qui permettent de mettre en avant aussi bien certaines facettes de la postérité de Woolf et de *A Room of One's Own*, que certaines facettes d'écrivain·es et de critiques telles que A.S. Byatt, Susan Gubar, Ursula K. Le Guin, Alice Walker, Sandra Cisneros, Alice Munro, Kabe Wilson, Ali Smith ou encore Jeanette Winterson.

Cette dernière se situe aux côtés de Rebecca Solnit, parmi les descendantes autoproclamées de Virginia Woolf, une filiation également largement mise en avant par la critique qui a notamment mis au jour les intertextes que constituent *Orlando*, et *To the Lighthouse* dans l'œuvre wintersonienne[18]. Si dans son recueil d'essais

---

[16] Rebecca SOLNIT, « Woolf's Darkness », *Men Explain Things to Me*, Londres, Granta Books, 2014, p. 85-106, p. 89, je souligne.

[17] Dans l'émission diffusée en 1991 sur Chanel Four intitulée *J'accuse Virginia Woolf*, le présentateur britannique Tom Paulin déclare : « [Virginia Woolf is] one of the most over-rated literary figures of the 20th century », voir Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 150.

[18] Voir notamment Lynn PYKETT, « A New Way with Words? Jeanette Winterson's Post-Modernism », *"I'm telling you stories": Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Helena GRICE & Tim WOODS (Dir.), Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 53-60 ; Susana ONEGA, *Jeanette Winterson*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 3-13 ; Marie LANIEL, « "Tightrope walking the twenty-first century": Jeanette Winterson's vital connections with

intitulé *Art Objects* qui fait figure, comme l'a souligné Marie Laniel, de « manifeste esthétique[19]», Winterson revendique l'héritage moderniste – de T.S. Eliot à Gertrude Stein – qui parcourt l'ensemble de ses textes, elle fait néanmoins une place à part à l'autrice de *A Room of One's Own* en dédiant deux essais à l'œuvre romanesque woolfienne, ainsi qu'en affirmant dans l'essai intitulé « The Psychometry of Books » :

> My books are a private altar. They are a source of strength and worship. I see no reason to refuse to bend the knee. What women writer writing now can pass by *A Room of One's Own* (1929)? But for me when I read my copy signed in purple ink, there is an extra power. *Here she is, and here she was, of private ancestors, the most complete*[20].

Ce serment d'allégeance contraste au plus haut point avec la vision que Jeanette Winterson défend par ailleurs de la relation qui unit les artistes et écrivain·es du présent à celles et ceux du passé : « This is not ancestor worship, it is the lineage of art. It is not so much influence as it is connection[21] ». Il établit toutefois Virginia Woolf comme figure tutélaire de la production littéraire wintersonienne, tout en soulignant par ailleurs l'héritage incontournable que constitue selon Winterson *A Room of One's Own*, dont elle a signé une préface en 2018[22]. Helen Southworth nuance néanmoins l'(af)ffiliation de Jeanette Winterson à Woolf en soulignant la volonté de l'autrice contemporaine de célébrer « Woolf's work, her words, […] independently from Woolf the woman[23] ». Je soulignerais plutôt l'idée que ce n'est pas tant dans la lignée de Woolf *la féministe*, ou encore de Woolf *la penseuse*, que de Woolf *la moderniste*, voire Woolf *la poète* que Winterson entend se situer :

> There has been so much concentration on Woolf as a feminist and as a thinker, that the unique power of her language has still not been given the close critical attention it deserves. When Woolf is read and taught, she needs to be read and taught as a poet […][24].

Si l'(af)filiation de Jeanette Winterson à Woolf dissocie pour ainsi dire Woolf *la moderniste* de Woolf l'autrice de *A Room of One's Own*, c'est bien dans la lignée de ces deux Woolfs que des autrices et critiques comme Ursula K. Le Guin et Susan Gubar se situent. Ainsi tout en affirmant que Woolf est « la progénitrice principale du féminisme[25] », et en ayant longtemps participé et œuvré, aux côtés de Sandra Gilbert, à la postérité critique de *A Room of One's Own*, c'est tout autant de la romancière moderniste que de l'essayiste féministe que Gubar se réclame dans

---

Modernism », *Textes et Contextes* [en ligne], Vol. 7, 2012, non paginé. Consulté le 12 février 2021 : <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=355>.

19 « [A]esthetic manifesto », *ibidem*.

20 Jeanette WINTERSON, « The Psychometry of Books », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 119-132, p. 131, je souligne.

21 Jeanette WINTERSON, « *Art Objects* », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 3-21, p. 12.

22 Jeanette WINTERSON, « Introduction », *A Room of One's Own*, Virginia WOOLF, Londres, Vintage Feminism, 2018, p. vii-xii.

23 Helen SOUTHWORTH, « Reading across the Channel: The Reception of Woolf's and Colette's Work in England and in France », *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*, *op. cit.*, p. 143.

24 Jeanette WINTERSON, « A Gift of Wings », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 61-77, p. 70.

25 « [F]eminism's most important progenitor », Susan GUBAR, « A Chapter on the Future », *Critical Condition: Feminism at the Turn of the Century*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 153-167, p. 153.

Rooms of Our Own en faisant de Woolf « la muse de [son] projet »[26] – et en affirmant :

> [I]t was obviously Virginia Woolf's *A Room of One's Own* and (to a lesser extent) her *Three Guineas* that inspired my efforts here. It came as somewhat of a surprise, however, that I was also drawn to the plots and characters of Woolf's magnificent novels. More especially, it was the mystic capacity of her sentences to float within consciousness and between or among centers of sentient being that entranced me[27].

Ursula K. Le Guin évoque quant à elle répétitivement Woolf dans ses essais et déclare à son sujet : « The greatest enabler for me was always, is always, Virginia Woolf[28] ». Woolf figure non seulement au panthéon personnel – et hétéroclite – des stylistes de la langue que dresse Le Guin (« Twain, Tolkien, and Woolf are here because I admire them as stylists[29] »), mais elle se fait également figure maternelle, voire mère de substitution, par l'entremise de *A Room of One's Own* et de sa contribution à l'établissement d'une filiation littéraire à la fois propre aux femmes et féministe :

> My mother could not give me what I needed. When feminism began to reawaken, she hated it, called it "those women's libbers"; but it was she who had steered me years and years before to what I would and did need, to Virginia Woolf. "We think back through our mothers," and we have many mothers, those of the body and those of the soul. What I needed was what feminism, feminist literary theory and criticism and practice, had to give me[30].

Aussi c'est dans une dynamique de la transmission et du don que Le Guin situe son (af)filiation à Woolf, ce qu'elle souligne non sans ironie, en moquant d'une part la notion « d'angoisse de l'influence » conçue par Harold Bloom, et l'élévation de Woolf en grande méchante louve de la littérature :

> Influence—the anxiety of influence—it's enough to give you influenza. I've come to dread the well-intended question, "What writer or writers influenced you as a writer?" What writer or writers didn't? How can I name Woolf or Dickens or Tolstoy or Shelley without implying that a hundred, a thousand other "influences" didn't matter? […] Then there was the book *The Anxiety of Influence*. Yes, I know who's afraid of Virginia Woolf. Still I'm faintly incredulous when I hear that phrase used seriously. The book about being anxious because you learned things from other writers came out at the same time that a lot of us were energetically rejoicing in the rediscovery and reprinting of older and earlier woman writers, the rich inheritance that had been withheld from all writers by the macho literary canon. While these guys were over there being paranoid about influence, we were over here celebrating it[31].

On retrouve cette célébration d'une filiation woolfienne chez Alice Walker, qui évoque elle aussi Woolf à de nombreuses reprises dans ses essais, et l'inclut

---

[26] « [T]he muse of my undertaking », Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 6.

[27] *Ibid*., p. 217-218.

[28] Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, Grove Press, 1989, p. 212-237, p. 227.

[29] Ursula K. LE GUIN, « Stress-Rhythm in Poetry and Prose », *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination* [2004], livre électronique, Boston, Shambhala, 2012, p. 70-94, p. 81

[30] Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter », *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, *op. cit.*, p. 234.

[31] Ursula K. LE GUIN, « The Wilderness Within », *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*, *op. cit.*, p. 108-116, p. 108.

également dans le panthéon des figures tutélaires de son œuvre, aux côtés de Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Colette, Anaïs Nin et Tillie Olsen, dans l'essai « Saving the Life That Is Your Own: The Importance of Models in the Artist's Life » au sein duquel elle fait elle affirme : « Virginia Woolf—who has saved so many of us[32] ». Pour Alice Walker, toutefois, le syntagme Virginia Woolf n'est pas loin de signifier métonymiquement *A Room of One's Own*, car c'est bien de ce texte qu'il s'agit lorsqu'elle s'en réfère à Woolf, dans ses essais mais aussi dans son autobiographie :

> *A Room of One's Own*, a book that made me happy to be a writer, and bolstered and brightened my consciousness about the role other women, often silenced or even long dead, can have in changing the world[33].

Ce même usage métonymique du syntagme « Virginia Woolf » est présent dans l'œuvre de Sandra Cisneros, chez qui l'(af)filiation woolfienne est esquissée tout en retenue, presque par la négative. De fait, bien que les liens entre Cisneros et Woolf ainsi que *A Room of One's Own* aient été mis en avant par la critique[34], cette dernière ne mentionne Woolf explicitement qu'à de très rares reprises dans ses essais[35] et l'on note que Woolf se démarque par son absence dans les essais où Cisneros évoque les écrivain·es ayant marqué son parcours d'autrice. Néanmoins, dans l'essai intitulé « A House of My Own », conçu comme introduction au roman *The House on Mango Street*, alors que Cisneros retrace, à la troisième personne du singulier, sa venue à l'écriture, elle évoque sa découverte tardive de Virginia Woolf et, métonymiquement, de *A Room of One's Own* :

> She stares at the ceilings and walls of her apartment the way she once stared at the ceilings and walls of the apartments she grew up in, inventing pictures in the cracks in the plaster, inventing stories to go with these pictures. At night, under the circle of light from a cheap metal lamp clamped to the kitchen table, she sits with paper and a pen and pretends she's not afraid. She's trying to live like a writer. Where she gets these ideas about living like a writer, she has no clue. She hasn't read Virginia Woolf yet[36].

Mais si l'(af)filiation à Woolf se fait ainsi explicite chez nombre d'autrices contemporaines, y compris chez Cisneros, c'est chez Alice Munro que les liens tissés avec l'autrice britannique demeurent les plus élusifs, et que l'affiliation se fait *in absentia*. Si Woolf apparaît dans plusieurs nouvelles de l'autrice

---

32 Alice WALKER, « Saving the Life That Is Your Own: The Importance of Models in the Artist's Life » [1976], *In Search of Our Mothers' Gardens*, *op. cit.*, p. 3-14, p. 14.

33 Alice WALKER, *The Same River Twice: Honoring the Difficult* [1996], Londres, The Women's Press, 1998, p. 41.

34 Voir notamment Jacqueline DOYLE, « More Room of Her Own: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* », *MELUS*, Vol. 19, n°4, 1994, p. 5-35.

35 Sur les près de quatre cents pages que représente le recueil d'essais intitulés *A House of My Own*, Woolf n'est mentionnée qu'à deux reprises, dans l'essai « A House of My Own » et dans l'épilogue du recueil, intitulé « Mi Casa Es Su Casa ».
À titre de comparaison on notera qu'Alice Walker mentionne Virginia Woolf à neuf reprises dans *In Search of Our Mothers' Gardens*, et qu'Ursula K. Le Guin en réfère vingt-sept fois à l'autrice britannique dans *Dancing at the Edge of the World*.

36 Sandra CISNEROS, « A House of My Own » [2009], *The House on Mango Street* [1984], New York, Vintage Books, 2009, p. xi-xxvii, p. xv.

canadienne[37], et si l'on trouve trace de textes woolfiens – et tout particulièrement de son journal – dans des interviews et conversations de Munro[38], aucune filiation n'est explicitement mentionnée ou revendiquée par la nouvelliste, caractéristique qui, au-delà de Woolf, n'a pas échappé à la critique :

> Although Alice Munro's fiction lends itself to endless intertextual studies, one can hardly claim with any degree of certainty that she has "rewritten" any author other than herself[39].

Et c'est, de fait, non dans ses propres textes, mais dans les mémoires de sa fille, *Lives of Mothers & Daughters: Growing Up with Alice Munro* que l'(af)filiation woolfienne, si l'on en croit Sheila Munro, se fait jour :

> My mother has told me that until she was twenty-three or so her writing was consciously imitative. She wanted to write like Virginia Woolf or Henry James, exploring the minute problems in people's lives, trying to get at some ineffable experience[40].

Mais si chez toutes les autrices évoquées ci-dessus, l'(af)filiation woolfienne, qu'elle soit ou non explicite et revendiquée, est présentée et peut être perçue comme allant de soi, chez d'autres écrivain·es du corpus, elle se fait problématique tant elle s'inscrit à rebours des préconceptions, aussi bien des auteurs et autrices en question que de leurs lecteurs et lectrices ou de la critique. Ainsi, dans son interview avec l'universitaire Malachi McIntosh, Kabe Wilson affirme au sujet de *A Room of One's Own* : « [I]t's not […] a book that someone would […] necessarily understand my connection with[41] ». Lors d'une présentation de *Of One Woman or So* effectuée à Cambridge en juillet 2017, l'artiste multi-média relatait par ailleurs la surprise exprimée par un bénévole du *National Trust* au cours d'une visite de Kabe Wilson à Monk's House en 2014, et son incrédulité quant à la possibilité qu'un individu racisé de sexe masculin soit en effet un admirateur de Virginia Woolf. Mais ces préjugés, qui en disent autant sur la réception de l'œuvre woolfienne et sur l'icône qu'elle en est venue à incarner que sur les projections de son lectorat, ne démentent pas la force de l'attachement, pour reprendre le terme de Rita Felski[42], ressenti par Kabe Wilson à l'égard de Woolf, un attachement que ce dernier exprime avec ferveur en affirmant : « [Recycling *A Room of One's Own*] was a great way to celebrate Virginia Woolf and also *A Room of One's Own* – it has always been one of my favourite books[43] ». Mais cette (af)filiation n'est pas

---

37 Woolf est notamment mentionnée dans la nouvelle « Simon's Luck », parue dans *The Beggar's Maid*, « Chaddeley's and Flemmings » dans *The Moons of Jupiter*, ainsi que « Jakarta », parue dans *The Love of a Good Woman*.

38 Voir notamment Lisa DICKLER AWANO, « An Interview with Alice Munro », *VQR* [en ligne], été 2006. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://www.vqronline.org/web-exclusive/interview-alice-munro>.

39 Miroslawa BUCHHOLTZ, « Home vs. House of Fiction: Henry James, Alice Munro and the Mixed Blessing of Authorship », *Americana* [en ligne], Vol. 12, n°2, 2016, non paginé. Consulté le 23 novembre 2019 : <http://americanaejournal.hu/vol12no2james/buchholtz>.

40 Sheila MUNRO, *Lives of Mothers & Daughters: Growing Up with Alice Munro*, Toronto, McClelland & Stewart, 2001, p. 37.

41 Malachi MCINTOSH, Interview vidéo avec Kabe Wilson, Mars 2014, c. 10.00 min. Consulté le 23 novembre 2019 : <http://www.dreadlockhoax.co.uk/interviews-and-talks>.

42 Voir Rita FELSKI, *Hooked: Art and Attachment*, Chicago & Londres, The University Press of Chicago, 2020. Voir tout particulièrement « On being attached », *ibid*., p. 1-40.

43 Malachi MCINTOSH, Interview vidéo avec Kabe Wilson, art. cit., c. 9.00 min.

pour autant dépourvue de tension ou d'ambivalence, deux caractéristiques motrices de son entreprise :

> It was a way of establishing my affection for the text and how important the text and the writer is for me but in a way that allowed me to bring out the critical tensions that I always experienced there and the critical tensions that surround that context around this icon. […] This is my expression of adoration for the text but also my method of critique[44].

Mais si, comme le souligne Kabe Wilson, les questions du genre et de la race viennent moduler l'(af)filiation à Woolf, telle qu'elle peut être perçue par un regard extérieur mais aussi telle qu'elle est ressentie par l'artiste lui-même, il en va de même pour les questions de classe et d'appartenance culturelle. C'est bien ce que souligne l'écossaise Ali Smith, dont les liens avec Woolf ne sont plus à prouver, elle que la presse britannique a désignée comme étant « la plus douée des héritières de Virginia Woolf[45] », et qui affirmait en 2011 lors d'un panel organisé par la *Cambridge University Press* : « The legacies of Woolf for a writer … Where to start? The legacies of Woolf for a writer who happens to be a woman? … there is no end. Of course[46] ». Mais si Smith déclarait à la *National Portrait Gallery* en 2014 que Woolf n'était autre que « la plus innovatrice et la plus sensible de nos romancier·es[47] », c'est également dans la lignée de *A Room of One's Own* qu'elle s'inscrit : « Woolf is a writer who can change essay into story and […] autumn into spring, not just for a room full of young women in the 1920s, but for all of us, ever after[48] ». C'est donc non sans une certaine surprise que l'on lit les quelques lignes qu'elle consacre à sa première lecture de Woolf dans le texte intitulé « The Commission », présent dans le recueil *Shire* :

> Next: I'm on a bench in the gardens at Newnham, I'm twenty-four and I'm having an argument with my new friend – who is English – about whether Virginia Woolf is any good or not. I've never read Woolf before; this first springtime I've spent in the south I'm reading her for the first time […]. I am holding forth about class and authenticity, authority and Englishness, I am waving *Mrs Dalloway* in the air. I feel I am right […] I won't realise my own prejudice till four or five years later when I'm teaching a university class in Glasgow about Woolf's novels and I hear and recognise, in much of the class's determined inverted snobbery the same lines I said then[49].

Aux antipodes de l'(af)filiation progressive ou encore du processus de « attunement[50] », que l'on discerne au cœur de l'(af)filiation woolfienne d'Ali Smith, figure A.S. Byatt, dont l'œuvre – aussi bien critique que littéraire – est tissée

---

44 *Ibid*., c. 11.30 min.

45 « Virginia Woolf's most gifted inheritor », Patrick FLANNERY, « *How to Be Both* by Ali Smith, review: "brimming with pain and joy" », *The Telegraph*, 14 octobre 2014. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/11061768/How-to-Be-Both-by-Ali-Smith-review-brimming-with-pain-and-joy.html>.

46 Ali SMITH, « Woolf in the 21st century », panel organisé par la Cambridge University Press, réunissant Gillian Beer, Ali Smith et Rachel Bowlby, 25 février 2011, Senate House, Londres. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=rx-jCBIcy4c>.

47 « [T]he most innovative and most sensitive of our novelists », Ali SMITH, « Getting Virginia Woolf's Goat », conférence à la National Portrait Gallery, Londres, 23 octobre 2014, c. 4.30 min. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://soundcloud.com/npglondon/getting-virginia-woolfs-goat-a-lecture-by-ali-smith>.

48 *Ibid.*, c. 18.10 min.

49 Ali SMITH, *Shire*, Woodbridge, Full Circle Edition, 2013, p. 87-88.

50 Voir Rita FELSKI, « Art and Attunement », *Hooked: Art and Attachment, op. cit.*, p. 40-78.

de liens avec le romantisme et les Victoriens, et qui n'a jamais tu une forme de désaveu à l'encontre du modernisme. Byatt est de fait plus célèbre pour le désamour qu'elle exprime vis-à-vis de Woolf que pour les liens qu'elle tisse avec la romancière au sein de son œuvre, comme le souligne Karin Westman : « [Byatt] rarely, if ever, mentions Woolf the novelist, or Woolf the modernist in favorable terms[51] ». Toutefois la résistance explicite de Byatt (« I am also resistant to the idea that the world hits us as a series of random impressions (V. Woolf)[52] ») n'est pas sans ambivalence, ce que souligne notamment l'introduction qu'elle compose en 1991 – soit vingt-sept ans après sa publication – pour *The Shadow of the Sun*, son premier roman :

> There is no female art I can think of that is like what I wanted to be able to do, Virginia Woolf is too full of nervous sensibility. All strung up, like my mother it occurs to me as I write[53].

Si le rapprochement esquissé ici entre Woolf et la mère de l'autrice, n'est pas sans mettre en avant une forme de filiation à rebours, en dépit d'un rejet explicite de Woolf *la romancière* – que Byatt articule, il importe de le souligner, pour partie de manière genrée – l'autrice accorde néanmoins une place à part à *A Room of One's Own*, dont elle affirmait le caractère fondateur, voire initiatique, dans un article paru dans le magazine *Harpers & Queen* en 1976 :

> As a sixteen-year old I'd sat in the coal-hole of my boarding school in the small hours reading *A Room of One's Own* by the light of the coal-furnace I'd illegitimately opened. At sixteen I'd seen it as a plea for female independence, and so it was. It was a light in my darkness[54].

Byatt a depuis réitéré cette prédilection pour l'essai woolfien dans un article paru dans le *New York Times* en 1999, en soulignant, tout comme Jeanette Winterson, Rebecca Solnit et Ali Smith, la vertu collective de cette (af)filiation à *A Room of One's Own* :

> When I thought about all the writing about women that has taken place, it seemed to me that the essential text was still "A Room of One's Own," partly because so many of us remember most of it almost by heart[55].

---

[51] Karin WESTMAN, « A. S. Byatt and "(V. Woolf)": Mapping a Misreading of Modernism », *Virginia Woolf Out of Bounds*, Jessica BERMAN & Jane GOLDMAN (Dir.), New York, Pace University Press, 2001, p. 73-79, p. 73.

[52] A.S. BYATT, « Still Life / Nature morte », *Passions of the Mind* [1991], New York, Vintage, 1993, p. 3-13, p. 5.

[53] A.S. BYATT, « Introduction » [1991], *The Shadow of the Sun* [1964], San Diego, Harvest Book, 1992, p. vii-xv, p. ix.

[54] A.S. BYATT citée dans Christien FRANKEN, *A. S. Byatt: Art, Authorship, Creativity*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 28-29.

[55] A.S. BYATT, « Of the Making of Many Lists », *The New York Times*, 15 mai 1999. Consulté le 25 novembre 2019 : <http://movies2.nytimes.com/books/99/05/16/specials/byatt.html>.

3 – Modalités du dialogue littéraire, critique et féministe avec *A Room of One's Own*

> Books speak to other books; they are always in dialogue[56].
>
> Jeanette Winterson

> I believe that the truth about any subject only comes when all the sides of the story are put together, and all their different meanings make one new one. Each writer writes the missing parts to the other writer's story. And the whole story is what I'm after[57].
>
> Alice Walker

> [T]he critics of the past are inheritors as well as originators, for books did and do have a way of influencing not only us, their readers, but also each other. Like the offspring of parents, books descending from books sometimes conform and confirm, sometimes differ and revolt, much as children do[58] […].
>
> Susan Gubar

La variété des formes d'inscription de *A Room of One's Own* au sein des textes mobilisés dans cette étude m'invite à cartographier plus avant les méandres des modalités textuelles de la postérité de l'essai et à dégager les différentes dynamiques qui y sont à l'œuvre afin d'esquisser un premier aperçu de la richesse du devenir transtexuel du texte woolfien.

Allusion, citation, emprunt, mais aussi variation, transposition, expansion, ou encore réécriture sont autant de procédés qui caractérisent la postérité de l'essai telle que je l'appréhenderai au sein des trois prochaines parties de cette thèse. Cette pluralité des modalités de dissémination de *A Room of One's Own* au sein des textes littéraires, critiques et féministes ici rassemblés se voit par ailleurs renforcée si l'on considère le fait que, bien souvent, celles-ci se superposent et s'articulent au sein d'un même texte, processus mis en avant par Gérard Genette qui souligne qu'en dépit de son identification de cinq différents types de transtextualité, il convient de ne pas les « considérer […] comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques[59] ». Aussi, avant de procéder à l'analyse des axes clés de la postérité de l'essai, il me semble opportun, sans toutefois opter pour une approche véritablement taxonomique, d'en faire apparaître les différentes lignes de force,

---

56 Jeanette WINTERSON, *Lighthousekeeping*, Londres, Fourth Estate, 2004, p. 2.

57 Alice WALKER, « Beyond the peacock: The Reconstruction of Flannery O'Connor » [1975], *In Search of Our Mothers' Gardens*, *op. cit.*, p. 42-59, p. 49.

58 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 220.

59 Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, 1992, p. 16.

ainsi que d'illustrer ces différentes dynamiques en leur associant certain·es des écrivain·es qui leur sont lié·es et des textes qui seront étudiés au sein des parties à venir[60].

Parmi les indices textuels qui participent de la postérité de *A Room of One's Own* figurent en premier lieu la reprise et l'insertion d'un motif ou d'une figure à l'œuvre dans l'essai woolfien au sein de nouveaux textes. Que l'on pense à la *room of one's own*, à Judith Shakespeare ou à l'androgyne woolfien, ce réinvestissement des images et des figures phares de l'essai est non seulement l'une des modalités clés des postérités littéraire, critique et féministe de *A Room of One's Own*, mais aussi son versant le plus tangible.

La *room of one's own* détient une place à part parmi les motifs qui marquent l'héritage contemporain de l'essai woolfien, tant on la retrouve chez quantité d'écrivain·es et de critiques qui se la réapproprient afin de continuer d'interroger les conditions matérielles de la création, ainsi que la place des femmes au sein des champs littéraire et académique mais aussi de la sphère publique. De l'emprunt littéral à la variation, la *room of one's own* woolfienne se voit ainsi réinvestie pour dire la venue à la création au féminin dans des textes tels que *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985) de Jeanette Winterson, « Art Work » (1993) de A.S. Byatt ou encore *The House on Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros. De leur côté, des autrices comme Rachel Cusk, Alice Munro, Alice Walker ou Ursula K. Le Guin renégocient dans des textes de fiction mais aussi dans des essais, la prémisse woolfienne selon laquelle les femmes doivent disposer d'une *room of their own* pour écrire. Plus largement, la *room of one's own* s'est vu transformée en outil voire en paradigme d'analyse au sein de textes qui réinvestissent la portée symbolique du motif woolfien et interrogent la place des femmes dans la sphère publique à la lumière des combats féministes des dernières décénnies, comme c'est notamment le cas dans *Virginia Woolf, Cambridge,* A Room of One's Own*: The Proper Upkeep of Names* (1996) de Jane Marcus, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (2014) de Kabe Wilson et *Rooms of Our Own* (2006) de Susan Gubar.

La figure de la petite sœur de Shakespeare se trouve quant à elle convoquée à des fins aussi bien symboliques qu'opératoires par la critique littéraire, afin d'interroger – et de réécrire – l'histoire (littéraire) des femmes. Mais la fable de Judith se fait également hypotexte de nouveaux récits de fiction, sur le mode de la réécriture chez Marilyn French dans *The Women's Room* (1977), mais aussi de l'expansion romanesque, notamment dans *Shakespeare's Sister: A novel* de Doris Gwaltney (1995) et de Jan Marsh (2016), ou encore de l'adaptation dramatique, dans *William and Judith* (2012) de Cody Daigle et *Shakespeare's Sister* (2016) d'Emma Whipday. Mais c'est aussi sur le mode de la variation que l'on retrouve Judith Shakespeare sous les traits d'autres figures identificatoires de la création au féminin, telle Olive Fraser dans le portrait qu'en esquisse Ali Smith dans *Shire* (2013), tandis que certain·es critiques interrogent le devenir des petites sœurs

[60] Pour plus de lisibilité, j'ai choisi de ne pas faire figurer en note de bas de page les références des textes ici mentionnés mais d'indiquer leur date de première parution en corps de texte entre parenthèses. L'ensemble des références de ces textes figurent dans la troisième section de la bibliographie, sous l'intitulé « Postérité de *A Room of One's Own* », voir p. 378-400.

d'autres grands hommes, comme c'est notamment le cas de Lawrence Lipking dans « Aristotle's Sister » (1983), ainsi que de Susan Gubar dans *Rooms of Our Own* (2006).

Enfin, si la critique littéraire anglo-américaine a répétitivement dialogué depuis les années soixante-dix avec la figure de l'androgyne woolfien en vue d'en interroger sa signification, ses limites mais aussi ses potentialités féministes, écrivaines et poétesses ont elles aussi continué de questionner l'articulation entre écriture, identité et conscience de genre en dialoguant avec l'essai woolfien, aussi bien dans des textes théoriques, telle Alicia Ostriker dans *Writing Like A Woman* (1983), que dans des textes littéraires, comme Ali Smith dans *Artful* (2012). Tandis que Susan Gubar dans *Rooms of Our Own* (2006), Jeanette Winterson dans *Frankissstein* (2019) et Kabe Wilson dans *Of One Woman or So* (2014), mais aussi dans sa performance artistique intitulée « The Dreadlock Hoax » (2014), réinvestissent l'androgyne woolfien au prisme des transidentités, de la performativité du genre et de la théorie *queer*.

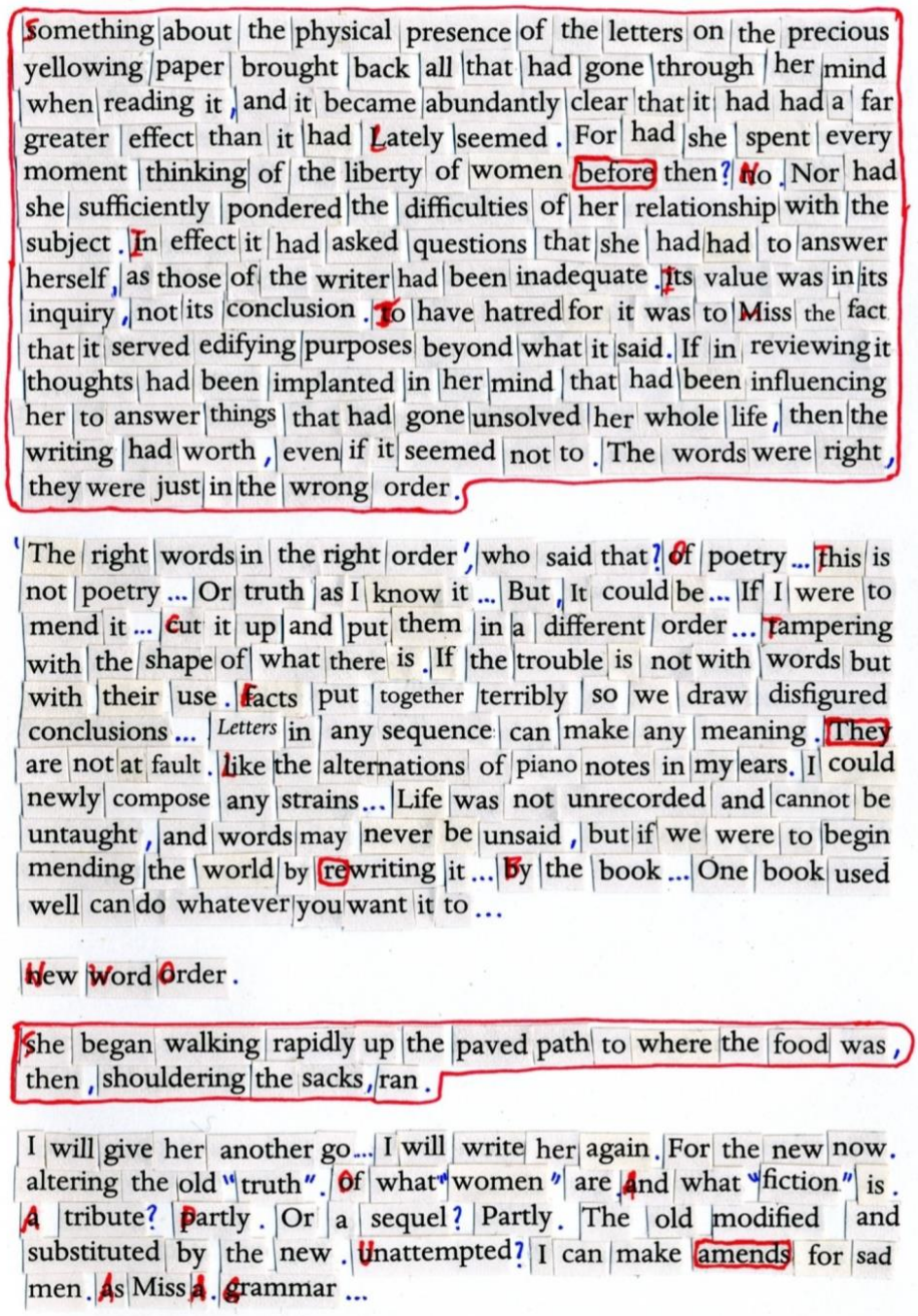
Mais outre le devenir pluriel de ces trois motifs et figures qui forment la trame des axes clés de la postérité de l'essai, *A Room of One's Own* est également devenu un héritage textuel qui se fait jour dans les nombreux textes de ce corpus. Ces effets d'échos orientent parfois la lecture de ces textes en figurant au sein même de leur titre, comme c'est notamment le cas de « One Child of One's Own » (1979) d'Alice Walker, de « A Work of My Own » (1995) de Jeanette Winterson ou encore de « Shakespeare's Sisters » (2019) de Rachel Cusk. L'écho textuel apparaît néanmoins le plus souvent au sein même de ces récits, qu'il y soit fondu dans l'entrelacs du texte comme dans « Art & Life » (1995) de Jeanette Winterson, ou « Art Work » (1993) de A.S. Byatt, ou bien qu'il apparaisse sous forme de citations, comme dans *Artful* (2012) et *Shire* (2013) d'Ali Smith et *Virginia Woolf in Manhattan* (2014) de Maggy Gee. Si d'autres textes allient ces deux modalités, cette pratique se voit parfois marquée par des remaniements du texte woolfien, comme c'est tout particulièrement le cas dans « In Search of Our Mothers' Gardens » (1974) d'Alice Walker, mais aussi – j'y reviendrai – dans *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (2014) de Kabe Wilson.

La postérité de l'essai est également mise en avant par nombre de textes et de penseuses qui, pour mieux réfléchir à l'articulation entre femmes, genre et fiction, viennent faire allusion – ne serait-ce qu'en passant – à *A Room of One's Own*, renégocier certaines de ses prémisses ou souligner l'impact de l'essai sur ce champ de réflexion au cours des dernières décennies. Par ailleurs, nombre des textes rassemblés dans cette étude établissent un dialogue au long cours avec *A Room of One's Own*, et font de certains des arguments énoncés par Woolf dans l'essai une trame hypotextuelle qu'ils viennent illustrer, prolonger, renégocier, amender, ou encore transposer, en dévoilant une pensée de l'articulation entre femmes, genre et fiction qui se développe en écho à *A Room of One's Own*, voire à partir de l'essai. Tel est notamment le cas de textes qui viennent penser la place des femmes dans le champ littéraire ou la spécificité de leur voix en poursuivant certaines des intuitions woolfiennes, tels *Literary Women* (1976) d'Ellen Moers, *The Madwoman in the*

Attic (1979) de Sandra Gilbert et Susan Gubar, *In a Different Voice* (1982) de Carol Gilligan, mais aussi *A Literature of Their Own* (1977) d'Elaine Showalter. D'autres textes mettent en avant leur statut dérivatif tout en affirmant une volonté d'ouvrir le spectre de l'essai woolfien et de le transposer vers des terrains de réflexion et de pensée inexplorés par Woolf, ou encore de contrecarrer certaines des prémisses développées au sein de l'essai, comme c'est notamment le cas de « When We Dead Awaken: Writing as Re-vision » (1971) d'Adrienne Rich, « In Search of Our Mothers' Gardens » (1974) d'Alice Walker, de *Silences* (1978) de Tillie Olsen, ainsi que de « The Fisherwoman's Daughter » (1989) d'Ursula K. Le Guin.

Si les réécritures à proprement parler de *A Room of One's Own* ne forment pas l'objet premier de cette étude, elle en réunit néanmoins trois : *Virginia Woolf, Cambridge,* A Room of One's Own*: The Proper Upkeep of Names* (1996) au sein duquel Jane Marcus réécrit le texte woolfien sous la forme d'un essai à teneur pour partie autobiographique, *Rooms of Our Own* (2006) de Susan Gubar qui emprunte à *A Room of One's Own* la tension entre essai et récit et, enfin, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (2014) de l'artiste multimédia britannique Kabe Wilson qui réécrit l'essai woolfien en une novella prenant la forme d'une installation artistique. Chacun à leur manière, ces trois textes mesurent le chemin parcouru depuis la publication de l'essai, tout en réévaluant sa portée et sa réception et en lui donnant une nouvelle vie au sein de réécritures qui opèrent par transposition. Marcus repart ainsi sur les traces de Virginia Woolf à Cambridge soixante ans après les conférences qu'y a données l'autrice tout en redéployant certains des épisodes clés de l'essai, tandis que Gubar emprunte les trames diégétique, narrative et poétique de *A Room of One's Own* tout en les transposant sur un campus nord-américain fictif, au tournant du XXIe siècle, afin de procéder à une actualisation de l'essai. Kabe Wilson se livre quant à lui à une réécriture contrainte ou encore à un « recyclage » de l'essai, terme qui prend tout son sens lorsqu'on considère la matérialité de ce texte qui se fait collage artistique, au sein duquel l'artiste a réorganisé les 37971 mots employés par Woolf dans *A Room of One's Own* afin d'en faire un nouveau récit, prenant place à Cambridge au tournant du XXIe siècle[61].

[61] Au sujet de ce projet de recyclage de *A Room of One's Own*, Ali Smith déclare : « Kabe Wilson's astonishing, funny, shining, risk-defying, literal metamorphosis of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* into the visual artwork/brand new book, *Of One Woman or So* by Olivia N'Gowfri, which I finally managed to see in a rare viewing in its full unrolled form, all along one wall at an exhibition called The Reading Room at Cambridge UK Artworks, left me reassembled myself, glad of a world in which everything creative can unfix into even further fruitfulness and seminal manifestation. Its wittiness, sentence to sentence, actually meets Woolf's own; its rhythmic qualities and tonal dimensionality are stunning, and its unique take on what it really means to open a book is one of the most inspiring things I've ever seen. », voir Ali SMITH, « Ali Smith on Kabe Wilson », *Just Six Degrees* [en ligne], non daté. Consulté le 8 mars 2021 : <http://www.justsixdegrees.com/ali-smith>.


Something about the physical presence of the letters on the precious yellowing paper brought back all that had gone through her mind when reading it, and it became abundantly clear that it had had a far greater effect than it had lately seemed. For had she spent every moment thinking of the liberty of women before then? No. Nor had she sufficiently pondered the difficulties of her relationship with the subject. In effect it had asked questions that she had had to answer herself, as those of the writer had been inadequate. Its value was in its inquiry, not its conclusion. To have hatred for it was to Miss the fact that it served edifying purposes beyond what it said. If in reviewing it thoughts had been implanted in her mind that had been influencing her to answer things that had gone unsolved her whole life, then the writing had worth, even if it seemed not to. The words were right, they were just in the wrong order.

'The right words in the right order', who said that? Of poetry ... This is not poetry ... Or truth as I know it ... But, It could be ... If I were to mend it ... Cut it up and put them in a different order ... Tampering with the shape of what there is. If the trouble is not with words but with their use. Facts put together terribly so we draw disfigured conclusions ... Letters in any sequence can make any meaning. They are not at fault. Like the alternations of piano notes in my ears. I could newly compose any strains ... Life was not unrecorded and cannot be untaught, and words may never be unsaid, but if we were to begin mending the world by rewriting it ... By the book ... One book used well can do whatever you want it to ...

New Word Order.

She began walking rapidly up the paved path to where the food was, then, shouldering the sacks, ran.

I will give her another go ... I will write her again. For the new now. altering the old "truth". Of what "women" are, and what "fiction" is. A tribute? Partly. Or a sequel? Partly. The old modified and substituted by the new. Unattempted? I can make amends for sad men. As Miss A. grammar ...

Figure 4. Kabe Wilson, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (p. 131)

Mais si la postérité de l'essai woolfien prend pour cœur *A Room of One's Own*, il importe de souligner que les dialogues littéraires, critiques et féministes avec ce texte sont bien souvent engagés dans un entrelacs d'échos à l'œuvre woolfienne. Parmi ces autres textes figurent en particulier maints textes que j'ai évoqués dans la première partie de cette étude dont, en premier lieu, les textes qui viendront poursuivre, dans les années trente, la réflexion que Woolf mène dans l'essai publié en 1929, « Professions for Women » et *Three Guineas*. Mais d'autres échos, plus inattendus peut-être, parcourent les textes qui seront convoqués au sein de cette thèse. Tel est en particulier le cas de « The Mark on the Wall » qu'on entraperçoit dans « A House of My Own » (2009) de Sandra Cisneros, mais aussi dans « The Office » (1962) d'Alice Munro, tandis qu'on ne peut s'empêcher de lire

en Sheba Brown, la protagoniste de « Art Work » (1993) de A.S. Byatt, une variation de la Mrs Brown à la poursuite de laquelle se lance la *persona* woolfienne dans « Mr Bennett and Mrs Brown ». Alison Bechdel allie quant à elle la référence à *A Room of One's Own* à *To the Lighthouse* dans le deuxième volume de ses mémoires, *Are You My Mother: A Comic Drama* (2012), là où « The Fisherwoman's Daughter » (1989) d'Ursula K. Le Guin mobilise tout autant « Professions for Women » que *Jacob's Room*. L'(af)filiation woolfienne se fait encore plus multiple dans les réécritures de l'essai, Susan Gubar empruntant aussi bien à l'essai de 1929 qu'à *To the Lighthouse*, *Mrs Dalloway* et *Three Guineas*, là où Jane Marcus fait plus strictement référence et écho aux textes que Woolf consacre aux femmes et à l'éducation, notamment dans ses allusions à « A Woman's College from the Outside », « Professions for Women » et *Three Guineas*. *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (2014) allie quant à lui les allusions implicites et explicites à *Three Guineas*, mais aussi à *The Voyage Out* et *Mrs Dalloway*, ainsi qu'à de nombreux textes marquant la postérité de *A Room of One's Own* et, plus largement, de Woolf.

Car si la postérité de *A Room of One's Own* s'articule autour de l'essai tout en réinscrivant celui-ci dans le dialogue qui le lie à d'autres textes woolfiens, il apparaît également qu'elle s'étend en rhizome par-delà *A Room of One's Own*, Woolf et son œuvre. Selon « les principes de connexion et d'hétérogénéité[62] » identifiés par Deleuze et Guattari, qui soulignent dans *Mille Plateaux* que « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre[63] », nombre des textes ici rassemblés dialoguent entre eux et forment un réseau d'échos au-delà même des liens qu'ils tissent avec l'essai et son autrice. Tel est notamment le cas de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (2014), conçu par Kabe Wilson aussi bien en écho à *The Color Purple* (1982) qu'à la réflexion développée par Alice Walker dans « In Search of Our Mothers' Gardens » (1974), essai auquel Susan Gubar fait également référence dans *Rooms of Our Own* (2006). Plus ouvertement encore, aussi bien Alice Walker dans « One Child of One's Own » (1979), que Sandra Cisneros, dans *A House of My Own* (2015) et Rebecca Solnit, dans « A Short History of Silence » (2017), font de *Silences* (1978) de Tillie Olsen un point d'appui de leur parcours d'écrivaines et de leurs textes. Mais, comme on le verra tout au long de cette étude, au-delà des affinités proclamées, ces effets de résonnance littéraires, critiques et féministes parcourent l'ensemble du corpus. Ce faisant, ils viennent tisser de multiples liens entre les « petites sœurs » de Virginia Woolf et placer *A Room of One's Own* au confluent d'une « constellation créatrice[64] », critique et féministe dont cette étude, après en avoir esquissé et matérialisé[65] la cartographie, tâchera de figurer la multiplicité.

---

62 Gilles DELEUZE & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980, p. 13.

63 *Ibidem.*

64 J'emprunte ici la notion que le collectif de chercheuses Les Jaseuses ont fait figurer au centre d'un colloque portant sur les héritages et réseaux féminins et queers en janvier 2021, voir <https://lesjaseuses.hypotheses.org/685>, consulté le 3 février 2021.

65 Voir les quatre constellations de la postérité de *A Room of One's Own* qui figurent en annexes, p. 353-361.

Conclusion – *A Room of One's Own* et nos contemporain·es

Près de quatre-vingt-dix ans après sa publication, l'engouement des lecteurs et surtout, sans doute, des lectrices pour *A Room of One's Own*, si l'on en croit notamment la fréquence de sa présence dans la liste des meilleures ventes du site Amazon.com, dans la catégorie « essais et correspondance[1] », est des plus manifestes. Cet enthousiasme se voit par ailleurs confirmé par la présence de l'essai dans de nombreux classements au cours des vingt dernières années. Ainsi en 1999, *A Room of One's Own* apparaissait au quatrième rang du classement des cent livres non-romanesques de la *Modern Library*[2], tandis qu'en 2011, le magazine *Time* faisait de l'essai le vingt-neuvième meilleur ouvrage non-romanesque paru en anglais depuis la création du magazine en 1923[3], jugement confirmé outre-Manche par le *Guardian* en 2016 qui classait l'essai au quarante-cinquième rang des meilleurs textes non-romanesques de tous les temps[4]. Plus récemment, en mars 2018, le magazine américain *Harpers Bazar* faisait figurer *A Room of One's Own* dans la liste des vingt classiques féministes à lire dans le cadre du *Women's History Month*[5].

Cette omniprésence de l'essai est le fruit d'un processus ayant émergé dans les années soixante et soixante-dix alors que les luttes féministes, aussi bien sur les plans sociétaux et politiques, que culturel, critique et littéraire, battent successivement leur plein des deux côtés de l'Atlantique. La canonisation de *A Room of One's Own*, que l'on doit en premier lieu à la critique littéraire féministe nord-américaine, va de pair avec le statut de figure tutélaire du féminisme et de la littérature produite par les femmes que Woolf acquiert au cours des dernières décennies du XXe siècle, tandis que l'essai continue d'être qualifié de texte fondateur et Woolf d'icône littéraire et féministe au cours des premières décennies

---

1 Voir <https://www.amazon.com/Best-Sellers-Books-Essays-Correspondence/zgbs/books/10108/ref=zg_bs_pg_2?_encoding=UTF8&pg=2>, consulté le 2 avril 2021.

2 Voir <http://www.modernlibrary.com/top-100/100-best-nonfiction/>, consulté le 10 janvier 2020.
A.S. Byatt faisait partie du comité de la *Modern Library*, et revient sur certains de ses choix dans l'essai intitulé « Of the Making of Many Lists », art. cit.

3 Voir Radhika JONES, « *A Room of One's Own* », notice de présentation de l'essai établie pour le classement « All-Time 100 Nonfiction Books », *Time* [en ligne], 18 août 2011. Consulté le 10 janvier 2020 : <http://entertainment.time.com/2011/08/30/all-time-100-best-nonfiction-books/slide/a-room-of-ones-own-by-virginia-woolf/>.

4 Voir Robert MCCRUM, « The 100 best nonfiction books: No 45 – *A Room of One's Own* by Virginia Woolf (1929) », *The Guardian* [en ligne], 5 décembre 2016. Consulté le 10 janvier 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2016/dec/05/100-best-nonfiction-books-no-45-a-room-of-ones-own-by-virginia-woolf-shakespeares-sister-seton-beton>.

5 Lauren HUBBARD, « 20 Essential Feminist Books to Read for Women's History Month », *Harper's Bazaar* [en ligne], 13 mars 2018. Consulté le 10 janvier 2020 : <https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/g19412213/best-feminist-books-every-woman-must-read/?slide=2>.

du XXIe siècle, alors que ce que certain·es nomment la troisième vague du féminisme émerge.

Les postérités littéraire, critique et féministe du texte, trois phénomènes concomitants qui se croisent sans toutefois se recouvrir, parcourent cette période, dans les textes de nombreuses femmes et de quelques hommes qui des deux côtés de l'Atlantique interrogent, négocient, ou célèbrent l'(af)filiation qui les lie à Virginia Woolf et à *A Room of One's Own*, essai que certaines considèrent comme : « the Great Mother of all feminist […] texts[6] ». Mais si les devenirs textuels de l'essai font de lui aussi bien une trame méthodologique et argumentative qu'une ressource poétique pour les écrivain·es qui poursuivent la réflexion woolfienne sur les femmes, le genre et la fiction, en empruntant à l'essai woolfien, mais aussi en le prolongeant, en le contredisant ou en le réécrivant, la multiplicité et la richesse du devenir de l'essai s'articulent néanmoins autour de trois axes clairement perceptibles, au premier rang desquels figure celui que je nommerai *rooms of our own*, aussi bien en écho à Woolf qu'à l'essai que Susan Gubar publie en 2006 et qu'à cet article paru le 28 mars 2016 dans le *Telegraph* : « 75 years after Virginia Woolf's death, women still want rooms of our own[7] ».

---

6 Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], New Haven, Yale University Press, 2000, p. xxviii.

7 Radhika SANGHANI, « 75 years after Virginia Woolf's death, women still want rooms of our own », *The Telegraph*, 28 mars 2016. Consulté le 10 janvier 2020 : <http://www.telegraph.co.uk/women/life/75-years-after-virginia-woolfs-death-women-still-want-rooms-of-o/>.

ROOMS OF OUR OWN

Les devenirs de la *room of one's own* woolfienne

room of one's own, a:
A private place, away from external distractions and demands, in which an individual has the solitude required for thinking and working. The phrase is the title of a 1929 essay by British author Virginia Woolf on the difficulties faced by women artists and the status of women in society[1].

Merriam-Webster's Dictionary of Allusions (1999)

Le 18 décembre 1928, alors qu'elle fait le bilan des ventes de *Orlando* – dont une troisième édition vient d'être commandée – Virginia Woolf écrit dans son journal que cette *room of her own* dont elle évoquait quelques semaines plus tôt la nécessité aux étudiantes de Newnham et de Girton lui est désormais assurée : « Anyhow my room is secure[2] ». Elle fera bientôt de celle-ci le motif phare du texte qui paraîtra à l'automne 1929, au sein duquel la *room of one's own* sert de titre à l'essai, fait l'objet de ses premières lignes et se situe au cœur de la réflexion woolfienne sur les femmes, le genre et la fiction.

Longtemps traduit par le syntagme « une chambre à soi[3] » – qui rendit l'essai célèbre en France[4] – la *room* woolfienne est depuis devenue une « pièce[5] », ou encore un « lieu[6] ». Or, on ne saurait interroger la postérité de ce motif woolfien et explorer ses reprises et ses variations sans s'arrêter sur ce syntagme, et plus précisément sur ce terme de *room*, tant sa traduction a pu orienter tout autant l'interprétation de l'essai que sa réception en France. Le terme *room* signifie, dans son sens le plus littéral, l'espace délimité qu'est celui de la pièce, et non celui de la chambre. Toutefois ce terme a également une signification plus vaste, qui fait de lui un équivalent du signifiant « espace », et plus particulièrement de l'espace que quelque chose, ou quelqu'un·e, est en mesure – ou en droit – d'occuper. À ce versant matériel du signifiant viennent s'ajouter

---

1 Elizabeth WEBBER & Mike FEINSILBER, *Merriam Webster's Dictionary of Allusions*, Springfield, Merriam-Webster, 1999, p. 473.

2 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, *op. cit.*, 1980, p. 212.

3 Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [1929 ; 1951], Clara MALRAUX (Trad.), Paris, Éditions 10/18, 2008.
Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [1929 ; 2016], Jean-Yves COTTÉ (Trad.), Toulouse, Gwen Catalá Éditeur, 2016.
Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* [1929 ; 2020], Sophie CHIARI (Trad.), Paris, Le livre de poche, 2020.

4 On retrouve notamment ce motif de la « chambre à soi » à deux reprises dans le premier tome des mémoires de Simone de Beauvoir : « J'avais une chambre à moi […] », Simone DE BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], Paris, Folio, 2008, p. 107 : « Nous avions déménagé. […] Nous enviions, ardemment, ma sœur et moi, les petites filles qui ont une chambre à elles […] », *ibid.*, p. 129.

5 Virginia WOOLF, *Une pièce bien à soi* [1929 ; 2012], Élise ARGAUD (Trad.), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012.

6 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi* [1929 ; 2016], Marie DARRIEUSSECQ (Trad.), Paris, Denoël, 2016.

ses portées figurées qui allient les notions de possibilité et d'opportunité, mais qui laissent également poindre l'idée d'un espace non quantifié, ni quantifiable, à mi-chemin entre l'espace physique et l'espace métaphorique. Cette polyvalence, pour ne pas dire polymorphie, du signifiant va de pair avec les multiples facettes du motif woolfien et m'invite, afin de ne pas figer le sens de cette *room of one's own* woolfienne, à continuer d'employer le syntagme original tout au long de cette étude.

À l'image de ses traductions françaises, mais aussi des différentes significations du signifiant *room*, le motif woolfien est loin d'être figé. Woolf ne cesse de revenir sur ce motif et d'ouvrir le champ des possibles de cette *room of one's own* de l'incipit de l'essai à ses dernières lignes, voire jusqu'à l'explicit de « Professions for Women » au sein duquel elle affirme : « the room is your own but it is still bare. It has to be furnished, it has to be decorated, it has to be shared[7] ». Aussi avant de devenir un lieu à partager dans « Professions for Women », la *room of one's own* woolfienne se fait salon, puis chambre-salon (voir *AROO* 43, 71), car ce qui importe n'est peut-être pas tant la nature de l'espace occupé que les propriétés qui le caractérisent. Cet espace se doit d'être calme voire insonorisé (voir *AROO* 40), propriétés auxquelles font écho les conditions idéales de la création littéraire (« There must be freedom and there must be peace. Not a wheel must grate, not a light glimmer. The curtains must be close drawn », *AROO* 79), mais aussi, et surtout, muni d'un verrou : « it is necessary to have […] a room with a lock on the door if you are to write fiction or poetry » (*AROO* 79). Mais si la *room of one's own* est ainsi un lieu de création et d'écriture, qui se fait, métonymiquement, le symbole même de l'œuvre qui y est créée, au-delà de la question des conditions matérielles de la création, il s'agit pour Woolf de revendiquer pour les femmes un espace et surtout un contrôle de l'espace jusqu'alors réservés aux hommes. C'est à dire, en somme, de revendiquer métonymiquement une nouvelle place pour les femmes aussi bien au sein de la sphère privée que de la sphère publique. La *room of one's own* woolfienne vient alors incarner la place qui pourrait être celle des femmes au sein de la société et se fait l'espace métaphorique venant signifier leur autonomie : « allowing a generous margin for symbolism, […] a lock on the door means the power to think for oneself » (*AROO* 80).

Mais si Woolf se réjouissait quelques mois avant la publication de *A Room of One's Own* d'avoir obtenu, *via* l'écriture, le bénéfice d'une *room of her own*, elle était loin de se douter que ce serait en partie par l'entremise de ce motif qu'elle accéderait à la place qui est aujourd'hui la sienne au sein du canon littéraire, ou qu'elle serait amenée, comme on le verra dans les trois chapitres à venir, à partager cette *room of her own* avec tant d'auteurs et d'autrices que le motif ferait son entrée, en 1999, dans le *Merriam Webster's Dictionary of Allusions*, parmi : « those tricky allusions that appear without accompanying explanations in our daily reading[8] ».

---

7 Virginia WOOLF, « Professions for Women » [1942], *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 63.

8 Elizabeth WEBBER & Mike FEINSILBER, « Preface », *Merriam Webster's Dictionary of Allusions*, *op. cit.*, non paginé.

Chapitre 5 : De la *room of one's own* woolfienne au lieu commun de la création au féminin

Woolf n'est ni la première femme, ni la première autrice, à soulever cette question du lieu *nécessaire* à l'écriture. Comme l'ont notamment souligné Tillie Olsen[1], Ursula K. Le Guin[2] et Beverly Guy-Sheftall[3], on trouve en effet des traces du motif de la *room of one's own* dans des textes qui devancent l'essai woolfien. Outre-Atlantique, l'idée est notamment présente dans une lettre que Harriet Beecher Stowe adresse à son mari en 1841 : « If I am to write, I must have a room to myself, which shall be my room[4] » ; ou encore dans l'essai paru en 1894 intitulé « A Lofty Study » de Gertrude Bustill Mossel, texte au sein duquel la journaliste afro-américaine affirme que « [q]uiconque s'adonne à un travail littéraire ressent la nécessité de disposer d'un recoin où écrire[5] », avant de souligner la dimension genrée de cette nécessité :

> Even when there is a library in the home, it is used by the whole family, and if the husband is literary in his tastes, he often desires to occupy it exclusively at the very time you have leisure, […] therefore the necessity of a study of one's own[6].

Plus proche de Woolf, Margaret Oliphant se fait elle aussi l'écho de cette nécessité d'un lieu où écrire, dans son autobiographie publiée en 1899 – texte que Woolf évoque dans *Three Guineas*, mais dont on ne sait guère si elle l'avait lu avant d'écrire *A Room of One's Own* :

> The writing ran through everything. But then it was also subordinate to everything, to be pushed aside for any little necessity. I had no table even to myself, much less a room to work in, but sat at the corner of the family-table with my writing-book, with everything going on as if I had been making a shirt instead of writing a book[7].

Mais si la question du lieu de l'écriture et de son articulation au sort des femmes précède de fait *A Room of One's Own*, force est néanmoins de constater que c'est par l'entremise et autour du motif woolfien que s'est cristallisée, au cours des soixante dernières années, la question des conditions matérielles de la création au féminin et que les femmes ont fait entendre la revendication aussi bien poétique

---

1 Voir Tillie OLSEN, *Silences*, *op. cit.*, p. 204.

2 Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, *op. cit.*, p. 212-237.

3 Beverly GUY-SHEFTALL, « Gertrude Bustill Mossel », *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, New York, The New Press, 1995, p. 55.

4 Harriet BEECHER STOWE citée dans Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, *op. cit.*, p. 220.

5 « Everyone engaged in literary work […] feels greatly the need of a quiet nook to write in. », Gertrude BUSTILL MOSSEL, « A Lofty Study » [1894], *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, Beverly GUY-SHEFTALL (Éd.), *op. cit.*, p. 60-61, p. 60.

6 *Ibid.*, p. 61.

7 Margaret OLIPHANT citée dans Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, *op. cit.*, p. 221.

que, comme l'a souligné Sara Ahmed, politique d'une *room of one's own* : « As Virginia Woolf shows us in *A Room of One's Own*, for women to claim a space to write is *a political act*[8] ».

Or, parmi les autrices qui ont été séduites par la *room of one's own* woolfienne et se sont réappropriées ce motif afin de soulever la question des conditions matérielles de la création dans une perspective genrée, tout en s'attachant à dépeindre ce personnage longtemps rare en littérature de la femme auteur[9], figurent Jeanette Winterson, A.S. Byatt, et Sandra Cisneros.

La réflexion sur les conditions matérielles de la pratique littéraire et artistique ou, plus spécifiquement, sur l'espace de la création au féminin voit le jour chez ces trois écrivaines au sein de textes de fiction mais aussi dans des textes essayistiques ayant une portée autobiographique dans lesquels Winterson, Byatt et Cisneros se réapproprient *via* des effets d'échos textuels et thématiques la *room of one's own* woolfienne afin de continuer à penser l'articulation entre femmes, genre et fiction. Parmi les avatars de la *room of one's own* figure ainsi le débarras au sein duquel Mrs Brown, femme de ménage et artiste à ses heures perdues, entrepose ses sculptures dans « Art Work » (1993), mais aussi la *house of her own* à laquelle aspire Esperanza Cordero, avatar fictionnelle de Sandra Cisneros dans *The House on Mango Street*, ainsi que Cisneros elle-même, comme en témoigne le recueil autobiographique *A House of My Own: Stories From My Life* (2015) ; tandis que chez Jeanette Winterson, ce sont les toilettes extérieures qui font office de *room of one's own* d'appoint au sein de laquelle la jeune Jeanette Winterson et son double fictif trouvent refuge dans *Oranges Are not the Only Fruit* (1985), « Art and Life » (1996) et *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011).

Aussi différents qu'ils puissent être, que l'on pense au contexte culturel et temporel de leur production ou à leurs caractéristiques propres – tant en termes de diégèse, que de style ou de genre – ou encore à la nature du dialogue qu'ils créent avec la *room of one's own* woolfienne, ces textes ont pour point commun d'articuler la question de l'espace à celle de la création au féminin, en interrogeant conjointement le genre de la création littéraire ou artistique et la dimension genrée de l'espace. Cette réflexion s'inscrit par ailleurs, et de manière toute significative, au sein de textes et de récits qui interrogent la spécificité et les enjeux de la venue à la création au féminin et qui se déploient, au moins pour partie, à la manière du « récit de découverte de soi au féminin » que Rita Felski caractérise ainsi :

> The contemporary narrative of female self-discovery which describes a protagonist's journey from the enclosed realm of the familial home into the social world bears obvious resemblances to the tradition of the *Bildungsroman* as a male bourgeois genre. Equally important, the specific social conditions and ideological coordinates shaping contemporary feminist literature result in significant differences; the dominant function of gender in defining identity

---

8 Sara AHMED, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham & Londres, Duke University Press, 2006, p. 62, je souligne.

9 Sur la prégnance de cette figure dans la littérature anglo-américaine contemporaine voir Mary EAGLETON, *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

> complicates the dialectic of individual and society which underlies the *Bildungsroman* genre[10].

Or, à la trame narrative ainsi définie par Rita Felski, au sein de laquelle le genre vient compliquer le récit de formation traditionnel – pour ne pas dire « le récit de formation au masculin » –, Winterson, Byatt et Cisneros, articulent la quête d'une *room of one's own*. Le motif woolfien devient dès lors le facteur clé de la progression des protagonistes et des textes qui les mettent en scène, que la *room of one's own* et ses variations fassent figure d'élément moteur de l'intrigue et de but ultime de celle-ci, de l'une de ses étapes intermédiaires, ou qu'elles viennent éclairer a posteriori la venue à l'écriture et à la création.

1 – Des toilettes extérieures à la *room of one's own* : la venue à l'écriture chez Jeanette Winterson

> I cannot claim too much for the provision of an outside toilet when there is no room of one's own[11].
>
> Jeannette Winterson

Dans le pénultième texte de son recueil d'essais paru en 1995 sous le titre *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, Winterson retrace son parcours de lectrice et d'autrice en articulant – comme le souligne le titre de l'essai, « Art and Life » – la littérature et la vie, dans ses aspects aussi bien spirituels que matériels voire en faisant place au bas corporel, matérialisé *in absentia*, et non sans humour, par la substitution des toilettes extérieures à la *room of one's own* woolfienne. Du statut de jeune lectrice brimée à celui d'autrice reconnue – voire de réincarnation de Judith Shakespeare[12] – l'essai retrace un itinéraire de la venue à l'écriture articulé à une réflexion sur la place de la littérature dans la vie. Ce faisant « Art and Life » fait écho au premier roman de l'autrice, *Oranges Are Not the Only Fruit*, et annonce également ses mémoires, publiées vingt-sept ans après ce premier opus sous le titre de *Why Be Happy When You Could Be Normal?*. Toutefois ces caractérisations génériques – « roman », « mémoires » – taisent l'ambiguïté du genre littéraire propre à ce diptyque. *Oranges*, que la critique littéraire a qualifié de « portrait de l'artiste en jeune lesbienne issue de la classe ouvrière[13] », est un roman d'inspiration autobiographique écrit à la première personne du singulier, statut dont Winterson

---

10 Rita FELSKI, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 134.

11 Jeanette WINTERSON, « Art & Life », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], *op. cit.*, p. 153-164, p. 153.

12 L'essai emprunte sa conclusion aux dernières lignes de *A Room of One's Own*, au sein desquelles Woolf évoque la future résurrection de Judith Shakespeare, et se clôt sur l'assertion « That is where I am in history. », *ibid*., p. 164.

13 Voir Lynn PYKETT, « A New Way With Words? Jeanette Winterson's Post-Modernism », *"I'm telling you stories": Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Helena GRICE & Tim WOODS (Dir.), *op. cit.*, p. 53-60, p. 58.

s'amuse dans l'introduction de l'ouvrage datant de 1991 : « Is *Oranges* an autobiographical novel? No not at all and yes of course[14] ». Dans une veine clairement marquée par le post-modernisme, et à la manière de Woolf dans *A Room of One's Own*, Winterson se joue aussi bien de la frontière entre faits et fiction que de l'unicité du sujet afin de dépeindre la venue à la littérature de Jeanette, sa jeune protagoniste homonyme :

> Writers are self-inventors […] – we have to be – so in my case a capacity or a cast of character, (yes, that becomes a cast of characters – the multiple self of the writer) is strongly in the ascendant. […] I am I and I am not-I. Understood? Part fact part fiction is what life is[15].

Mais si, comme Christine Reynier l'indiquait dès 1997 : « Winterson ne cesse de gommer les oppositions pour adopter une "logique circulaire du oui et non," une logique de l'oxymore qui […] préfère la coexistence des contraires et l'ambivalence[16] », il apparaît que la tension entre faits et fiction, ou entre roman et autobiographie, qui caractérise *Oranges* est d'autant plus manifeste à la lecture des mémoires de Winterson (parus en 2011) qui, dans un jeu d'autocitation, d'échos et de variations, font répétitivement appel au premier roman de l'autrice, celui-ci devenant l'une des sources, voire l'hypotexte, des mémoires[17]. Toutefois, *Why Be Happy* est également porteur du trouble générique constitutif de *Oranges* : entre essai, roman et autobiographie, le texte se fait également commentaire critique voire manifeste littéraire, Winterson revenant sur les textes qui l'ont précédé et évoquant d'éventuels textes à venir.

Or parmi les nombreux échos diégétiques, thématiques et poétiques qui relient *Oranges* et *Why Be Happy* figure le motif de la *room of one's own* que Jeanette Winterson articule, au sein des deux textes, à la trame narrative de la venue à l'écriture au féminin. Dans le cas de *Oranges*, cette découverte de soi, voire cette (re)construction de soi, qui rime avec venue à l'écriture, se trouve problématisée non seulement par le genre (*gender*) mais aussi par la question de la classe sociale, de la sexualité et de la religion, ce *Künstlerroman* au féminin mêlant traversée de « l'espace » social – du milieu ouvrier du nord de l'Angleterre à la prestigieuse

---

[14] Jeanette WINTERSON, « Introduction » [1991], *Oranges Are Not the Only Fruit* [1985], Londres, Vintage, 2011, p. xi-xv, p. xiv.
Winterson souligne par ailleurs l'affinité entre son premier roman et le brouillage des genres ludique qui caractérise certains textes modernistes, et plus particulièrement *The Autobiography of Alice B. Toklas* et *Orlando*, Winterson faisant de *Oranges* : « a fiction masquerading as a memoir », Jeanette WINTERSON, « Testimony Against Gertrude Stein », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 45-60, p. 53.

[15] Jeanette WINTERSON, « Introduction » [2014], *Oranges Are Not the Only Fruit* [1985], Londres, Vintage, 2014, p. xi-xvi, p. xiv.
Jeanette Winterson reprend ici la formule « Part fact part fiction is what life is » déjà présente dans *Why Be Happy When You Could Be Normal?* [2011], Londres, Vintage, 2012, p. 6.

[16] Christine REYNIER, « L'Art paradoxal de Jeanette Winterson », *Études Anglaises*, Vol. 50, n°2, 1997, p. 183-194, p. 187.

[17] À ce sujet, voir Jean-Michel Ganteau : « [I]l est troublant que la même intrigue et les mêmes personnages se retrouvent dans le premier récit de Winterson et dans sa toute dernière publication, le premier s'instituant en double spectral qui affleure par intermittence dans le second, sous forme de parallélismes, d'allusions, voire de citations. », Jean-Michel GANTEAU, « Le temps éclaté : *Why Be Happy When You Could Be Normal?* De Jeanette Winterson », *Sillages critiques* [en ligne], n°19, 2015, non paginé. Consulté le 3 mars 2020 : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4229>.

université d'Oxford –, *coming-out story* et émancipation à l'échelle familiale et communautaire d'un strict carcan religieux.

Le motif de la *room of one's own* fait son apparition littérale au terme de *Oranges* alors qu'après avoir quitté le foyer familial et avant de se rendre à Oxford, la narratrice autodiégétique énonce :

> I had finished school and been offered a full-time job in a mental hospital. It wasn't something I would have chosen normally, but it had a distinct advantage over other jobs, because I could live in. *A room of my own*, at least[18].

Ce surgissement du motif, qui ne met guère un point final au parcours de l'héroïne – ce que souligne l'emploi du syntagme « at least », là où l'on serait tenté de lire « at last » – précède de quelques pages la profession de foi d'écrivaine de Jeanette[19]. Dans la logique linéaire du roman de formation, loin d'être anecdotique, le motif de la *room of one's own* pourrait être perçu comme l'élément proprement déclencheur de l'entreprise – si ce n'est de la vocation – littéraire de la protagoniste. Mais le motif vient également éclairer de manière rétrospective ce *künstlerroman* au féminin dans une logique d'écriture et de lecture que Winterson décrit ainsi dans sa première introduction au roman :

> *Oranges* is an experimental novel: its interests are non-linear. […] This means that you can read in spirals. As a shape, the spiral is fluid and allows infinite movement. But is it movement backwards or forwards? Is it height or depth? […] I really don't see the point of reading in straight lines. We don't think like that and we don't live like that[20].

À la logique linéaire, caractéristique des récits de formation, d'un récit qui retrace l'enfance et l'adolescence d'une jeune fille adoptée au sein d'une famille pentecôtiste et prolétaire dans les environs de Manchester au fil des années soixante et soixante-dix, Winterson vient non seulement opposer la structure circulaire du roman qui se clôt sur le retour temporaire de Jeanette auprès de sa mère[21], mais aussi une logique de la spirale, qui relie les différents épisodes entre eux par le biais de prolepses, d'analepses, d'effets d'échos et de variations qui éclairent le récit. Si l'allusion explicite à *A Room of One's Own* souligne le lien entre la venue à la littérature de Jeanette et la question – également caractéristique des récits de formation – de la place allouée à la protagoniste au sein de l'univers diégétique, il apparaît qu'en prenant pour point de départ l'emprunt à l'essai woolfien, une lecture spiralaire du roman vient éclairer combien l'essor et la venue à la littérature de Jeanette sont marqués par la constitution progressive d'un espace, aussi bien matériel que spirituel, qui lui est propre.

---

18 Jeanette WINTERSON, *Oranges Are Not the Only Fruit* [1985], Londres, Vintage, 2014, p. 202, je souligne.

19 Voir « I could have been a priest instead of a prophet. The priest has a book with the words set out. Old words, known words, words of power. Words that are always on the surface. Words for every occasion. The words work. They do what they're supposed to do; comfort and discipline. The prophet has no book; the prophet is a voice that cries in the wilderness, full of sounds that do not always set into meaning. », *ibid*., p. 205.

20 Jeanette WINTERSON, « Introduction » [1991], *Oranges Are Not the Only Fruit*, *op. cit.*, p. xiii.

21 Voir « I seemed to have run in a great circle, and met myself again at the starting line. », Jeanette WINTERSON, *Oranges Are Not the Only Fruit*, *op. cit.*, p. 220.

Le roman s'ouvre ainsi après le déplacement initial de Jeanette d'un orphelinat de Manchester à cette maison tout au bout d'une rue pavée d'Accrington au sein de laquelle l'héroïne sera amenée à grandir. La répartition de l'espace au sein de la maisonnée, ainsi que la place attribuée à chacun de ses membres, est d'emblée signalée comme problématique, Jeanette partageant la chambre de ses parents en attendant patiemment que sa mère finisse de lui construire un petit bout de chambre à elle : « a little half-room for me[22] ». Face à l'omniprésence et à l'omnipotence d'une mère plus grande que nature – thème récurrent chez Winterson[23] – les toilettes extérieures constituent le seul véritable refuge de l'héroïne : « the toilet […] was the only place to go[24] ». Annonçant la manière dont Winterson mêlera, non sans ironie, le haut et le bas dans « Art and Life » en faisant des toilettes extérieures un substitut à la *room of one's own* woolfienne, la quête d'un espace à s'approprier dans *Oranges* – des toilettes extérieures à la remise à l'odeur tenace et caractéristique des chaussures qui y sont entreposées qui fera son apparition au second chapitre[25] – est associée à une forme de réalisme grotesque, qui caractérise également les premières expérimentations créatrices de la protagoniste. Associant reconstitution d'épisodes bibliques et jeux d'enfants – de Daniel dans la fosse aux lions en figures de feutrine à l'Arche de Noé en collage – Jeanette est une adepte de la réécriture aux accents parodiques, dont les créations enfantines annoncent également la forme du roman à venir, qui emprunte sa structure à la bible et multiplie les réécritures de contes de fée, de récits médiévaux et d'épisodes sacrés.

Se dissociant de l'esthétique réaliste qui caractérise pour partie l'intrigue principale, ces récits enchâssés se développent en miroir de celle-ci et en éclairent certains aspects, notamment celui de la quête d'une *room of one's own*. Au sein du dernier chapitre d'*Oranges*, alors que Jeanette se voit déchue, du fait de son homosexualité et de son statut de femme, de la place centrale qu'elle avait acquise au sein de l'église locale et décide de quitter le domicile familial, le récit se voit interrompu par le conte consacré à Winnet Stonejar – alter-ego de Jeanette et double anagrammatique de Jeanette Winterson. Dépassant les considérations matérielles, l'histoire de Winnet se fait reprise allégorique de l'itinéraire de la narratrice autodiégétique et vient introduire la portée symbolique de la quête d'un espace à soi en soulignant son aspect immatériel :

> [T]he principle of personal space is always the same, whether you're fending off an elemental or someone's bad mood. It's a force field around yourself, and as long as your imagining powers are weak, it's useful to have something physical to remind us[26].

---

22 *Ibid*., p. 22, je souligne.

23 À ce sujet voir Émilie WALEZAK, « The Fictional Avatars of Mrs W: The Influence of the Adoptive Mother and the Birth of Jeanette Winterson as a Writer », *Prague Journal of English Studies*, Vol. 7, n°1, 2018, p. 123-139.

24 Jeanette WINTERSON, *Oranges Are Not the Only Fruit*, *op. cit.*, p. 22.

25 Voir « The shoebag room was dark and smelly, it was always smelly, even at the beginning terms. […] We didn't really notice after a week or so, and besides it was a good place to hide. », *ibid.*, p. 44.

26 *Ibid.*, p. 181.

Ce champ de force sera plus loin associé à l'image du cercle de craie qui avait précédemment été introduite dans un récit enchâssé :

> It is necessary to distinguish the chalk circle from the stone wall. […] It is necessary to distinguish physics from metaphysics. […] A wall for the body a circle for the soul[27].

Oranges retrace ainsi un itinéraire au sein duquel la venue à la littérature et l'émancipation des carcans familiaux, religieux et hétéronormatifs riment avec la quête d'une *room of one's own*, pensée comme un espace à la fois matériel et métaphorique. Cette articulation entre espace métaphorique et espace matériel, se voit d'ailleurs reprise dans *Why Be Happy*, au neuvième chapitre de l'ouvrage, alors qu'apparaît le motif de la *room of one's own* woolfienne. Associant microcosme et macrocosme, le poétique et le pragmatique, Winterson relie la *room of one's own* woolfienne à l'idée d'un monde à découvrir et à s'approprier :

> Marvell wrote one of the most wonderful poems in English – "To His Coy Mistress". That's the one that begins: *Had we but world enough, and time …* World enough, and time: I was young, so I had time, but I knew I had to find world – I didn't even have a room of my own[28].

Or, parmi les nombreux échos que Winterson tisse entre *Oranges* et *Why Be Happy* figure l'articulation de la quête d'un lieu à soi (« a room of my own[29] », « a home of [my] own[30] ») à la venue à la littérature (« a language of my own[31] »). Si *Why Be Happy* reprend certains des éléments du parcours topographique caractéristique de l'enfance de Jeanette dans *Oranges*, du déplacement, voire « délogement » originel (« Adopted children are dislodged[32]), à l'« exil » forcé du haut de ses seize ans, en passant par la chambre commune, la demi-chambre à elle et les toilettes extérieures, le texte évoque également de nouveaux espaces : le pas de la porte sur lequel Winterson était reléguée lorsque sa mère adoptive refusait de la laisser entrer dans la maison, la remise à charbon où elle était parfois enfermée, la Mini dans laquelle elle trouva refuge après avoir quitté le domicile familial, la chambre qu'une professeure de littérature de son lycée lui permit d'occuper lors de sa dernière année à Accrington. Certains de ces espaces sont explicitement associés à la littérature, les toilettes extérieures constituant un refuge au sein duquel Winterson s'adonne à la lecture (« I smuggled books in here and read them in secret, claiming constipation[33] »), le pas de la porte et la remise à charbon des lieux où elle crée des histoires pour échapper, et survivre, à la sienne[34].

En termes d'économie générale du récit, le motif woolfien fait quant à lui son apparition dans un chapitre intitulé « English Literature A-Z », au sein duquel Woolf se démarque par sa présence *in absentia* : « I had not read Virginia

---

27 *Ibid.*, p. 144.
28 Jeanette WINTERSON, *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, Londres, Vintage, 2012, p. 115.
29 *Ibidem.*
30 *Ibid.*, p. 109.
31 *Ibid.*, p. 112.
32 *Ibid.*, p. 23.
33 *Ibid.*, p. 45.
34 Voir *ibid.*, p. 21.

Woolf[35] ». Winterson y décrit son parcours de jeune lectrice, sa découverte méthodique et alphabétique de la fiction de langue anglaise dans la bibliothèque municipale, et souligne la spécificité de son rapport à la littérature en tant qu'enfant élevée dans une famille au sein de laquelle les livres sont mis au ban[36], avant d'être victimes d'un autodafé maternel[37].

Contrastant avec l'isolement ressenti par Winterson au sein de la communauté dans laquelle elle a été élevée, la lecture et la création littéraire participent dans *Why Be Happy* de la construction d'un sentiment d'appartenance à une communauté littéraire dépassant les frontières genrées, sociales, religieuses et temporelles :

> The more I read, the more I felt connected across time to other lives and deeper sympathies. I felt less isolated. I wasn't floating on my little raft in the present; there were bridges that led over to solid ground. Yes, the past is another country, but one that we can visit, and once there we can bring back the things we need. Literature is common ground[38].

Winterson fait ici écho aux propos que Woolf développe dans « The Leaning Tower » (« Literature is no one's private ground, literature is common ground[39] »), mais si elle envisage elle aussi la littérature comme un terrain d'entente, elle en fait également une *room of one's own* à part entière :

> Six books … my mother didn't want books falling into my hands. It never occurred to her that I fell into the books – that I put myself inside them for safe keeping[40].

Problématisant la notion de foyer[41], en mettant en avant le motif dérivé de la *room of one's own* woolfienne de « home of one's own », *Why Be Happy* fait de la littérature un foyer de substitution (« Books, for me, are a home […] in the sense that just as you do with a door, you open a book, and you go inside[42] »), idée déjà présente dans un essai de Winterson dont le titre n'est pas sans faire écho au texte woolfien, « A Work of My Own », au sein duquel l'autrice affirme : « And what is written is the writer's true home[43] ». Mais la littérature incarne également un lieu de découverte et de construction de soi (« [Literature] is a finding place[44] ») et – bien loin du simple refuge ou encore de l'échappatoire – une *room of one's own* pensée comme un véritable moyen d'émancipation (« Fed words and shod with them, words became clues. Piece by piece I knew they would lead me somewhere

---

35 *Ibid.*, p. 117.
36 Voir *ibid.*, p. 33.
37 Voir *ibid.*, p. 41.
38 *Ibid.*, p. 144.
39 Virginia WOOLF, « The Leaning Tower » [1940], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 6 : 1933-1941, Stuart N. CLARKE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 2011, p. 259-283, p. 278.
Woolf reprend ici une image récurrente de son œuvre, qui apparaît notamment dans *A Room of One's Own* : « Literature is open to everybody. », *AROO* 57.
40 Jeanette WINTERSON, *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, *op. cit.*, p. 36.
41 Voir « I have always tried to make a home for myself, but I have not felt at home in myself; I have worked hard at being the hero of my own life, but every time I checked the register of displaced persons, I was still on it; I didn't know how to belong. », *ibid*. p. 209.
42 *Ibid.*, p. 61.
43 Jeanette WINTERSON, « A Work of My Own », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 165-192, p. 179.
44 Jeanette WINTERSON, *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, *op. cit.*, p. 40.

else[45] ») par le biais duquel les frontières genrées, sociales et symboliques peuvent être franchies : « My success with my books felt like gatecrashing[46] ».

Mais la réflexion sur le lieu, matériel et symbolique, qui parcourt *Why Be Happy* est également empreinte d'une réflexion métapoétique sur l'œuvre de Winterson, qui n'est pas sans éclairer l'inscription du motif woolfien de la *room of one's own* au sein de ses textes :

> The crossing in and out, the different worlds, the significant spaces, are private coordinates that in my fiction I have tried to make paradigmatic. Personal stories work for other people when those stories become both paradigms and parables. The intensity of a story – say the story in *Oranges* – releases into a bigger space than the one it occupied in time and place. The story crosses the threshold from my world into yours. We meet each other on the steps of the story[47].

La réappropriation par Winterson de la *room of one's own* woolfienne, espace *significatif* et *signifiant* – en ce qu'elle porte en elle une réflexion sur la question des conditions matérielles de la création et sur celle de l'articulation entre genre et création littéraire – situe ainsi ce motif de manière liminale, à la frontière des coordonnées intimes de l'autrice (« private coordinates ») et du lieu commun littéraire et culturel. Aussi le réinvestissement du motif woolfien, tant dans *Oranges* que dans *Why Be Happy*, participe de la volonté de Jeanette Winterson de faire d'un itinéraire individuel de la venue à la littérature deux récits qui, brouillant les frontières entre faits et fictions, dépassent les frontières de l'individue pour mieux dire la venue à l'écriture au féminin.

2 – Subvertir le genre de la création : s'approprier une *room of one's own* et le statut d'artiste chez A.S. Byatt

> There was an unwritten rule that her husband was never to be disturbed when he was in his study, which Caroline took pride in keeping […]. The study was the centre of the house, and round what went on in it everything else was ordered[48].
>
> A.S. Byatt

Tout au long de *The Shadow of the Sun*, son premier roman, A.S. Byatt oppose à l'autrice en devenir, Anna Severell, la figure charismatique et tentaculaire du « grand Auteur » en la personne de son père, Henry, et la figure de « l'épouse dévouée et sacrifiée[49] » qu'incarne sa mère, Caroline. Les premières pages du roman laissent poindre cette stricte démarcation des rôles genrés et romanesques en

---

45 *Ibid.*, p. 101.
46 *Ibid.*, p. 185.
47 *Ibid.*, p. 61.
48 A.S. BYATT, *The Shadow of the Sun* [1964], San Diego, Harvest Book, 1992, p. 4-5.
49 « [S]acrificially devoted wife », *ibid.*, p. 7.

l'articulant à la question de la répartition de l'espace au sein du foyer, *via* une description de ce lieu qui n'a « rien de bien remarquable, si ce n'est l'espace – clair, non habité, éclairé par le soleil[50] » que constitue le lieu où Henry Severell se retire pour écrire et autour duquel la maisonnée s'organise. Byatt qualifie ce roman de formation de « portrait de l'artiste dont l'artiste est exclue[51] », Anna ne parvenant guère à s'affranchir de la figure de l'artiste incarnée par son père jusqu'aux dernières lignes du roman au sein desquelles la possibilité d'écrire se fait jour : « And away from him I might write something, even if I'm not him, and shan't be. After all, I've never tried yet, I've never put pen to paper[52] ».

Près de trente ans plus tard, c'est en adoptant une tout autre approche que l'autrice poursuit sa réflexion sur les conditions matérielles – et immatérielles – de la création au féminin par l'entremise de « Art Work », nouvelle qui réunit trois portraits de l'artiste et au sein de laquelle Byatt emprunte à Woolf la figure énigmatique de Mrs Brown afin de subvertir le genre de la création artistique et d'interroger les frontières entre espace domestique et artistique. « Art Work », qui figure au centre du recueil *Matisse Stories*, publié en 1993, met ainsi en scène trois figures de l'artiste : Robin Dennison, peintre méticuleux qui a voué son œuvre à la représentation de fétiches colorés en vue de capturer « l'infinie terreur de l'éclat de la couleur[53] », son épouse, Debbie, qui a délaissé à regret la gravure sur bois pour devenir rédactrice de la rubrique design d'un magazine au sein duquel elle s'évertue à décrire la vivacité colorée d'objets du quotidien, et Mrs Brown, leur femme de ménage d'origine Irlando-Guyanaise, dont rien ne laisse présager, si ce n'est son goût pour la confection textile bigarrée, qu'elle est aussi « artistique » que la famille qui l'a engagée. Si Byatt questionne dans cette nouvelle les forces et les limites de la peinture et de la littérature, tout en interrogeant l'idée même de représentation textuelle ou picturale[54], « Art Work » laisse également poindre au cœur de sa diégèse une réflexion sur le genre de la création artistique, et sur les conditions matérielles de celle-ci, que le coup de théâtre qui vient clore la nouvelle permet à l'autrice de subvertir.

Robin Dennison incarne ainsi cette figure caricaturale de l'artiste entièrement dévoué à son art, peu au fait de ce qui l'entoure et qui se repose entièrement sur le sens pratique, voire le sens du sacrifice[55], de son épouse, qui est à la fois l'épouse

---

50 « [N]othing else remarkable but space – clear, uninhabited, sunlit space », *ibid*., p. 5.

51 « [P]ortrait of the artist with the artist left out », A.S. BYATT, « Introduction », *The Shadow of the Sun*, *op. cit*., p. xi.

52 A.S. BYATT, *The Shadow of the Sun*, *op. cit.*, p. 297.

53 « [T]he infinite terror of the brilliance of colour », A.S. BYATT, « Art Work », *The Matisse Stories* [1993], New York, Vintage, 1996, p. 29-86, p. 70. J'emprunte ici la traduction de Pascale Tollance, voir Pascale TOLLANCE, « "The Infinite Terror of the Brilliance of Colour" : couleur et violence dans quelques nouvelles d'A.S. Byatt », *Polysèmes* [en ligne], n°14, 2015, non paginé. Consulté le 11 mars 2020 : <https://doi.org/10.4000/polysemes.595>.

54 Voir Laurence PETIT, « Couleur des mots, éloquence de la couleur : *Art Work* de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence », *Polysèmes* [en ligne], n°10, 2007, non paginé. Consulté le 11 mars 2020 : <https://doi.org/10.4000/polysemes.627> ; Pascale TOLLANCE, « "The Infinite Terror of the Brilliance of Colour" : couleur et violence dans quelques nouvelles d'A.S. Byatt », art. cit.

55 Voir « She hated Robin because he never once mentioned the unmade wood-engravings. It is possible to feel love and hate quite quietly, side by side, if one is a self-contained person. Debbie continued to love Robin, whilst hating him because of the woodcuts, because of the extent of his

dévouée – l'Ange du foyer – et l'unique source de revenus de la maisonnée. Debbie a ainsi renoncé à sa vocation artistique pour devenir rédactrice au sein du bien nommé *A Woman's Place*, magazine dont, comme le précise l'instance narrative : « the, perhaps obscure, premise is that a woman's place is not only, perhaps not even primarily, in the Home[56] ». L'ironie du sort veut qu'à l'ouverture de la nouvelle ce soit depuis le domicile familial que Debbie effectue son travail, le fils cadet des Dennison étant en proie à la varicelle. Lecteurs et lectrices rencontrent donc Debbie au sein de cette *room of her own* qui n'en est pas une, lieu qui matérialise tout autant l'aspiration que le renoncement à la création et que vient imprégner le binarisme qui tend à séparer création et procréation, incarné ici par les photos de ses enfants et les gravures sur bois affichées au mur :

> Debbie's office, or study, is very cramped. There is a drawing-board, but if it is not in use, it is blocked up against the window, obscuring much of the light, and all of the vision of pillar-box red geraniums and cobalt-blue lobelias in a window box on the sill. Debbie can work at her desk or work at her drawing-board, but not both at once, though she would like to be able to […]. On Debbie's walls, which are lemon-coloured, are photographs of Natasha and Jamie as naked babies, and later, gap-toothed, grinning school heads and shoulders, [and] a series of very small woodcuts, illustrating fairy tales, a mermaid, an old witch with a spindle, a bear and two roses […][57].

L'enjeu que constitue l'espace de la création au sein de la nouvelle se fait saillant alors que Debbie rejoint son mari dans son atelier situé au dernier étage de la maison, les parallélismes implicites – aussi bien en termes de superficie que d'éclairage – soulignant la répartition inégalitaire, et genrée, de celui-ci :

> Robin has the whole third floor, once three bedrooms, a tiny room with a sink and a lavatory, as his studio. He has large pivoting windows set into the roof, with linen blinds, a natural cream, a terracotta. He can have almost whatever light he likes from whatever angle[58].

Maître des lieux, maître de la lumière, Robin se voit néanmoins, et non sans une certaine ironie, associé par un effet de renversement à cette figure de la « madwoman in the attic » dont la lubie n'est autre que ses « fétiches », objets capturant l'intensité de la couleur qui, dans l'hubris du créateur, se voient même accorder : « a table of their own[59] ».

Si la nouvelle fait émerger les binarismes masculin/féminin, lumière/obscurité, artiste/Ange du foyer, des effets de glissement viennent néanmoins brouiller les frontières : Robin n'est pas l'artiste à succès qu'il espérait devenir et, signe des temps, Debbie n'est pas cantonnée au foyer et à ce rôle qu'occupe Caroline Severell dans *The Shadow of the Sun*, ou encore Helen Ash dans *Possession.* Mais c'est par l'intermédiaire de la troisième protagoniste de la nouvelle que A.S. Byatt vient subvertir ces binarismes et révéler la fragilité de leurs fondements.

---

absence of interest in how she managed the house, the children, the money, her profession, his needs and wants […]. », A.S. BYATT, « Art Work », *The Matisse Stories*, *op. cit.*, p. 53.

[56] *Ibid*. p. 35-36.

[57] *Ibid*., p. 35-37.

[58] *Ibid.*, p. 44-45.

[59] *Ibid*., p. 60.

Figure oxymorique, Mrs Brown permet à Debbie de jongler entre vie professionnelle et vie familiale (« without [Mrs Brown] all Debbie's balancing acts would clatter and fall in wounding disarray[60] »), tandis que Robin voit en elle une figure du désordre, voire de la souillure, qui interfère avec son activité artistique : « Mrs Brown is chaotic and wild to look at and a secret smoker and represents – even while dispersing or re-distributing it – "filth[61]" ». Figure insaisissable, la Mrs Brown de « Art Work » se fait réincarnation de la Mrs Brown que Woolf décrit ainsi en 1924 :

> [Mrs Brown] is an old lady of unlimited capacity and infinite variety; capable of appearing in any place; wearing any dress; saying anything and doing heaven knows what[62].

« Capable de surgir n'importe où[63] », surtout quand on ne s'y attend pas (« she comes up behind you with no warning[64] »), la Mrs Brown de Byatt est une femme racisée – et l'on décèle bien dans les propos de Robin Dennison à son encontre un certain nombre de préjugés empreints de racisme – et haute en couleur :

> Mrs Brown's clothes were, and are, flowery and surprising, jumble sale remnants, rejects and ends of lines, rainbow-coloured jumpers made from the ping-pong-ball-sized unwanted residues of other people's knitting[65].

Loin d'être la femme de ménage que les Dennison pensaient avoir recrutée, Mrs Brown se révèle ainsi être, elle aussi, une figure de la création, associée au topos qui lie femme et tissage notamment au travers des figures mythiques de Pénélope, d'Arachné ou de Philomèle et, qui plus est, une figure de la création subversive, voire dionysiaque, en ce que les mélanges détonants de couleurs qu'elle plébiscite ne correspondent en rien, comme l'a souligné Laurence Petit[66], à l'approche artistique rationnelle de Robin, et au « bon goût » qu'il prône :

> She makes all her own clothes, out of whatever comes to hand, old plush curtains, Arab blankets, parachute silk, his own discarded trousers. She makes them flamboyantly, with patches and fringes and braid and bizarre buttons. The epitome of tat, Robin considers, and he has to consider, for she always strikes the eye, in a magenta and vermilion overall over salmon-pink crêpe pantaloons, in a lime-green shift with black lacy inserts[67].

Les tensions qui parcourent la maisonnée s'articulent notamment autour des approches créatrices antinomiques que viennent incarner Robin, le coloriste

---

60 *Ibid.*, p. 53.
61 *Ibid.*, p. 56.
62 Virginia WOOLF, « Mr Bennett and Mrs Brown » [1924], *A Woman's Essays*, *op. cit.*, p. 69-87, p. 87.
63 Virginia WOOLF, « Mr. Bennett et Mrs. Brown », *Essais choisis*, Catherine BERNARD (Éd. & Trad.), *op. cit.*, p. 222-252, p. 252.
64 A.S. BYATT, « Art Work », *The Matisse Stories*, *op. cit.*, p. 40.
65 *Ibid.*, p. 39.
66 Voir « Là où Robin représente le pôle intellectuel, cérébral, rationnel, spirituel, purifié, et dématérialisé de l'approche matissienne de la lumière et de la couleur, le "multicolorisme" ou "pancolorisme" païen de Mrs Brown incarne le pôle débridé, sensuel, ludique, impulsif, naturaliste, et anti-conformiste, celui de la "*Joie de vivre*" et de la "volupté sublimée" de Matisse. », Laurence PETIT, « Couleur des mots, éloquence de la couleur : *Art Work* de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence », art. cit., non paginé.
67 A.S. BYATT, « Art Work », *The Matisse Stories*, *op. cit.*, p. 57.

minimaliste et parcimonieux[68], et Mrs Brown, la coloriste débridée, sans que l'Artiste de la maisonnée ne parvienne tout à fait à faire entendre les règles de son art à Mrs Brown :

> Mrs Brown stands in Debbie's study door sometimes and expounds her colour theory. "They always told us, didn't they, the teachers and grans, orange and pink, they make you blink, blue and green should not be seen, mauve and red cannot be wed, but I say, they're all there, the colours, God made 'em all, and mixes 'em all in His creatures, what exists goes together somehow or other, don't you think, Mrs Dennison?" "Well, yes, but there are *rules* too, you know, Mrs Brown, how to get certain effects, there are rules, complementary colours and things …" "I'm learning all that. *He* tells me, when I move his things by accident, or whatever. Fascinating[69]."

Le coup de théâtre de la nouvelle survient lorsque Debbie est envoyée par son magazine dans une galerie d'art ayant refusé d'exposer les tableaux de Robin et qu'elle se rend compte que l'artiste dont « l'installation féministe » (« feminist installation[70] ») est exposée n'est autre que Mrs Brown. Dans sa lecture bourdieusienne de la nouvelle, Mary Eagleton souligne que « Art Work » interroge : « at what moment, at what levels of legitimacy, through which agencies, with what consequences, amidst which value systems will […] Mrs Brown ever become [an] "artist[71]" ». À ces multiples questions, il me semble des plus judicieux d'ajouter la suivante : *en quel lieu ?*

L'installation de Mrs Brown est en effet une véritable *room of one's own* faite de broderies, de tapisseries, de sculptures tricotées, que la nouvelle décrit en détail sur plus de deux pages, sans que la profusion de celle-ci ne semble se tarir :

> The whole space has been transformed into a kind of soft, even squashy, brilliantly coloured Aladdin's Cave. The walls are hung with what seem like huge tapestries, partly knitted, partly made like rag rugs, with shifting streams and islands of colour […]. The cavern has a crazy kind of resemblance to *a lived-in room*[72].

Cette installation vient par ailleurs illustrer une réflexion amorcée plus tôt dans la nouvelle alors que Shona McRury, la galeriste qui expose Mrs Brown, félicite Debbie pour la parution dans *A Woman's Place* d'un article : « on feminist art […] about the amorphous things that women make that do not claim the "authority" of "art-works", the undignified things women "frame" that male artists have never noticed[73] ». Tout comme elle questionne les frontières entre pratique picturale et pratique littéraire, Byatt s'intéresse aux frontières qui séparent « l'Art » et les pratiques artistiques qui sont considérées comme lui étant subalternes. Interrogeant les frontières entre le domaine domestique et le domaine artistique[74],

---

68 Voir « Le culte qui est voué à la couleur s'avère ici immensément contraignant, voire inhibant, Robin ne s'autorisant à peindre que de tout petits objets colorés sur de vastes fonds fades », Pascale TOLLANCE, « "The Infinite Terror of the Brilliance of Colour" : couleur et violence dans quelques nouvelles d'A.S. Byatt », art. cit., non paginé.

69 A.S. BYATT, « Art Work », *The Matisse Stories*, *op. cit.*, p. 57.

70 *Ibid.*, p. 73-74.

71 Mary EAGLETON, « Playing the Field: Women's Access to Cultural Production », *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, *op. cit.*, p. 37-57, p. 38.

72 A.S. BYATT, « Art Work », *The Matisse Stories*, *op. cit.*, p. 74-75, je souligne.

73 *Ibid.*, p. 66.

74 Sur cette distinction voir Mary EAGLETON, « Playing the Field: Women's Access to Cultural Production », *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, *op. cit.*, p. 54.

« la pièce habitée » qu'expose Mrs Brown participe, bien que non sans une certaine ambivalence[75], de ce décloisonnement de l'art et de la subversion de l'autorité artistique masculine.

Mais l'écho au motif woolfien ne se limite pas à la nature de la production artistique de celle qui, en voyant son œuvre exposée, acquiert aussi bien un nom, Sheba Brown, qu'une signature et, ce faisant, le statut voire l'autorité de l'artiste à part entière : « There is someone in the window hanging a series of letters, gold on rich chocolate […]. It says, SHEBA BROWN WORK IN VARIOUS MATERIALS 1975–1990[76] ». Dans l'article consacré à l'exposition de Mrs Brown, qui sera publié au sein de *A Woman's place*, l'écho à la *room of one's own* woolfienne se précise :

> Sheba Brown lives in a council flat, surrounded by her own work, wall-hangings and cushions […]. Her work is full of feminist comments on the trivia of our daily life, on the boredom of the quotidian, but she has no sour reflections, no chip on her shoulder, she simply makes everything absurd and surprisingly beautiful with an excess of inventive wit. […]. She says she began on her "soft sculpture" by accident really – she had an "urge to construct" but had to make things that could be packed away into small spaces at night. Her two most prized possessions are a knitting-machine and *a lockup room* in the basement of her block of flats […]. "Once I had the room, I could make box-like things as well as squashy ones," she says, smiling with satisfaction[77].

Par l'entremise du signifiant « lockup room » A.S. Byatt fusionne la formule woolfienne « a room with a lock on the door » (*AROO* 80), et fait de ce débarras un avatar de la *room of one's own*. Si ce lieu n'a pas déclenché l'entreprise artistique de Mrs Brown, il lui a permis – en écho à la réflexion woolfienne sur l'articulation entre conditions matérielles de l'écriture et genre littéraire (voir *AROO* 50-51) – de diversifier son art, au-delà de la pratique « féminine » du tissage et de s'attaquer à d'autres formes de sculpture. La *lockup room of one's own* qui fait son apparition au sein des dernières pages de « Art Work » vient ainsi éclairer la pratique du recyclage, voire du surcyclage, créatif dont Sheba Brown est adepte, pratique qui décloisonne et subvertit les frontières entre art et artisanat, sphère artistique et sphère domestique, masculin et féminin et permet à A.S. Byatt de faire de la Mrs Brown woolfienne une figure de l'artiste tout en subvertissant le genre et le lieu de la création artistique.

3 – *A house of her own* : autonomie et écriture chez Sandra Cisneros

> Not a flat. Not an apartment in back. Not a man's house. Not a daddy's. A house all my own. With my porch and my pillow, my pretty purple

[75] Pour une lecture allant dans ce sens, voir Isabelle GADOIN, « De l'autoportrait à l'anti-portrait : l'artiste médusé dans les *Matisse Stories* de A.S. Byatt », *L'Art dans l'art* [en ligne], André TOPIA, Marie-Christine LEMARDELEY & Bernard BRUGIÈRE (Dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000. Consulté le 22 février 2021 : <http://books.openedition.org/psn/3927>.

[76] A.S. BYATT, « Art Work », *The Matisse Stories*, *op. cit.*, p. 77-78.

[77] *Ibid.*, p. 80, je souligne.

> petunias. My books and my stories. My two shoes waiting beside the bed. Nobody to shake a stick at. Nobody's garbage to pick up after. Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem[78].
>
> Sandra Cisneros

Dès son premier roman Sandra Cisneros articule le motif de la maison à la création littéraire par l'entremise de son héroïne et alter ego Esperanza Cordero (nom de jeune fille de la mère de l'autrice), jeune chicana grandissant dans les quartiers déshérités de Chicago, dont le récit, composé d'une « série de vignettes[79] » narrées à la première personne du singulier, relate en creux la venue à l'écriture de la narratrice. L'aspiration de la jeune Esperanza à disposer d'une *house of her own* est le fil conducteur de *The House on Mango Street*. Tout d'abord simple reflet d'une aspiration familiale à davantage de stabilité et de confort (« [Mama and Papa] always told us that one day we would move into a house, a real house that would be ours for always so we wouldn't have to move each year[80]. ») puis influencé par la dépossession des femmes qui l'entourent, ce désir est explicitement articulé à la création littéraire au sein de la pénultième vignette du récit, intitulée « A House of My Own » – citée ci-dessus dans son intégralité.

Dans cette vignette, Cisneros définit tout d'abord la *house of her own* d'Esperanza par la négative : « Not a flat. Not an apartment in back. Not a man's house. Not a daddy's[81] ». L'anaphore vient ici souligner la nécessaire autonomie de ce lieu, aussi bien en termes d'espace – il ne peut s'agir d'un appartement – qu'en termes de genre – ce lieu ne peut être possédé par un homme, fût-ce par un père. La maison se fait ainsi corrélat objectif du désir d'indépendance et d'autonomie de la protagoniste, désir qui prend toute sa matérialité dans les multiples occurrences de l'adjectif possessif « my » : « A house *all my own*. With *my* porch and *my* pillow, *my* pretty purple petunias. *My* books and *my* stories. *My* two shoes waiting beside the bed[82] ». L'allitération vient ici rythmer et accentuer l'énumération, tandis que le syntagme « my pretty purple petunias » évoque en creux l'œuvre d'Alice Walker, de *The Color Purple*[83] – roman au sein duquel le motif de la maison à soi se fait également jour[84] – au recueil intitulé *Revolutionary Petunia and Other Poems*[85], jusqu'à l'essai « In Search of Our Mothers' Gardens[86] », que j'évoquerai au sein du

---

78 Sandra CISNEROS, *The House on Mango Street* [1984], New York, Vintage Books, 2009, p. 108.

79 Il s'agit là du terme que Cisneros emploie pour désigner les différents chapitres qui composent *The House on Mango Street* : « The woman I am in the photo was working on *a series of vignettes*, little by little, along with her poetry. I already had a title—*The House on Mango Street*. Fifty pages had been written, but I still didn't think of it as a novel. », Sandra CISNEROS, « A House of My Own », *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. xv, je souligne.

80 Sandra CISNEROS, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 4.

81 *Ibid*., p. 108.

82 *Ibidem*, je souligne.

83 Alice WALKER, *The Color Purple* [1983], Londres, Guild Publishing, 1986.

84 Voir « Un jardin à elle(s) : revisiter la *room of one's own* woolfienne au prisme de la race chez Alice Walker », p. 190 de cette étude.

85 Alice WALKER, *Revolutionary Petunias and Other Poems*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

86 Alice WALKER, « In Search of Our Mothers' Gardens », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 231-243.

prochain chapitre. Cet effet écho transforme ce rêve enfantin en une révolution féministe silencieuse que Cisneros articule à la vocation littéraire de la protagoniste qui transparaît *via* le syntagme « [m]y books and my stories », avant d'être reliée au motif de la *house of one's own*, au sein de l'ultime phrase de la vignette, qui fait de ce lieu celui de la création dans la comparaison qui l'allie à la feuille vierge : « Only a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem[87] ».

Vingt-cinq ans plus tard, Cisneros revient sur ce premier roman, et plus spécifiquement sur sa pénultième vignette, en composant une préface, elle aussi intitulée « A House of My Own », au sein de laquelle, comme je l'évoquais plus tôt[88], la figure de Woolf surgit, et apparaît en creux la référence à *A Room of One's Own* :

> She stares at the ceilings and walls of her apartment the way she once stared at the ceilings and walls of the apartments she grew up in, inventing pictures in the cracks in the plaster, inventing stories to go with these pictures. At night, under the circle of light from a cheap metal lamp clamped to the kitchen table, she sits with paper and a pen and pretends she's not afraid. She's trying to live like a writer. Where she gets these ideas about living like a writer, she has no clue. She hasn't read Virginia Woolf yet[89].

Relatant sa venue à l'écriture au fil d'un récit à la troisième personne du singulier, transposition qui vient souligner la distance qui la sépare désormais de ses premières expériences d'écrivaine, et le recul avec lequel elle écrit ces quelques pages, l'autrice renforce cette distanciation lorsqu'elle confie, comme le fera Jeanette Winterson dans ses mémoires[90], qu'elle n'a pas encore lu « Virginia Woolf » ou, comme l'indique en creux l'intitulé de cette préface, *A Room of One's Own.* En soulignant la prégnance qu'exerce la réflexion woolfienne sur la sienne, et en associant la figure de Woolf à cette question du lieu et des conditions matérielles de l'écriture, c'est en effet le motif de la *room of one's own* qui affleure dans ce texte dont le titre – tout comme celui de la pénultième vignette de *The House on Mango Street* – peut être lu comme une variation sur l'essai woolfien. Faisant écho à « The Mark on the Wall[91] », première nouvelle publiée par l'autrice britannique, la protagoniste qui est – sans l'être tout à fait – Sandra Cisneros, vient se superposer à la figure de Woolf, tout en laissant poindre l'idée que cette question « de vivre comme une écrivaine », c'est à dire de bénéficier d'une *room of one's own*, pour autant qu'elle est liée à la figure de Woolf, la dépasse tout en la précédant dans le parcours de l'écrivaine, mais aussi dans celui de la protagoniste de *The House on Mango Street*.

Il ne fallut néanmoins pas attendre cette introduction pour que la critique littéraire voit en ce motif de la *house of one's own* qui parcourt *The House on Mango Street* une déclinaison du motif woolfien. Ainsi, dès 1994, Jacqueline Doyle

---

87 Sandra CISNEROS, *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. 108.
88 Voir p. 138 de la présente étude.
89 Sandra CISNEROS, « A House of My Own », *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. xv.
90 Voir « I had not read Virginia Woolf », Jeanette WINTERSON, *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, *op. cit.*, p. 117.
91 Virginia WOOLF, « The Mark on the Wall » [1917], *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, *op. cit.*, p. 3-10.

étudie la façon dont Cisneros poursuit la réflexion woolfienne tout en affirmant la volonté de forger une place pour les femmes minoritaires – racisées, issues d'un milieu prolétaire – au sein de la tradition littéraire : « Cisneros's *The House on Mango Street* covertly transforms the terms of Woolf's vision, making room in the female literary tradition for a young working-class Chicana who "like[s] to tell stories[92]" ». Les liens entre *A Room of One's Own* et *The House on Mango Street* ont depuis été explorés à maintes reprises, notamment par Marci MacMahon pour qui le motif de la *house of one's own* permet à Cisneros de moduler le motif woolfien, au prisme de la classe sociale et de la race :

> While female-authored domestic narratives have traditionally used the space of the house as the symbol of gender oppression, Cisneros uses the symbol to represent racial marginalization and the ideological, cultural, and economic limits imposed on Esperanza as a first-generation Chicana growing up in the United States; the text therefore revises Virginia Woolf's "a room of one's own" – a response to gendered marginalization by focusing on Esperanza's particular experience as a gendered and racialized subject in US society[93].

Si l'on ne peut qu'abonder dans le sens de ces deux critiques, il apparaît que loin d'être circonscrit à ce premier roman, ou au parcours de sa narratrice autodiégétique, le motif de la *house of one's own* s'impose comme l'un des fils conducteurs de la vie et de l'œuvre de Cisneros. C'est bien ce que vient souligner la parution en 2015 du recueil intitulé *A House of My Own: Stories from My Life*, ouvrage qui rassemble plus de quarante essais et fragments autobiographiques écrits entre 1984 et 2014 – un temps conçus comme les différentes pièces d'une maison que constituerait le recueil[94] – dont certains affichent explicitement la prédilection que Cisneros voue à ce motif de la maison – « Hydra House », « *La Casa que Canta* », « A House of My Own », « A Borrowed House », « Epilogue: *Mi Casa Es Su Casa* » – tandis que le motif woolfien de la *room of one's own* apparaît également à plusieurs reprises, notamment lorsque Cisneros évoque, non sans une pointe d'humour, la maison au sein de laquelle elle passa une grande partie de son enfance :

> Before college, no one in my family had a room of their own except me, a narrow closet just big enough for my twin bed and an oversized blond dresser we'd bought in the bargain basement of el Sears. The dresser was as long as a coffin and blocked the door from shutting completely. I had my own room, but I never had the luxury of shutting the door[95].

Au fil de ces différents textes, Cisneros retrace son itinéraire d'écrivaine en l'articulant aux nombreuses maisons qu'elle a occupées et qui ont habité son

---

92 Jacqueline DOYLE, « More Room of Her Own: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* », *MELUS*, Vol. 19, n°4, 1994, p. 5-35, p. 7.

93 Marci R. MACMAHON, *Domestic negotiations: Gender, Nation and Self-Fashioning in US Mexicana and Chicana Literature and Art*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013, p. 114.

94 « I thought at first to arrange the sequence of these stories as if they were rooms in a house, placing each selection in a different area as if the reader were entering a dwelling—the threshold for the introduction; the hall for a story about connections; the stairway for spiritual ascension; etc. In the end, for clarity's sake, I was compelled to arrange the stories in the sequence I wrote them. », Sandra CISNEROS, « Introduction », *A House of My Own: Stories from My Life* [2015], New York, Vintage Books, 2016, p. 3-8, p. 6.

95 Sandra CISNEROS, « Guadalupe the Sex Goddess », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 160-169, p. 162.

imaginaire et ses textes, les deux se superposant sans cesse (« my house was like the one the protagonist Esperanza dreams about[96] », « The Hydra house and *The House on Mango Street* are united together[97] ») car comme elle l'annonce dans l'introduction du recueil : « A house. A writing machine. These two go hand in hand for me. A home makes me feel like writing. I feel like writing when I'm at home[98] ». Tandis que dans le dernier essai du recueil, « A Borrowed House », la force motrice de son parcours de femme et d'autrice vient s'incarner dans la formule suivante : « a lifelong hunger for a house of my own[99] ».

Si comme elle l'évoquait déjà dans la préface de *The House on Mango Street* qui se voit rééditée dans le recueil, cette aspiration n'est pas le fruit direct de l'essai de Virginia Woolf, elle est néanmoins le fruit d'une lecture, celle que Cisneros fit alors qu'elle était petite fille, et qu'elle ne savait pas encore qu'il était possible de posséder des livres, d'un album pour enfant intitulé *The Little House*, publié en 1942 par l'autrice et illustratrice nord-américaine Virginia Lee Burton :

> *The Little House* sparked a lifelong hunger for a house of my own, a place to restore yourself from the world that might rough you up a bit now and then. A house meant a lot for a girl who lived with too many people, in run-down neighborhoods, who talked to trees, whose family thought she cried too much because she did. A house, even borrowed for a little, but all your own, would mean a place to imagine and be safe. All my life I've dreamt and dream about a house the way some women dream of husbands[100].

Le rêve d'une *house of one's own*, pensée à la fois comme refuge et comme lieu de création (« a place to imagine and be safe ») se substitue ainsi chez Cisneros – comme chez sa protagoniste, Esperanza Cordero – au rêve du prince charmant[101] et renverse, comme le souligne Marci MacMahon dans son analyse de *The House on Mango Street*, le motif littéraire du foyer, comme symbole de l'assignation des femmes à la sphère domestique et à la *domesticité*. L'itinéraire que retrace *A House of My Own*, au sein duquel la venue à l'écriture rime avec l'acquisition d'une *house of one's own* mais aussi avec l'émancipation du carcan familial et culturel et de l'assignation aux rôles de « fille de », « sœur de », « femme de » et « mère de », ne cesse ainsi de mettre en avant la nécessaire autonomie de l'artiste, et plus spécifiquement de l'artiste femme et chicana :

> I've managed to do a lot of things in my life I didn't think I was capable of and that many others didn't think I was capable of either. Especially because I'm a woman, Latina, and an only daughter in a family of six sons. My father would've liked to have seen me married long ago. In our culture men and women don't leave their father's house except by way of marriage. I crossed

---

96 Sandra CISNEROS, « Hydra House », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 9-33, p. 16.

97 *Ibid.*, p. 27.

98 Sandra CISNEROS, « Introduction », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 3-8, p. 6.

99 Sandra CISNEROS, « A Borrowed House », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 341-349, p. 346.

100 *Ibidem.*

101 Cette idée est également présente dans l'essai « A House of My Own », voir « As a girl, she dreamed about having a silent home, just to herself, the way other women dreamed of their weddings. Instead of collecting lace and linen for her trousseau, the young woman buys old things from the thrift stores on grimy Milwaukee Avenue for her future house-of-her-own », Sandra CISNEROS, « A House of My Own », *The House on Mango Street*, *op. cit.*, p. xii.

> my father's threshold with nothing carrying me but my own two feet. […] I broke a terrible taboo. Somehow, looking back at photos of myself as a child, I wonder if I was aware of having begun already my own quiet war.
>
> I like to think that somehow my family, my Mexicanness, my poverty, all had something to do with shaping me into a writer[102].

Mais si le lien entre le motif de la *house of one's own*, l'écriture et l'autonomie se fait saillant à maintes reprises au sein du recueil, leur articulation demeure fluctuante et plurivoque. À la manière de la *room of one's own* woolfienne, la *house of one's own* est ainsi pour Cisneros, un lieu où l'autonomie nécessaire à l'écriture se fait possible : « What I've longed for is a refuge as spiritual as a monastery, as private as a cloistered convent, a sanctuary all my own […], a fortress for the creative self[103] ». Mais loin de représenter cette *house of one's own* tel un refuge poétique imperméable au contexte socio-politique qui l'entoure et la parcourt, ou d'en faire un lieu autonome, Cisneros distingue à plusieurs reprises cette *house of her own* de la maison telle que Gaston Bachelard l'envisage dans *La poétique de l'espace* :

> In grad school we were assigned to read Gaston Bachelard's *The Poetics of Space* for a seminar. It left a wrinkle in my brain then, and rereading it all these years later wrinkles me now. He said: "If I were asked to name the chief benefit of the house, I should say: the house shelters day-dreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace." He forgot to add: but only if one lives alone and can afford to have someone else clean it[104].

En outre, à la manière de la *persona* woolfienne qui encourage ses auditrices à « gagne[r] cinq cents livres par an grâce à [leur] intellect[105] » (« Earn five hundred a year by your wits », *AROO* 50), Cisneros fait de l'écriture une entreprise conduisant à l'autonomie de l'écrivain·e, en soulignant que c'est *via* l'écriture que la *house of one's own* tant convoitée devient réalité : « I bought my house with my pen. All by myself. Without having to borrow from my father and mother for the down payment[106] ». L'autonomie que vient incarner le motif de la *house of one's own*, qui est tout autant la condition que le fruit de l'écriture, est ainsi pensée en des termes matériels, qui ne sont pas sans faire écho à l'articulation que Woolf opère entre espace, argent et création littéraire (« a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction », *AROO* 3), et ce plus spécifiquement encore lorsque Cisneros évoque le lieu clé de sa venue à l'écriture, la maison au large du Péloponnèse sur l'île d'Hydra, où elle finit de composer *The House on Mango*

---

[102] Sandra CISNEROS, « Straw into Gold », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 73-83, p. 76.
Cisneros aborde également cette question dans la préface en vers de son recueil de poèmes intitulé *My Wicked Wicked Ways*, voir Sandra CISNEROS, « Preface », *My Wicked Wicked Ways* [1987], New York, Vintage, 2015, p. ix-xii.

[103] Sandra CISNEROS, « A Borrowed House », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 341-349, p. 349.

[104] *Ibid.*, p. 348.

[105] Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 106.

[106] Sandra CISNEROS, « A Borrowed House », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 341-349, p. 347.

Street, et qui lui permit d'affirmer : « I was creating. I had my own money. And, I had a house of my own[107] ».

C'est ainsi au prisme de ce motif dérivé de la *room of one's own* woolfienne que Cisneros retrace son parcours de femme et d'écrivaine dans *A House of My Own: Stories from My Life*. Au confluent des conditions matérielles de la création, de l'aspiration à l'autonomie, et de la vocation littéraire et poétique, la *house of one's own* incarne le fil conducteur du recueil, au sein duquel il se fait également figure de l'artiste et du chemin parcouru au fil de l'écriture :

> Then I put my head down to write. […] And when I raised my head, I had a new book of poetry. […] I put my head down again, and again when I raised it, another book […]. Books and more books, and more changes to the house one calls the self[108].

***

Si l'écho woolfien se fait explicite chez Winterson qui reprend le syntagme « a room of one's own » aussi bien dans *Oranges Are Not the Only Fruit* que dans « Art and Life » ou encore dans *Why Be Happy When You Could Be Normal?* en l'insérant au sein même de l'entrelacs du texte sans que cet emprunt soit marqué par l'emploi de guillemets, chez Sandra Cisneros c'est notamment la présence du syntagme « of my own » qui fait de la maison fictive ou réelle une variation de la *room of one's own* woolfienne ; tandis que chez A.S. Byatt, le débarras (« lock-up room ») de Mrs Brown peut être perçu comme une contraction de cette pièce munie d'un verrou que Woolf évoque dans *A Room of One's Own* (« a room with a lock on the door », *AROO* 79).

Par-delà l'écho textuel, aussi bien Winterson que Byatt et Cisneros se réapproprient le motif woolfien tout en l'articulant à des récits qui relèvent de la venue à la littérature ou, plus largement, à la création, qui prennent la forme de *Künstlerromane* au féminin, d'écrits autobiographiques ou essayistiques, ou encore de textes à l'affiliation générique trouble. Mais loin de se contenter d'une simple insertion anecdotique de ce motif au sein d'une trame narrative convenue, ces autrices mobilisent différentes réappropriations et variations de la *room of one's own* woolfienne comme autant de façons de penser non seulement les circonstances qui rendent possible la venue à la création littéraire et artistique au féminin, mais aussi les différents enjeux que cette dernière soulève : autonomie, rôle de genre et statut d'artiste.

Ces différents réinvestissements du motif woolfien viennent ainsi marquer des itinéraires individuels de la venue à la création littéraire et artistique, que ceux-ci soient pensés comme autobiographique ou fictionnel. Mais par-delà la spécificité de ces cheminements c'est un itinéraire paradigmatique que semblent tracer ces

---

[107] Sandra CISNEROS, « Hydra House », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 9-33, p. 27.

[108] Sandra CISNEROS, « A Tango for Astor », *A House of My Own: Stories from My Life*, *op. cit.*, p. 84-90, p. 90.

textes, qui font de la *room of one's own* et de ses avatars une étape clé d'un devenir d'écrivaine ou d'artiste, un véritable lieu commun de la venue à la création au féminin.

Chapitre 6 : Révisions et renégociations de la *room of one's own* woolfienne

> In her fiction, but supremely in *A Room of One's Own*, Woolf is the architect of female space, a space that is both sanctuary and prison[1].
>
> Elaine Showalter

Parmi les critiques qui s'élèvent contre la *room of one's own* woolfienne, rares sont celles et ceux qui expriment un rejet aussi catégorique de cette notion qu'Elaine Showalter qui en fit, dans *A Literature of Their Own*, aussi bien un sanctuaire et une prison, qu'une tombe : « If the room of one's own becomes the destination, a feminine secession from the political world, from "male" power, logic, and violence, it is a tomb [2]». En écho à cette lecture de *A Room of One's Own*, on pourrait même voir dans les chambres d'hôtel au sein desquelles la protagoniste de « Room Nineteen[3] » met fin à ses jours et Laura Brown rêve de suicide dans *The Hours*[4], des variations macabres du motif woolfien[5].

Pour ce qui concerne plus spécifiquement la question des femmes, du genre et de la création, Audre Lorde souligne non sans humour que la *room of one's own* ne peut être conçue comme la condition *sine qua non* de l'écriture : « A room of one's own may be a necessity for writing prose, but so are reams of paper, a type writer and plenty of time[6] » ; tandis que dans le texte intitulé « Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers », essai épistolaire qu'elle adresse aux « femmes de couleur, ses compagnes d'écriture[7] », la poétesse et universitaire chicana Gloria Anzaldúa affirme :

---

1 Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, *op. cit.*, p. 264.

2 *Ibid.*, p. 319.
Voir aussi « Again, "a room of one's own," with its insistence on artistic autonomy and its implied disengagement from social […] involvement, was a favorite image. », *ibid.*, p. 34.

3 Doris LESSING, « To Room Nineteen » [1963], *To Room Nineteen* [1978], Londres, Flamingo, 2002, p. 352-386, p. 386.

4 Michael CUNNINGHAM, *The Hours* [1998], Londres, Harper Perennial, 2006, p. 141-152.
En écho à la nouvelle de Doris Lessing, la chambre d'hôtel au sein de laquelle Laura Brown trouve refuge porte elle aussi le numéro 19, voir *ibid.*, p. 148.

5 Voir « In Lessing's story the room – the room of one's own – is death, death of female reality, death as an alternative to compromise. The author acknowledges that her writing is the kin of death and silence, that her "room" is a place menaced by compromise. And better death than the furtherance of "masculine values". », Rachel CUSK, « Shakespeare's Sisters », *Coventry*, Londres, Faber & Faber, 2019, p. 163-176, p. 173.
Pour une lecture de *The Hours* associant Laura Brown à la quête d'une *room of one's own*, voir Michael H. WHITWORTH, *Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 220-221.

6 Audre LORDE, « Age, Race, Class and Sex: Women Redefining difference », *Sister Outsider. Essays and Speeches* [1984], Berkeley, Crossing Press, 2007, p. 114-123, p. 116.

7 « Dear mujeres de color, companions in writing », Gloria ANZALDÚA, « Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers » [1980], *The Gloria Anzaldúa Reader*, AnaLouise KEATING (Éd.), Durham, Duke University Press, 2009, p. 26-35, p. 26.

> Forget the room of one's own—write in the kitchen, lock yourself up in the bathroom. Write on the bus or the welfare line, on the job or during meals, between sleeping or waking. I write while sitting on the john[8].

L'autrice britannique Rachel Cusk, qui n'a quant à elle jamais revendiqué le bénéfice de la *room of one's own* woolfienne[9], interroge elle aussi l'articulation que Woolf esquisse entre la production littéraire des femmes et l'accès à la *room of one's own* dans son essai intitulé « Shakespeare's Sisters » – sur lequel je reviendrai dans la dernière partie de cette étude[10] – en faisant du motif woolfien l'emblème d'une forme de renonciation à la « nature féminine » (« female nature ») et une preuve d'adhésion à la « valeur masculine » (« masculine value ») de la propriété :

> It may be, then, that the room of one's own does not have quite the straightforward relationship to female creativity that Woolf imagined. She, after all, had by dint of circumstance always had a room and money of her own, and perhaps being the eternal conditions of her own writing they seemed to her indispensable. Yet she admits that the two female writers she unequivocally admired – Jane Austen and Emily Brontë – wrote in shared domestic space. The room, or the lack of it, doesn't necessarily have anything to do with writing at all. It could be said that every woman should have a room of her own. But it may equally be the case that a room of her own enables the woman writer to shed her links with femininity and commit herself to the reiteration of "masculine values". The room itself may be the embodiment of those values, a conception of "property" that is at base unrelated to female nature[11].

Chez d'autres autrices, sur lesquelles je me concentrerai dans les pages à venir, la renégociation de la *room of one's own* woolfienne – qu'elle passe par une révision pour partie humoristique, par la mise en lumière de certains des points aveugles de l'essai, voire par la remise en question du présupposé même selon lequel il est nécessaire de bénéficier d'une *room of one's own* pour écrire ou faire carrière dans le champ littéraire – s'opère de manière moins frontale. De fait, aussi bien chez Alice Munro, Ursula K. Le Guin et Alice Walker, c'est – bien qu'à différents degrés – l'ambivalence qui prédomine au réinvestissement du motif woolfien.

On s'intéressera ici à trois textes au sein desquels ces autrices renégocient par le biais de la fiction, pour Munro dans « The Office », ou en s'adonnant au genre de l'essai, pour Le Guin dans « The Fisherwoman's Daughter » et Walker dans « In Search of Our Mothers' Gardens », la *room of one's own* woolfienne, afin d'en faire transparaître les impensés et les limites sans jamais renoncer totalement à la prégnance de ce motif.

---

8 *Ibid.*, p. 31.

9 « To continue creating, a person perhaps has to maintain an essential discomfort in the world. […] I […] have found myself working over the years in cramped bedrooms or at the kitchen table, even when a degree of prosperity would have permitted me to claim the much-vaunted room of my own. », Rachel CUSK, « Making Home », *Coventry*, *op. cit.*, p. 70-87, p. 74.

10 Voir p. 306-309.

11 Rachel CUSK, « Shakespeare's Sisters », *Coventry*, *op. cit.*, p. 170-171.

1 – « What do I want an office for? » : Porosité des frontières entre espace domestique et espace de la création, ou les limites de la *room of one's own* selon Alice Munro

> What do I want an office for? I have a house; it is pleasant and roomy and has a view of the sea; it provides appropriate places for eating and sleeping, and having baths and conversations with one's friends. Also I have a garden; there is no lack of space. No. But here comes the disclosure which is not easy for me: I am a writer[12].
>
> Alice Munro

Si les personnages d'écrivaines ne sont pas rares dans l'œuvre d'Alice Munro – que l'on pense à la protagoniste et narratrice de « The Office », à Del Jordan dans *Lives of Girls and Women*, à Almeda Roth dans « Meneseteung », ou encore aux narratrices de « Cortes Island », de « Family Furnishings » ou de « Nettles » –, nombre des nouvelles qui leur sont dédiées installent le confit entre création littéraire et rôle de genre en faisant de l'espace domestique un point de tension, comme l'indique ci-dessus le bref extrait tiré de « The Office », au sein duquel l'espace de la création qu'incarne le bureau convoité vient s'opposer à la maison au sein de laquelle la narratrice – mère de famille et femme au foyer – peine à s'affirmer en tant qu'autrice à part entière.

Cette nouvelle à la première personne du singulier qui annonce, comme on le verra bientôt, bien des nouvelles à venir et au sujet de laquelle Munro écrivait en 1978 qu'elle était l'un des textes les plus autobiographiques qu'elle ait écrit jusqu'alors[13], se présente dès ses toutes premières lignes, comme l'ont souligné Corinne Bigot et Catherine Lanone[14], comme un récit de la « quête » d'une *room of one's own* alors que la narratrice affirme :

> The solution to my life occurred to me one evening while I was ironing a shirt. It was simple but audacious. I went into the living room where my husband was watching television and I said, "I think I ought to have an office[15]."

---

[12] Alice MUNRO, « The Office » [1962], *Dance of the Happy Shades* [1968], *op. cit.*, p. 59.

[13] Voir « the most straightforward autobiographical story I have ever written », Alice MUNRO, « On Writing "The Office" », *Transitions II: Short Fiction – A Source Book of Canadian Literature*, Edward PECK (Dir.), Vancouver, Commcept, 1978, p. 259-262, p. 259.
Robert Thacker revient sur cette nouvelle et ses conditions matérielles d'écriture dans sa biographie de l'autrice, voir Robert THACKER, *Alice Munro: Writing Her Lives – A Biography* [2005], Toronto, McClelland & Stewart, 2011, p. 390.

[14] Corinne BIGOT & Catherine LANONE, « Looking for a Room of One's Own », *Sunlight and Shadows, Past and Present: Alice Munro's Dance of the Happy Shades*, Paris, PUF, 2014, p. 26-29.

[15] Alice MUNRO, « The Office », *Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 59.

Mais si Munro emprunte à l'essai woolfien et poursuit ainsi la réflexion sur les conditions matérielles de la création au prisme du genre que Woolf y développe, on verra ici que c'est non sans une certaine ambivalence et que par de subtils effets de glissement la nouvelle offre *in fine* une révision du présupposé selon lequel il est nécessaire pour une femme de disposer d'une pièce à elle si elle souhaite écrire une œuvre de fiction, un revirement qui, si l'on en croit Alisa Cow et Christine Lorre-Johnston, n'est pas sans résonner avec la pratique d'écriture de l'autrice :

> [B]eing inside any space dedicated purely to writing inhibits Munro's creativity; since the experiment represented in "The Office," she has written mostly at home, famously completing *Lives of Girls and Women* in her laundry room[16].

En écho à la réflexion woolfienne, ce n'est pas tant le manque d'espace (« there is no lack of space[17] ») qui fait miroiter la nécessité d'une *room of one's own* à la narratrice de « The Office », mais la dimension genrée de l'espace, question qui se fait saillante alors que la narratrice expose à son mari les raisons pour lesquelles elle souhaite, en dépit de l'espace dont elle dispose au sein du foyer, jouir d'un bureau à elle :

> A house is all right for a man to work in. He brings his work into the house, a place is cleared for it; the house rearranges itself as best it can around him. Everybody recognizes that his work exists. He is not expected to answer the telephone, to find things that are lost, to see why the children are crying, or feed the cat. He can shut his door. Imagine (I said) a mother shutting her door, and the children knowing she is behind it; why, the very thought of it is outrageous to them. A woman who sits staring into space, into a country that is not her husband's or her children's is likewise known to be an offence against nature. So a house is not the same for a woman. She is not someone who walks into the house, to make use of it, and will walk out again. She is the house; there is no separation possible[18].

Le foyer ici n'est pas tant un espace inanimé qu'un champ de forces parcouru et structuré par le genre. Mais si la maison s'organise du mieux possible autour du mari (« the house rearranges itself as best it can around him ») bien loin d'invisibiliser le travail domestique des femmes, Munro souligne que l'assignation genrée ne se limite pas à confiner la narratrice à la sphère domestique, mais fait d'elle la personnification même du foyer (« [s]he is the house; there is no separation possible ») et ce, bien qu'elle incarne paradoxalement un espace qui ne lui appartient pas : « A woman who sits staring into space, into a country that is not her husband's or her children's is likewise known to be an offence against nature ».

Cet état de fait précipite la quête de cette *room of one's own* qui, de manière significative, trouve son incarnation non pas dans une simple pièce, mais dans un bureau. Cette variation du motif woolfien vient souligner la dissociation nécessaire pour la narratrice de « The Office » entre l'espace domestique et l'espace de la création littéraire, mais aussi entre le rôle d'épouse et de mère et celui d'autrice – une dissociation que l'on retrouvera dans deux nouvelles publiées en 2011 dans le recueil *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. D'une

---

16 Alisa COW & Christine LORRE-JOHNSTON, *The Mind's Eye: Alice Munro's* Dance of the Happy Shades, Paris, Fahrenheit, 2015, p. 186.

17 Alice MUNRO, « The Office », *Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 59.

18 *Ibid.*, p. 60.

part dans « Nettles », dont la narratrice, fraîchement séparée de son mari et de ses enfants, relie également émancipation de la sphère domestique et vocation littéraire : « The idea of being so far freed from domesticity enchanted me. […] I was hoping to make my living as a writer[19] ». D'autre part dans « Family Furnishings », nouvelle au sein de laquelle la narratrice, écrivaine reconnue, perçoit la méfiance des membres de sa famille vis-à-vis de sa vocation et de son renoncement « à la vie domestique des autres femmes » :

> There was a danger whenever I was on home ground. It was the danger of seeing my life through other eyes than my own. Seeing it as an ever-increasing roll of words like barbed wire, intricate, bewildering, uncomforting—set against the rich productions, the food, flowers, and knitted garments, of other women's domesticity. It became harder to say that it was worth the trouble[20].

Le bureau convoité par la narratrice de « The Office » se fait ainsi synonyme d'émancipation de la sphère domestique et du rôle de genre lui étant associé[21], tandis que la volonté de la narratrice d'être prise au sérieux et de ne pas voir sa vocation réduite au simple passe-temps d'une mère au foyer désœuvrée prend toute sa matérialité dans l'aura qu'elle attribue au signifiant même de ce lieu : « It was really the sound of the word "office" that I liked, its sound of dignity and peace. And purposefulness and importance[22] ».

La narratrice trouve bientôt un bureau à louer, où elle n'installe que le strict nécessaire pour écrire :

> I brought my typewriter and a card table and chair, also a little wooden table on which I set a hot plate, a kettle, a jar of instant coffee, a spoon and a yellow mug. That was all. I brooded with satisfaction on the bareness of my walls, the cheap dignity of my essential furnishings, the remarkable lack of things to dust, wash or polish[23].

Mais cela est sans compter sur le propriétaire des lieux, Mr Malley, qui considère ces aménagements trop peu confortables pour une femme ou, plus spécifiquement, une *lady* (« He looked around at everything with gloom and mystification and said it was an awfully uncomfortable place for a lady[24] ») et qui s'attelle dès lors à rendre cet espace *domestique* (« homelike[25] »), à force de cadeaux auxquels la narratrice ne parvient à se soustraire, mais qui ne cessent de la renvoyer à son identité de genre : « It'd be a different story if you was a man. A woman wants things a bit cosier[26] ». En tâchant de reprendre métonymiquement le contrôle de l'espace aux dépens de sa locataire, le propriétaire instaure un affrontement qui transforme

---

19 Alice MUNRO, « Nettles », *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* [2001], New York, Vintage International, 2002, p. 156-187, p. 170.

20 Alice MUNRO, « Family Furnishings », *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, *op. cit.*, p. 86-119, p. 114.

21 Cette déclinaison de la *room of one's own* atteste, bien que la nouvelle ne soit guère un récit de formation à proprement parler, de ce mouvement de la « sphère familiale » à la « sphère sociale et publique » que Rita Felski décèle dans le récit de découverte de soi au féminin, voir p. 156-157 de la présente étude.

22 Alice MUNRO, « The Office », *Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 60.

23 *Ibid.*, p. 64.

24 *Ibidem.*

25 *Ibidem.*

26 *Ibid.*, p. 65.

l'espace du bureau en un « champ de bataille du genre[27] » tout en brouillant les frontières entre espace de la création et espace domestique. En effet cette invasion matérielle métamorphose peu à peu l'espace impersonnel du bureau en un lieu habité au sein duquel la narratrice se voit réassignée à son statut de femme au foyer – ne serait-ce qu'en arrosant la plante qui trône dans un coin de la pièce et nargue éhontément son occupante : « I also continued to care for the plant, which thrived obscenely in the corner of my room[28] ».

Mais le propriétaire ne se contente pas d'empiéter sur l'espace de création de la narratrice, ou de saper les distinctions selon lesquelles la narratrice l'avait initialement conçu, il s'immisce également dans son entreprise littéraire, en ramenant sa vocation à un simple loisir, en rivalisant avec elle lorsqu'il s'improvise conteur, en prétendant devenir sa source d'inspiration, voire l'un des protagonistes de sa fiction[29], ou encore en l'accusant tout bonnement de ne pas être écrivaine : « And another thing, you claim to be a writer. Well I read quite a bit of material, and I never have seen your name in print[30] ». Les interruptions incessantes auxquelles il soumet sa locataire viennent contrecarrer l'idée selon laquelle la *room of one's own* serait un havre de paix à l'abri des interruptions que subit la narratrice au sein de l'espace domestique, tout en faisant écho à l'idée woolfienne selon laquelle : « [i]nterruptions there will always be » (*AROO* 59). Mais c'est également à « Professions for Women » que Munro vient ici faire allusion. Mr Malley, dont la narratrice esquisse un portrait grotesque aux antipodes d'une virilité convenue (« His hips and thighs had now a startling accumulation of fat, causing him to move with a sigh, a cushiony settling of flesh, a ponderous matriarchal discomfort[31] »), se fait avatar, au masculin, de l'Ange du foyer qui vient interrompre la narratrice de l'essai woolfien alors qu'elle s'attelle à l'écriture et ne cesse de la rappeler à son statut de femme et aux obligations qu'il implique – on retrouvera d'ailleurs cet écho à « Professions for Women » dans le personnage de Mrs Gorrie dans « Cortes Island », nouvelle parue en 1998 qui évoque à bien des égards « The Office » et la réflexion que Munro y développe sur l'articulation entre espace domestique, rôle de genre et venue à l'écriture[32].

---

[27] « Space remains mapped as a gendered battlefield », Corinne BIGOT & Catherine LANONE, « Resisting Intrusion », *Sunlight and Shadows, Past and Present: Alice Munro's Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 120-124, p. 120.

[28] Alice MUNRO, « The Office », *Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 67.

[29] Voir Corinne BIGOT & Catherine LANONE, « Resisting Intrusion », *Sunlight and Shadows, Past and Present: Alice Munro's Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 122-123.

[30] Alice MUNRO, « The Office », *Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 70.

[31] *Ibid.*, p. 63-64.

[32] La narratrice de « Cortes Island », une jeune femme mariée dont le nom se voit substitué par le syntagme « petite femme » (« little bride ») emménage avec son époux dans un logement situé au sous-sol d'une maison appartenant au fils des occupant·es du dessus, Mr et Mrs Gorrie. Mrs Gorrie se révèle peu à peu être une réincarnation, au féminin, de Mr Malley : tout aussi invasive que ce dernier, elle s'évertue à ramener la narratrice à son statut et à ses devoirs de femme au foyer, tandis que la narratrice occupe son temps à lire et à écrire et finira bientôt par s'adonner à ces occupations à la bibliothèque, avant d'y être embauchée.
Alice MUNRO, « Cortes Island », *The Love of a Good Woman* [1998], Londres, Vintage, 2000, p. 117-145.

En faisant dans « The Office » – comme dans « Cortes Island » – du conflit larvé entre narratrice et figure parodique de l'Ange du foyer une réécriture de la lutte entre la femme auteur et l'Ange du foyer que Woolf orchestre dans « Professions for Women », Munro souligne que le genre et l'assignation genrée ne s'arrêtent pas à la porte de la *room of one's own*, fût-elle un bureau, et qu'il n'est pas aisé pour une femme de faire entendre – comme le conseille son mari à la narratrice lorsqu'elle lui expose ses difficultés – qu'elle est « occupée » :

> I told my husband my problem and he said it was not a problem at all. Tell him you're busy, he said. As a matter of fact I did tell him; every time he came to my door, always armed with a little gift or an errand, he asked me how I was and I said that today I was busy. Ah, then, he said, as he eased himself through the door, he would not keep me a minute[33].

Face à ces intrusions, la narratrice de « The Office » se retrouve bientôt contrainte de se rendre à son bureau sur la pointe des pieds afin de ne plus avoir à subir ces interruptions, avant que ce jeu du chat et de la souris ne prenne un nouveau tour lorsque la narratrice s'aperçoit un soir par hasard que son propriétaire s'introduit au sein du bureau lorsqu'elle n'y est pas afin de lire le fruit de son travail – motif également présent dans « Cortes Island » – et que la narratrice ne finisse, suite à un grotesque quiproquo, par abandonner ce lieu qu'elle en était venue à considérer comme : « [her] own room[34] ».

Signe de la capitulation de la narratrice face à l'invasion du propriétaire au niveau diégétique, ce délogement n'en demeure pas moins, paradoxalement, victorieux au niveau métatextuel, la narratrice s'octroyant le dernier mot *via* l'écriture de la nouvelle. Or ce renversement est le signe clé de la révision que Munro propose du motif woolfien et du présupposé qui le sous-tend, car si la *room of one's own* est l'élément déclencheur de « The Office », la narratrice n'en parvient pas moins à écrire tout en ayant renoncé à ce bureau :

> I have not yet found another office. I think that I will try again some day, but not yet. […] While I arrange words, and think it is my right to be rid of [Mr Malley][35].

Le dénouement de « The Office » vient ainsi éclairer, comme la narratrice l'indiquait au sein des premières lignes de la nouvelle, l'idée selon laquelle : « To write, as everyone knows, you need a typewriter, or at least a pencil, some paper, a table and chair[36] ». Sans faire de la *room of one's own* l'objet d'une « requête tatillonne » (« a finicky requirement[37] »), Munro éclaire néanmoins dans cette nouvelle, qui fait figure de portrait de l'artiste en mère au foyer, la porosité des frontières qui séparent l'espace créatif et l'espace domestique, tout en soulignant qu'il n'est pas impossible de s'affranchir de la domesticité au sein même du foyer et d'y faire place à la création littéraire, comme le souligne le glissement des signifiants « rearrange » et « arrange » qui s'opère entre les premières pages et les

---

33 Alice MUNRO, « The Office », *Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 68.
34 *Ibid.*, p. 70.
35 *Ibid.*, p. 73-74.
36 *Ibid.*, p. 60.
37 *Ibid.*, p. 60, je traduis.

dernières lignes de la nouvelle, de la domesticité (« the house rearranges itself around him[38] ») à l'écriture : « I arrange words[39] ».

2 – « Where does a woman write […]? » : le lieu et les modalités de l'écriture au féminin selon Ursula K. Le Guin

> What you need as a writer is exactly what Virginia Woolf said: enough to live on and a room of your own[40].
>
> Ursula K. Le Guin

> "I'll tell you," says the imagination. "The one thing a writer has to have [… isn't,] speaking strictly on the evidence, a room of her own, though that is an amazing help […]. But she doesn't have to have that. The one thing a writer has to have is a pencil and some paper[41].
>
> Ursula K. Le Guin

En 1982, lors d'une conversation avec George Wickes et Louise Westling Ursula K. Le Guin affirme : « I am not going to disagree with Virginia Woolf about anything[42] ». Et pourtant, comme en attestent les deux citations ci-dessus, c'est non sans une certaine ambivalence que la *room of one's own* woolfienne est mobilisée dans son œuvre essayistique, l'autrice faisant de celle-ci un prérequis fondamental à l'écriture dans « A Matter of Trust » – texte issu d'une intervention dans un atelier d'écriture à Vancouver en 2002 – tandis qu'une vingtaine d'années plus tôt, dans les dernières lignes de « The Fisherwoman's Daughter » – l'un des essais les plus réputés que Le Guin ait publié – la *room of one's own* est certes présentée comme une « aide précieuse », mais guère comme la condition même de l'écriture. C'est sur ce second texte qui, comme l'a souligné Irène Langlet, s'inscrit dans un « double héritage woolfien[43] » que je concentrerai mon analyse, en tâchant de mettre en avant la relation ambivalente qui le lie à l'essai woolfien et au motif de la *room of one's own*.

Issu d'une conférence que Le Guin donna à diverses reprises et sous différentes formes au cours des années 1980, cet essai paraît dans sa version

---

38 *Ibidem.*

39 *Ibid.*, p. 74.

40 Ursula K. LE GUIN, « A Matter of Trust », *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination*, *op. cit.*, p. 223-234, p. 227.

41 Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, Grove Press, 1989, p. 212-237, p. 236.

42 George WICKES & Louise WESTLING, « Dialogue with Ursula K. Le Guin » [1982], *Conversations with Ursula K. Le Guin*, Carl FREEDMAN (Dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 12-25, p. 22.

43 Irène LANGLET, « "La fille de la pêcheuse" dans le réseau des essais féministes de Le Guin », *ReS Futurae* [en ligne], n°13, 2019, non paginé. Consulté le 21 avril 2020 : <https://doi.org/10.4000/resf.2306>.

définitive – après une première parution sous le titre « A Woman Writing » – en 1989, dans le deuxième recueil d'essais de l'autrice, *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. Entre analyse littéraire, dimension autobiographique, réminiscences de lectures et manifeste poétique et féministe, tout autant la composition de l'essai que sa forme évoquent en creux *A Room of One's Own*. La prégnance de l'influence woolfienne est également marquée dès son titre qui reprend l'image de la pêcheuse, figure clé de la deuxième partie de « Professions for Women » – qu'annonce la narratrice de *A Room of One's Own* lorsqu'elle relate sa partie de pêche à l'inspiration à l'ouverture de l'essai (voir *AROO* 5) – puis dans le premier paragraphe du texte, qui mobilise le portrait de Bettie Flanders sur lequel s'ouvre *Jacob's Room* :

> "'So of course,' wrote Betty Flanders, pressing her heels rather deeper in the sand, 'there was nothing for it but to leave.'" That is the first sentence of Virginia Woolf's *Jacob's Room*. It is a woman writing. Sitting on the sand by the sea, writing. It's only Betty Flanders, and she's only writing a letter. But first sentences are doors to worlds. This world […] is a world in which the first thing one sees is a woman, a mother of children, writing[44].

C'est ce portrait de « femme, mère de famille, écrivant », et non le motif de la *room of one's own*, qui introduit de manière détournée les deux axes clés de l'essai : le lieu de l'écriture au féminin et le binarisme création/procréation – second axe sur lequel je reviendrai dans la dernière partie de cette étude[45] –, comme le soulignent la question qui ouvre le paragraphe suivant et l'image qui vient le clore :

> On the shore, by the sea, outdoors, is that where women write? Not at a desk, in a writing room? Where does a woman write, what does she look like writing, what is my image, your image, of a woman writing? I asked my friends: "A woman writing: what do you see?" There would be a pause, then the eyes would light up, seeing. Some sent me to paintings, Fragonard, Cassatt, but mostly these turned out to be paintings of a woman reading or with a letter, not actually writing or reading the letter but looking up from it with unfocused eyes: Will he never never return? Did I remember to turn off the pot roast? … Another friend responded crisply, "A woman writing is taking dictation." And another said, "She's sitting at the kitchen table, and the kids are yelling." And that last is the image I shall pursue[46].

L'essai vient par la suite combler ce manque de représentation qu'il met ici en avant en rassemblant différents portraits de femmes écrivant – sans toutefois cesser de souligner la rareté de cette image en littérature. Ce faisant Le Guin s'attache à dépeindre une multitude de lieux d'écriture aussi bien fictionnels – dont la mansarde au sein de laquelle Jo March écrit ses premiers textes dans *Little Women* – que réels, l'autrice s'intéressant tout particulièrement à la salle à manger et au salon au sein desquels Harriet Beecher Stowe et Margaret Oliphant s'adonnaient à l'écriture. En évoquant ces deux autrices du dix-neuvième siècle Le Guin inscrit son essai et, en creux, celui de Woolf dans une généalogie de la réflexion sur le lieu de l'écriture au féminin – à laquelle l'autrice renvoie en se

---

[44] Ursula K. Le Guin, « The Fisherwoman's Daughter », *Dancing at the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 213.

[45] Voir le sous-chapitre intitulé « Création *vs* procréation : énoncer un sujet écrivant depuis une position de femme(s) », p. 284-292 de cette étude.

[46] Ursula K. Le Guin, « The Fisherwoman's Daughter », *Dancing at the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 213.

réappropriant la formule woolfienne : « we think back through our mothers if we are women[47] » – qui donne notamment lieu à une remise en cause au vitriol de l'incidence du genre sur la répartition de l'espace :

> Here is a woman who had several children and was a successful novelist, writing a letter to her husband about a hundred and fifty years ago, or maybe last night:
>
> "If I am to write, I must have a room to myself, which shall be my room. All last winter I felt the need of some place where I could go and be quiet. I could not [write in the dining room] for there was all the setting of tables and clearing up of tables and dressing and washing of children, and everything else going on […]. Then if I came into the parlor where you were, I felt as if I were interrupting you, and you know you sometimes thought so too."
>
> What do you mean? Not at all! Silly notion! Just like a woman!
>
> Fourteen years and several more children later, that woman wrote *Uncle Tom's Cabin*—most of it at the kitchen table.
>
> A room of one's own—yes. One may ask why Mr. Harriet Beecher Stowe got a room to himself to write in, while the woman who wrote the most morally effective American novel of the nineteenth century got the kitchen table[48].

Soulignant non sans humour la prégnance intemporelle de la hiérarchie de genre (« about a hundred and fifty years ago, or maybe last night »), tout en mimant, avec une ironie cinglante, la prétendue bienveillance empreinte de misogynie qu'une requête telle que celle de disposer d'une *room of one's own* pour écrire peut susciter chez celui qui en bénéficie déjà (« What do you mean? Not at all! Silly notion! Just like a woman! »), Le Guin se fait ainsi l'écho de la requête de Beecher Stowe de jouir de ce lieu depuis rendu célèbre par Woolf, comme le souligne la reprise du syntagme woolfien : « A room of one's own—yes ».

Mais si la dimension satirique de ce portrait s'accentue alors que l'autrice élabore un scénario où les rôles de genre seraient inversés (« Any self-respecting man would have sat there for five minutes and then stalked out shouting, "Nobody can work in this madhouse, call me when dinner's ready[49]!" »), Le Guin ne s'attache pas tant à dépeindre les frustrations liées à l'absence d'une *room of one's own*, qu'à interroger les raisons pour lesquelles Harriet Beecher Stowe continua d'écrire à la table de la cuisine :

> But then one may also ask why she accepted the kitchen table. […] Harriet, a self-respecting woman, went on getting dinner with the kids all underfoot and writing her novels. The first question, to be asked with awe, is surely, How? But then, Why[50]?

C'est à partir de cette double interrogation que « The Fisherwoman's Daughter » vient renverser le présupposé woolfien de la nécessité de la *room of one's own* tout en imitant la rhétorique déployée par Woolf dans *A Room of One's Own* du discours – et de la pensée – se construisant au gré des ouvrages feuilletés et des étagères parcourues. En écho à la *persona* woolfienne, Le Guin se tourne ainsi vers une autre autrice pour tâcher de répondre à ces deux questions (« Let us go to another woman

---

47 *Ibid.*, p. 234.
48 *Ibid.*, p. 219-220.
49 *Ibid.*, p. 220.
50 *Ibidem.*

novelist for help[51] »), qui n'est autre que Margaret Oliphant, figure âprement décriée par Woolf dans *Three Guineas*[52], dont Le Guin dresse un tout autre portrait en citant abondamment les passages de son autobiographie au sein desquels elle évoque le lieu et les modalités de sa pratique littéraire :

> My study, all the study I have ever attained to, is the little second drawing-room where all the life of the house goes on […] and I don't think I have ever had two hours undisturbed (except at night when everybody is in bed) during my whole literary life. Miss Austen, I believe, wrote in the same way, and very much for the same reason[53] […].

Mais là où l'on pourrait voir en ces propos d'Oliphant une confirmation du présupposé woolfien de la nécessité d'une *room of one's own* – que viendrait par ailleurs renforcer la référence à Jane Austen, dont Woolf interrogeait ce qu'aurait pu devenir l'œuvre si elle avait disposé d'une *room of her own* – Le Guin en offre une lecture tout autre, qui met à mal le motif de la *room of one's own* en construisant un nouveau portrait de la femme auteur, du lieu de l'écriture et des modalités de la création littéraire :

> I think Oliphant gives us a glimpse of why a popular novelist might not merely endure writing in the kitchen or the parlor amidst the children and the housework, but might endure it willingly. She seems to feel that her writing profited from the difficult, obscure, chancy connection between the art work and the emotional/manual/managerial complex of skills and tasks called "housework," and that to sever that connection would put the writing itself at risk, would make it, in her word, unnatural[54]. The received wisdom of course is just the opposite: that any attempt to combine art work with housework and family responsibility is impossible, unnatural. And the punishment for unnatural acts, among the critics and the Canoneers, is death[55].

Affirmant que l'autobiographie de Margaret Oliphant souligne que celle-ci « endure volontiers » le fait d'écrire à la cuisine – ou au salon – « au beau milieu des enfants et des tâches domestiques », et que son écriture bénéficie de cet état de fait, Le Guin renverse ici le paradigme woolfien selon lequel la création littéraire nécessite une *room of one's own* à l'abri des interruptions et esquisse une articulation possible – bien que « difficile, obscure, risquée » – entre création littéraire et tâches domestiques, une articulation qui loin de nuire à l'œuvre d'art est pensée comme la condition même de celle-ci : « to sever that connection [between the art work and the […] complex of skills and tasks called "housework"] would put the writing itself at risk ». Le Guin s'élève ainsi contre la préconception culturelle pour partie relayée *via* le motif de la *room of one's own* et, selon elle, sanctionnée par le canon littéraire qui fait de l'artiste un être retranché et de la

---

51 *Ibidem.*

52 Voir Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 170-171.

53 Margaret OLIPHANT citée dans Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter », *Dancing at the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 221.

54 Voir « [My family] were quite pleased to magnify me and to be proud of my work, but always with a hidden sense that it was an admirable joke […] and no idea that any special facilities or retirement was necessary. My mother would have felt her pride much checked, almost humiliated, if she had conceived that I stood in need of any artificial aids of that description. That would at once have made the work unnatural to her eyes, and also to mine », Margaret OLIPHANT citée dans Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter », *Dancing at the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 221-222.

55 *Ibid.*, p. 222.

création littéraire un acte solitaire, préconception selon laquelle Oliphant se voit refuser le statut d'artiste tandis que Proust et sa chambre tapissée de liège viennent incarner l'artiste par excellence : « She can't be a real writer. Real writers writhe on solitary sofas in cork-lined rooms, agonizing after *le mot juste*—don't they[56]? » – image sur laquelle Le Guin reviendra non sans une certaine férocité, en 2017, dans un essai intitulé « TGAN Again » : « that Proust needed not only a room of his own but a cork-lined one is taken as proof he was a genius[57] ».

Par l'intermédiaire de Margaret Oliphant et de son autobiographie, Le Guin esquisse ainsi un portrait de l'artiste dont la sociabilité ne se limite pas à une forme de sociabilité littéraire évoquée par Woolf dans *A Room of One's Own*[58] mais qui vient articuler sociabilité littéraire et sociabilité domestique :

> "The writing ran through everything. […] I had no table even to myself, much less a room to work in, but sat at the corner of the family table with my writing-book, with everything going on as if I had been making a shirt instead of writing a book…. My mother sat always at needlework of some kind, and talked to whoever might be present, and I took my share in the conversation, going on all the same with my story, the little groups of imaginary persons, these other talks evolving themselves quite undisturbed." […] How's that for an image, the group of imaginary people talking in the imaginary room in the real room among the real people talking, and all of it going on perfectly quiet and unconfused[59]…

Les modalités de la création ainsi évoquées par Le Guin, par l'entremise de l'autobiographie de Margaret Oliphant, brouillent les frontières entre l'espace de la création et l'espace domestique mais aussi entre l'espace physique et l'espace diégétique, faisant du lieu de la création un espace liminal, à mi-chemin entre l'univers imaginaire au sein duquel l'écrivain·e s'abstrait et le lieu même de l'écriture. Bien loin d'être un lieu de retraite créatrice, l'espace de la création tel que Le Guin le conçoit ici devient l'incarnation de cette image clé de l'essai que j'évoquai plus haut : « [A woman writing is] sitting at the kitchen table, and the kids are yelling[60] ».

C'est ainsi *contre* la *room of one's own* woolfienne et *A Room of One's Own*, que Le Guin pense le lieu de la création au prisme du genre, mais cela dans toute la

---

56 *Ibid.*, p. 221.

57 Ursula K. LE GUIN, « TGAN Again », *No Time to Spare: Thinking About What Matters* [2017], livre électronique, Boston, Mariner Books, p. 69-73, p. 72.
Le Guin revient également sur la chambre de liège de Proust dans « A Matter of Trust », voir Ursula K. LE GUIN, « A Matter of Trust », *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination, op. cit.*, p. 227.

58 Linda Brodkey affirme qu'au sein de la *room of one's own* woolfienne : « [the writer …] is in the company of other writers (writing is a house with many rooms) », voir Linda BRODKEY, « Modernism and the Scene(s) of Writing », *College English*, Vol. 49, n°4, 1987, p. 396-418.
Pour une lecture interrogeant l'articulation entre genre, solitude créatrice et communauté littéraire dans *A Room of One's Own* et « Professions for Women », voir Valérie FAVRE, « Une retraite créatrice à soi pour mieux faire son entrée dans la communauté littéraire : *A Room of One's Own* et "Professions for Women" de Virginia Woolf », in *Rückzug. Produktivität des Solitären in Kunst, Religion und Geschlechtergeschichte – En retrait/e : la solitude créatrice au prisme du genre*, Jenny HAASE, Audrey LASSERRE, Beatrice TRÎNCA & Xenia VON TIPPELSKIRCH (Dir.), *op. cit.*, à paraître.

59 Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter », *Dancing at the Edge of the World, op. cit.*, p. 221.

60 *Ibid.*, p. 213.

polysémie de cette préposition : d'une part la proximité des deux textes, tout comme les liens tissés avec « Professions for Women » qui se font notamment jour dans la citation ci-dessous, viennent souligner l'influence de Woolf sur la réflexion de Le Guin et le dialogue que celle-ci engage avec sa prédécesseure, tandis que de l'autre c'est bien en opposition au prérequis woolfien de la *room of one's own* que Le Guin situe sa réflexion sur le lieu et les modalités de la création, sans que cette renégociation ne soit dénuée d'ambivalence :

> "I'll tell you," says the imagination. "The one thing a writer has to have is not balls. Nor is it a child-free space. *Nor is it even, speaking strictly on the evidence, a room of her own, though that is an amazing help*, as is the goodwill and cooperation of the opposite sex, or at least the local, in-house representative of it. But she doesn't have to have that. The one thing a writer has to have is a pencil and some paper. That's enough, so long as she knows that she and she alone is in charge of that pencil, and responsible, she and she alone, for what it writes on the paper. In other words, that she's free. Not wholly free. Never wholly free. Maybe very partially. Maybe only in this one act, this sitting for a snatched moment being a woman writing, fishing the mind's lake[61]."

3 – Un jardin à elle(s) : revisiter la *room of one's own* woolfienne au prisme de la race chez Alice Walker

> [I]n search of my mother's garden, I found my own[62].
>
> Alice Walker

De la simple reprise à la variation et jusqu'à la renégociation, le motif de la *room of one's own* fait de multiples apparitions dans l'œuvre fictionnelle et essayistique d'Alice Walker. Walker s'approprie ainsi le motif woolfien dans l'essai intitulé « Saving the Life That Is Your Own: The Importance of Models in the Artist's Life », au sein duquel l'autrice revient sur les nombreuses figures qui ont marqué son parcours d'écrivaine et dépeint ainsi les circonstances qui permirent sa découverte, aux hasards d'une note de bas de page, de l'œuvre de Zora Neale Hurston : « But the incident that started my search began several years ago: I sat down at my desk one day, in a room of my own, with key and lock[63] ». Quant à *The Color Purple*, roman qui contribua à faire de Walker une écrivaine à la renommée internationale et pour lequel elle se vit attribuer le Prix Pulitzer ainsi que le *National Book Award for Fiction* en 1983, la *room of one's own* y revêt des couleurs

---

61 *Ibid*., p. 236, je souligne.

62 Alice WALKER, « In Search of Our Mothers' Gardens », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 243.

63 Alice WALKER, « Saving the Life That Is Your Own: The Importance of Models in the Artist's Life », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 9.
Dans la monographie qu'elle a consacrée à Alice Walker, Maria Lauret identifie Zora Neale Hurston et Virginia Woolf comme deux figures clés de l'œuvre de Walker, mais aussi de l'analyse que l'on peut en mener, voir Maria LAURET, *Alice Walker* [2000], seconde édition, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, p. 14.

chatoyantes et arbore fièrement la couleur phare du roman, que Walker associe par ailleurs au womanisme (« Womanist is to feminist as purple to lavender[64] »), alors que Célie accède au terme de la diégèse à une *room of her own* : « Well, here it is, I say, standing in the door. Everything in my room purple and red cept the floor, that painted bright yellow[65] ». Mais par-delà cette *purple room of one's own*, c'est également *via* l'image de la maison que Walker inscrit en filigrane le motif de la *room of one's own* dans ce roman, image par l'entremise de laquelle, comme le souligne Turgay Bayindir :

> Alice Walker ingeniously contrives to adopt Woolf's feminist concept of "a room of one's own" to fit into her own specific context of African-American women's experiences in *The Color Purple*[66].

Mais si le dialogue avec Woolf, ainsi qu'avec la notion de *room of one's own* demeure implicite dans *The Color Purple*[67], il en est tout autrement dans « In Search of Our Mothers' Gardens », célèbre essai paru dans le magazine nord-américain *Ms.* en 1974, au sein duquel le dialogue qu'esquisse Walker avec sa prédécesseure se fait des plus explicites.

« In Search of Our Mothers' Gardens » s'ouvre sur une évocation lyrique du sort des femmes afro-descendantes dans le sud des États-Unis à l'aube des années 1920 qui inscrit en creux la ségrégation et les lois Jim Crow dans le texte avant de faire surgir, sous la forme d'une interrogation, le fil directeur de l'essai : « What did it mean for a black woman to be an artist in our grandmothers' time? In our great-grandmothers' day[68]? ». Cette question fait affleurer l'un des points aveugles de *A Room of One's Own*, comme vient le souligner Walker quelques pages plus loin en articulant un bref aperçu de la réflexion woolfienne à l'évocation de la figure de Phillis Wheatley, esclave et poètesse au XVIIIe siècle :

> Virginia Woolf, in her book *A Room of One's Own*, wrote that in order for a woman to write fiction she must have two things, certainly: a room of her own (with key and lock) and enough money to support herself. What then are we to make of Phillis Wheatley, a slave, who owned not even herself[69]?

Si Walker ne renie pas ici de manière frontale la validité de l'argument woolfien, elle met en avant un impensé de la réflexion de l'autrice britannique qui vient moduler ce prérequis : qu'en est-il des femmes esclaves qui loin de posséder une *room of their own*, ne possédaient pas même leur corps ? Et que faire de Phillis Wheatley, cette esclave née sur le continent africain en 1753, envoyée en Amérique

---

64 Alice WALKER, *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. xii.

65 Alice WALKER, *The Color Purple* [1983], *op. cit.*, p. 240.

66 Turgay BAYINDIR, « A House of Her Own: Alice Walker's Readjustment of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* in *The Color Purple* », *Alice Walker's The Color Purple*, Kheven LAGRONE (Dir.), Amsterdam & New York, Rodopi, 2009, p. 209-223, p. 220.

67 On notera cependant qu'Alice Walker revient dans son autobiographie sur l'influence de *A Room of One's Own* sur le roman en soulignant qu'Olivia, la fille de la narratrice principale, doit son prénom à l'essai woolfien : « I wonder if viewers realize that Olivia is named not after Oliver Twist (as implied in the film) but from a line in Virginia Woolf, "Chloe liked Olivia," which appears in *A Room of One's Own* […] », Alice WALKER, *The Same River Twice: Honoring the Difficult* [1996], Londres, The Women's Press, 1998, p. 41.

68 Alice WALKER, « In Search of Our Mothers' Gardens », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 233.

69 *Ibid.*, p. 235.

du nord huit ans plus tard, et qui vit certains de ses poèmes publiés à Londres, alors qu'elle n'avait que vingt ans ? Soulignant ainsi les limites de *A Room of One's Own*, Alice Walker vient prolonger la réflexion woolfienne en se concentrant sur le statut particulier des femmes noires dans la tradition littéraire, en développant une fresque impressionniste qui évoque tout autant la période esclavagiste – au cours de laquelle de nombreux États du Sud interdisaient l'alphabétisation des esclaves – que la ségrégation. Ce faisant Walker propose en creux une relecture de *A Room of One's Own* au prisme de la race qui vient notamment renégocier le prérequis de la *room of one's own* en s'attachant à la spécificité du sort des femmes afro-américaines. C'est ainsi au prisme de l'esclavage et de la ségrégation que Walker mène cette réflexion sur les conditions matérielles et immatérielles de la création, sur le statut de l'œuvre d'art, mais aussi sur la filiation artistique au féminin et sur la place des femmes afro-descendantes dans l'histoire littéraire.

Mais le dialogue qu'établit Walker avec *A Room of One's Own* ne se limite pas à cet aperçu succinct de l'essai : il prend place au niveau textuel alors que l'autrice procède à un jeu de citations et de variations, en multipliant les irruptions du texte woolfien au sein de la trame de « In Search of Our Mothers' Gardens », tout en insérant en incise les points aveugles de la réflexion woolfienne, en vue de faire affleurer la spécificité des conditions de vie et de création des femmes afro-américaines et plus spécifiquement, ici, de Phillis Wheatley :

> Virginia Woolf wrote further, speaking of course not of our Phillis, that "any woman born with a great gift in the sixteenth century [insert "eighteenth century," insert "black woman," insert "born or made a slave"] would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half witch, half wizard [insert "Saint"], feared and mocked at. For it needs little skill and psychology to be sure that a highly gifted girl who had tried to use her gift for poetry would have been so thwarted and hindered by contrary instincts [add "chains, guns, the lash, the ownership of one's body by someone else, submission to an alien religion"], that she must have lost her health and sanity to a certainty[70]."

Si comme le souligne Tuzyline Jita Allan « Walker insère les vies de femmes noires [*black womanhood*] dans les espaces du texte woolfien afin de faire place à sa propre voix[71] », c'est bien la spécificité des conditions de vie et d'écriture de Phillis Wheatley que Walker réinscrit dans le texte woolfien et qui viennent tragiquement mettre en avant le luxe que représente la *room of one's own* woolfienne lorsqu'on lui oppose les chaînes, le fouet et la dépossession même du corps, contraste qui, selon Maria Lauret, permet à Walker de rendre visible :

> [T]he class and racial limitations of Woolf's argument and exposes white feminism's universalist assumption that all women share the concerns of the educated white middle class as fallacious[72].

---

70 *Ibid.*, p. 235.

71 « Walker inserts black womanhood in the spaces of Woolf's text to make room for her own voice », Tuzyline Jita ALLAN, « A Voice of One's Own: Implications of Impersonality in the Essays of Virginia Woolf and Alice Walker », *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Ruth-Ellen BOETCHER JOERES & Elizabeth MITTMAN (Dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 131-147, p. 131.

72 Maria LAURET, *Alice Walker*, *op. cit.*, p. 23.

L'essai prend un nouveau tour, tout en poursuivant sa renégociation du motif de la *room of one's own*, alors que Walker détourne son regard de l'histoire collective pour se pencher plus avant sur son histoire personnelle, par l'intermédiaire de la figure de sa mère, à la fois mère de famille nombreuse et travailleuse dans les champs aux côtés de son père :

> There was never a moment for her to sit down, undisturbed, to unravel her own private thoughts; never a time free from interruption—by work or the noisy inquiries of her many children. And yet, it is to my mother—and all our mothers who were not famous—that I went in search of the secret of what has fed that muzzled and often mutilated, but vibrant, creative spirit that the black woman has inherited, and that pops out in wild and unlikely places to this day. But when, you will ask, did my overworked mother have time to know or care about feeding the creative spirit[73]?

Et c'est là que l'essai laisse entrevoir le sens caché de son titre : le jardin n'est autre que la *room of one's own* de substitution de la mère d'Alice Walker, ce lieu qui – en contraste avec le travail domestique et le travail aux champs – est exempt des contraintes familiales, genrées et raciales, et octroie à la figure maternelle autonomie et créativité :

> The artist that was and is my mother showed itself to me only after many years. This is what I finally noticed: […] my mother adorned with flowers whatever shabby house we were forced to live in. […] Whatever she planted grew as if by magic, and her fame as a grower of flowers spread over three counties. […] And I remember people coming to my mother's yard to be given cuttings from her flowers; I hear again the praise showered on her because whatever rocky soil she landed on, she turned into a garden. A garden so brilliant with colors, so original in its design, so magnificent with life and creativity, that to this day people drive by our house in Georgia—perfect strangers and imperfect strangers—and ask to stand or walk among my mother's art[74].

En métamorphosant la terre rocailleuse en jardin florissant, la figure maternelle renverse symboliquement l'adversité des conditions matérielles de la création et transcende l'oppression dont elle est victime tout en acquérant le statut d'artiste. Walker fait ainsi de cet avatar de la *room of one's own* qu'est le jardin un lieu multiple qui fonctionne aussi bien, littéralement, comme le lieu de la création que, métonymiquement, comme l'œuvre qu'on y produit. Or comme le souligne Barbara Christian, Walker redéfinit ainsi le statut de l'œuvre d'art et en appelle à une révision à plus large échelle :

> Walker turned the *idea* of Art on its head. Instead of looking high she suggested we should look low. […S]he reminded us that Art, and the thought and sense of beauty in which it is based, is the province not only of those with a room of their own, or of those in libraries, universities, and literary Renaissances—that *creating* also is necessary to those who work in kitchens and factories, nurture children and adorn homes, sweep streets or harvest crops, type in offices and manage them[75].

---

[73] Alice WALKER, « In Search of Our Mothers' Gardens », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 238-239.

[74] *Ibid.*, p. 240-241.

[75] Barbara CHRISTIAN, « The Highs and Lows of Black Feminist Criticism » [1990], *Feminisms Redux – An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robin WARHOL-DOWN & Diane PRICE HERNDL (Éd.), New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, p. 238-243, p. 238.

Or, cette idée est déjà pour partie présente dans *A Room of One's Own*, ce que Walker met en avant dans le passage suivant, tout en réinscrivant – ici encore – cet impensé du texte woolfien qui trahit la blanchité du regard que Woolf porte sur la littérature :

> As Virginia Woolf wrote further, in *A Room of One's Own*:
>
> "Yet genius of a sort must have existed among women as it must have existed among the working class. [Change this to "slaves" and "the wives and daughters of sharecroppers."] Now and again an Emily Brontë or a Robert Burns [change this to "a Zora Hurston or a Richard Wright"] blazes out and proves its presence. But certainly it never got itself on to paper. When, however, one reads of a witch being ducked, of a woman possessed by devils [or "Sainthood"], of a wise woman selling herbs [our root workers], or even a very remarkable man who had a mother, then I think we are on the track of a lost novelist, a suppressed poet, of some mute and inglorious Jane Austen. … Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman[76]".

Si Alice Walker conclut « In Search of Our Mothers' Gardens » en affirmant qu'en partant « à la recherche du jardin de [sa] mère elle découvrit le [sien][77] », il apparaît que le titre du texte élargit quant à lui le spectre de l'essai du singulier au pluriel et, ce faisant, de la mère d'Alice Walker à toutes les créatrices afro-américaines qu'elle considère comme ses ancêtres. Tout en mettant en avant la question de l'espace de la création, Walker lance ce faisant – à la manière de Woolf – un appel à la réévaluation des créations des femmes noires et à la réécriture de leur histoire. C'est ainsi une relecture plurielle qu'Alice Walker offre de *A Room of One's Own* et du motif woolfien, qui en dévoile les limites et en redessine les contours sans jamais en désavouer la fertilité.

***

La *room of one's own* woolfienne est ainsi mobilisée explicitement aussi bien dans les essais d'Ursula K. Le Guin que dans l'œuvre d'Alice Walker, l'une se réappropriant le syntagme « a room of one's own », l'autre insérant dans l'entrelacs de l'un de ses textes des citations de l'essai woolfien afin de l'amender, tandis que chez Alice Munro c'est *via* des effets d'écho et de résonance que lecteurs et lectrices entrevoient la *room of one's one* chère à Woolf. Mais si ces trois autrices s'approprient ainsi le motif woolfien, c'est bien pour mieux questionner le prérequis selon lequel il serait nécessaire pour écrire une œuvre de fiction de disposer d'une *room of one's own*.

Pour Munro comme pour Le Guin, cette réflexion passe par la renégociation – fictionnelle et pour partie humoristique chez Munro, essayistique et polémique chez Le Guin – des frontières séparant espace domestique et espace de la création, par l'entremise du motif du bureau dans « The Office » et *via* l'image de « la femme

---

[76] Alice WALKER, « In Search of Our Mothers' Gardens », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 239-240.

[77] « [I]n search of my mother's garden, I found my own », *ibid*, p. 243, je traduis.

écrivant à la table de la cuisine, entourée par les cris de ses enfants » dans « The Fisherwoman's Daughter ». À ces deux portraits de l'artiste en mère au foyer, vient s'ajouter le portrait de l'artiste en mère(s) au jardin que dresse Alice Walker dans « In Search of Our Mothers' Gardens », au sein duquel le jardin se fait avatar de la *room of one's own*. Mais au-delà de la question du statut de l'artiste et de l'art, la réflexion d'Alice Walker vient souligner les limites de la *room of one's own* woolfienne lorsqu'on interroge les conditions matérielles de la création non seulement au prisme du genre, mais aussi au prisme de la race, en s'intéressant spécifiquement à la vie matérielle et créatrice des femmes afro-descendantes aux États-Unis.

Le regard porté par ces trois autrices sur la *room of one's own* woolfienne au sein de ces révisions qui ne cessent d'interroger le motif woolfien sans jamais tout à fait le rejeter s'accompagne ainsi d'une relecture en creux de l'essai publié en 1929 par Virginia Woolf, qui vient en interroger certains des impensés et des présupposés, mais qui souligne également la fertilité de ce motif au prisme duquel les conditions matérielles de la création au féminin continuent d'être interrogées.

Chapitre 7 : Faire place aux femmes : *a room of their own* dans les sphères publique et académique

> Your job, when you live here—as it was the job of educated women before you—is to change the world. Nothing less or easier than that. I hope that you have been reading the recent women's literature, even if you don't agree with some of it. For you will find, as women have found through the ages, that changing the world requires a lot of free time. Requires a lot of mobility. Requires money, and, as Virginia Woolf put it so well, "a room of one's own," preferably one with a key and a lock[1].
>
> Alice Walker

Au printemps 1972, alors qu'elle s'adresse aux étudiantes nouvellement diplômées de son *alma mater*, Sarah Lawrence College, Alice Walker fait de la *room of one's own* woolfienne l'un des prérequis non pas de l'écriture, mais des changements qui permettront de donner jour au monde qu'elle appelle de ses vœux tout au long de son discours, un nouveau monde qui reconnaîtra à leur juste valeur les femmes du passé et les femmes à venir :

> But it is a great time to be a woman. A wonderful time to be a black woman, for the world, I have found, is not simply rich because from day to day our lives are touched with new possibilities, but because the past is studded with sisters who, in their time shone like gold. They give us hope, they have proved the splendor of our past, which should free us to lay just claim to the fullness of the future[2].

Près d'une décennie plus tard, alors qu'elle prononce elle aussi un discours à l'occasion d'une cérémonie de remise de diplôme – discours qui sera publié sous le titre « A Left-Handed Commencement Address » en 1983 – Ursula K. Le Guin appelle quant à elle de ses vœux l'émancipation et l'épanouissement des jeunes diplômées qui lui font face, quel que soit leur champ d'expertise, dans un monde qui saura les reconnaître, et reconnaître leur travail, à leur juste valeur, et au sein duquel elles disposeront d'une *room of their own* :

> So what I hope for you is that you live there not as prisoners, ashamed of being women, consenting captives of a psychopathic social system, but as natives. *That you will be at home there, keep house there, be your own mistress, with a room of your own*. That you will do your work there, whatever you're good at, art or science or tech or running a company or sweeping under the beds, and when they tell you that it's second-class work because a woman is doing it, I

---

1 Alice WALKER, « A Talk: Convocation 1972 », *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose*, *op. cit.*, p. 33-41, p. 37.

2 *Ibidem*.

> hope you tell them to go to hell and while they're going to give you equal pay for equal time[3].

Alors même qu'elles prennent par ailleurs leurs distances avec la *room of one's own* woolfienne, Alice Walker et Ursula K. Le Guin font ainsi de cette dernière l'un des points d'appui nécessaires à l'acquisition d'une nouvelle place, pour les femmes, au sein de la sphère publique.

Or cette idée est présente dans de nombreux textes critiques ou fictionnels de la seconde moitié du XXe siècle qui font de la *room of one's own* un mot d'ordre révolutionnaire, alors que le mouvement de libération des femmes gagne du terrain dans les universités et les sociétés anglo-américaines, comme le souligne notamment le *best-seller* féministe publié par Marilyn French en 1977, *The Women's Room*, au sein duquel la narratrice énonce : « Maybe room means more than space[4] ». Si pour certain·es le champ des *women studies* incarne une forme de « post-Woolfian "room of our own[5]" », pour Catharine Stimpson la *room of one's own* woolfienne n'est autre que le projet même de la critique féministe : « Woolf's room has become a project that draftily houses us. In her power, failures and perplexities, [Woolf] is a major architect and designer of feminist criticism[6] ». Tandis que pour Hortense Spillers la *room of one's own* s'étend bien au-delà des murs qui la délimitent, alors que les combats féministes – et plus spécifiquement le *black feminism* – se déploient dans tous les domaines de la vie publique :

> The room of one's own explodes its four walls to embrace the classroom, the library and the various mechanisms of institutional and media life, including conferences, the lecture platform, the television talk show, the publishing house, the "best seller," and collections of critical essays[7].

Bien loin d'Elaine Showalter qui voit en la *room of one's own* un désengagement du monde social[8], mais aussi de l'opinion du critique Thomas Staley qui, dans son introduction au volume intitulé *Twentieth-Century Women Novelists* publié en 1982, réduisait la *room of one's own* woolfienne à « une bien maigre ambition en vue de l'expérience contemporaine des femmes[9] », il apparaît que chez nombre d'écrivain·es et de critiques ce motif vient symboliser, de manière tantôt littérale, tantôt métaphorique, la place acquise de dure lutte par les femmes au sein de la sphère publique, et certains des combats féministes qui animèrent les soixante dernières années. Or cette lutte s'ouvre aujourd'hui, à l'heure du tout numérique, à de nouveaux domaines de la sphère publique, comme l'énonce Tegan

---

3 Ursula K. LE GUIN, « A Left-Handed Commencement Address » [1983], *Dancing at the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 115-117, p. 117, je souligne.

4 Marilyn FRENCH, *The Women's Room* [1977], Londres, Virago, 2014, p. 6.

5 Domna STANTON, « Autogynography: Is the Subject Different? » [1984], *Woman, Autobiography, Theory: A Reader*, Sidonie SMITH & Julia WATSON, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998, p. 131-144, p. 132.

6 Catharine S. STIMPSON, « Woolf's Room, Our Project: The Building of Feminist Criticism » [1989], *Virginia Woolf*, Rachel BOWLBY (Dir.), Londres, Longman, 1992, p. 162-179, p. 162.

7 Hortense SPILLERS, « Afterword: Cross-currents, Discontinuities: Black Women's Fiction », *Conjuring: Black Women's Fiction and Literary Tradition,* Marjorie PRYSE & Hortense SPILLERS (Dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 249-261, p. 250.

8 Voir p. 177 de la présente étude.

9 « *A Room of One's Own* was a meagre ambition in light of female experience today », Thomas F. STALEY, « Introduction », *Twentieth-Century Women Novelists* [1982], Thomas F. STALEY (Dir.), Basingstoke, MacMillan, 1986, p. xi-xvi, p. xiii, je traduis.

Zimmerman qui en appelle à reconcevoir la *room of one's own* à l'aune de la numérisation de notre environnement et de nos pratiques sociales[10] et à lutter pour l'acquisition de *virtual rooms of our own* :

> Women must confront the politics of the network of web pages as a new room, a new border, even a new frontier for women […]. Claiming a virtual room of women's own will involve combating techno-patriarchy through e-feminism[11].

Ce réinvestissement de la *room of one's own* n'est pas sans faire écho à certaines lectures critiques de l'essai woolfien, comme celle qu'esquisse Jane Goldman dans son article intitulé « The Feminist Criticism of Virginia Woolf » :

> Woolf's room metaphor not only signifies the declaration of political and cultural space for women, private and public, but the intrusion of women into spaces previously considered the spheres of men. *A Room of One's Own* is not so much about retreating into a private feminine space as about interruptions, trespassing and the breaching of boundaries[12] […].

Mais ce devenir du motif est également, plus largement, associé à Woolf (en tant qu'icône du féminisme) et à son œuvre (en tant que symbole de l'émancipation des conventions littéraires) comme le souligne l'autrice états-unienne Rebecca Solnit dans la section « Liberations » de l'essai intitulé « Woolf's Darkness » :

> Woolf liberates the text, the imagination, the fictional character, and then demands that liberty for ourselves, most particularly for women. […] Her demands for liberation for women were not merely so that they could do some of the institutional things men did (and women now do, too), but to have full freedom to roam, geographically and imaginatively. She recognizes that this requires various practical forms of freedom and power—recognizes it in *A Room of One's Own*, too often remembered as an argument for rooms and incomes, though it demands also universities and a whole world[13].

Or c'est sur ces deux derniers points – les universités et « le monde dans son entièreté » – que se concentrera le chapitre à venir, par l'entremise de trois textes qui s'attachent à réécrire selon différentes modalités *A Room of One's Own* tout en transposant la réflexion woolfienne au tournant du XXIe siècle et qui, ce faisant, interrogent la place acquise par les femmes dans les sphères publique et académique au prisme du motif de la *room of one's own* et, plus largement, de l'essai woolfien et de sa postérité : *Virginia Woolf, Cambridge,* A Room of One's Own*: The Proper Upkeep of Names* de Jane Marcus, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* de Kabe Wilson et *Rooms of Our Own* de Susan Gubar.

---

10 « When a room is wired to the outside world and provides instant access to our families and strangers simultaneously, it is time to rethink Woolf's feminist notion of a room to encompass the virtual; it is time for e-feminism(s). », Tegan ZIMMERMAN, « The Politics of Writing, Writing Politics: Virginia Woolf's *A* [Virtual] *Room of One's Own* », *Journal of Feminist Scholarship*, n°3, 2012, p. 35-55, p. 50.

11 *Ibid.*, p. 46-47.

12 Jane GOLDMAN, « The Feminist Criticism of Virginia Woolf », *A History of Feminist Literary Criticism*, Gill PLAIN & Susan SELLERS (Dir.), *op. cit.*, p. 66-84, p. 71.

13 Rebecca SOLNIT, « Woolf's Darkness », *Men Explain Things To Me*, *op. cit.*, p. 85-106, p. 101.

1 – Une américaine à Cambridge : femmes, éducation et institution patrilinéaire ou « the Cantabrigian unproper upkeep of women's names and rooms of their own » selon Jane Marcus

> But I know that under Virginia Woolf's "ruthless look" no one could maintain that things are any better in Cambridge for women than they were when she came to share her strategies for change, her analysis of what she called in 1928 "the patriarchy[14]."
>
> Jane Marcus

C'est sur les traces de Virginia Woolf et en prenant pour guide *A Room of One's Own* que Jane Marcus explore l'université de Cambridge à l'aube des années quatre-vingt-dix dans l'essai intitulé *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, texte qui n'a guère reçu depuis sa publication l'attention critique qu'il mérite. Dans une prose qui allie mélancolie – voire élégie – et pugnacité, la critique états-unienne emprunte à Woolf sa position d'*outsider* ainsi que ce regard qualifié d'« impitoyable » par l'une des étudiantes ayant assisté à la conférence donnée par l'autrice en octobre 1928 à Newnham[15], afin d'interroger la place des femmes au sein de l'université de Cambridge, des origines de l'institution, en passant par la fondation des premiers collèges ouverts aux femmes et par les années 1920, jusqu'en 1993, année que Marcus passa à Cambridge en tant que professeure invitée à Clare Hall College et au cours de laquelle quelques étudiantes entreprirent de célébrer les soixante-cinq ans des conférences données par Woolf à Newnham et Girton. Marcus vise ainsi à mettre au jour l'absence d'impact de *A Room of One's Own*, voire ses effets paradoxalement néfastes[16], sur la place des femmes au sein de l'université où les prémices de l'essai virent le jour, en proclamant à contre-courant des idées reçues et non sans verve polémique : « no one could maintain that things are any better in Cambridge for women [in 1993] than they were […] in 1928[17] ».

En écho à *A Room of One's Own* et plus particulièrement à son premier chapitre, cette méditation au caractère décousu, ancrée dans la période

---

[14] Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, Londres, Cecil Woolf, 1996, p. 58.

[15] Voir *ibid*., p. 41.

[16] Voir « The whole story of Virginia Woolf's lectures at Cambridge is about women's poverty, bad food, cold rooms, restricted access to education. But all the energy of justified anger and protest has been turned by two generations of hostile readers against the women, as if it were shameful to them, not the male university. If women are poor, it's their own fault. Virginia Woolf's visit has been made into a local myth that has served to fortify the determination to keep women out (and then, once they were in, down). », *ibid*., p. 7.

[17] *Ibid*., p. 58.

contemporaine par l'entremise des déambulations de Marcus au travers des ruelles pavées de la ville universitaire, livre par à-coups une contre-histoire de l'université qui s'attache à mettre au jour l'absence forcée des femmes puis leur admission aux marges de l'institution, et vient en cela donner forme à la volonté exprimée par Woolf dans son journal en novembre 1928 : « I want to write a history, say of Newnham or the womans [sic] movement[18] ». Faisant de Cambridge un palimpseste, Marcus explore différentes strates de l'histoire de l'université en s'attachant à exhumer les femmes que celle-ci a mises de côté, tout en élargissant le spectre de la réflexion woolfienne, par-delà la fondation des premiers collèges :

> But in the lovely Cloisters reminiscent of the convents full of intellectual women of another age, I recall that these female places of worship and study were occupied under Henry VIII and made into men's colleges. […] Do the ghosts of the displaced nuns keep to their old haunts[19]?

Image récurrente de l'essai, la figure du fantôme qui vient faire écho à l'apparition spectrale de Jane Harrison dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 13), se fait l'incarnation du processus de relégation des femmes dans l'oubli, relégation constitutive de l'université qui devient, comme le soulignent les premières lignes du texte, l'élément moteur de l'essai de Jane Marcus :

> It is October, "October the birth of the year," as Virginia Woolf says in *A Room of One's Own*. It is Michaelmas Term in Cambridge, the birth of the academic year; how differently Woolf's elegy for the lost history of women's writers echoes on these ancient stones? Why did I expect that she would have left some trace in this town, some mark on its walls? […]. What a shock it is in 1993 to find that the ghost I am pursuing as she pursued her own ghosts across the college garden is as much a phantom now as she was in 1928. […] Why is it such a terrible reality to face the facts of Virginia Woolf's analysis of the university as a patriarchal institution, to feel her discomfort here, her sense of being a stranger, as she complains in drafts of the essay? Not much has changed. I itch to take out a tube of the lipstick she so disdained and write "Virginia Woolf Was Here" all over the walls that bear the names of the great dead who studied here, men's names of course[20].

Faisant ici du fantôme de Woolf le symbole même de l'effacement des femmes qui ont marqué l'histoire de l'université, Marcus interroge tout autant la place des femmes au sein de l'institution que la place symbolique que celle-ci leur octroie *via* ce processus que Marcus nomme, après Woolf, « le maintien du nom » (« the proper upkeep of name[s][21] ») dont Marcus ne cesse de souligner la dimension genrée : « It is as if the tradition of keeping up men's names is deeply connected with the keeping down of women's[22] ». Tâchant de mettre en lumière cette place symbolique des femmes, et en premier lieu celle de Woolf, dont Marcus aspire à faire retentir le nom sur les murs de la ville (« I want to call her name until it echoes in the streets. […] I fantasize night-time raids with a can of spray paint… Who is that masked woman who scrawls quotes from Virginia Woolf on the grey walls of

---

18 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3, *op. cit.*, p. 203.

19 Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 3.

20 *Ibidem*.

21 Voir Virginia WOOLF, *Women & Fiction: The Manuscript Versions of* A Room of One's Own, Stanford Patrick ROSENBAUM (Éd.), Oxford, Blackwell, 1992, p. 24.

22 Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 51.

Cantabrigia[23]? »), l'essai développe une poétique et une politique du maintien du nom des femmes qui vise, en écho à *A Room of One's Own*, à rédimer la place de celles-ci au sein de Cambridge :

> In *A Room of One's Own* Virginia Woolf symbolically creates a space for women in Cambridge, *a place of their own*. She writes the names of women all over the walls of the city of Cambridge, the names of dead poets and novelists, archaeologists and philosophers, a paper monument in a city of everlasting stone. Not, perhaps, a really proper upkeep of their names, but a valiant effort[24].

Aussi, dans la lignée de l'essai woolfien, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"* vise à bouleverser cette institution que Marcus perçoit comme l'antre d'une tradition masculiniste, au sein de laquelle seuls les noms d'hommes sont préservés (« It is in colleges that the "proper upkeep" of names is practised, with plaques and monuments and statues and rooms with names on them[25] ») tandis que la critique envisage d'ériger un monument à l'effigie de Woolf et des femmes de Cambridge :

> The monument I make in my mind resurrects […] a woman among women, laughing together at their outsidership, plotting to provide a place for the education of all women in Cambridge, a city which is still from a woman's point of view, the capital of the patriarchy[26].

Mais loin de n'être qu'imaginaire, c'est bel et bien un monument textuel que Jane Marcus bâtit par l'entremise de cet essai qui réinscrit la place qu'elle estime être due à Woolf et à quantité de femmes au sein de la ville universitaire, tout en rendant hommage à leur lutte pour que les femmes y bénéficient d'une *room of their own*. Pour ce faire Marcus replace Woolf dans un « Cambridge alternatif » (« alternative Cambridge[27] ») aux côtés des pionnières de l'éducation des femmes, dont certaines n'étaient autre que sa tante et sa cousine, Caroline et Katharine Stephen[28], et réinscrit le motif woolfien de la *room of one's own* dans son héritage cambridgien en faisant ressurgir les aspirations ayant marqué l'histoire de la création des collèges féminins de l'université, et notamment la volonté affirmée dès 1868 par Emily Davies, co-fondatrice et première *Mistress of Girton College*, que chaque étudiante puisse bénéficier d'une *room of her own* :

> Each student will have a small sitting room to herself, where she will be free to study undisturbed and to enjoy at her own discretion the companionship of friends of her own choice. Of all the attractions offered by College life, probably the opportunity for a certain amount of solitude, so necessary an agent in the formation of character, will be the one most welcomed by the real student[29].

Jane Marcus souligne néanmoins que ces *rooms of their own*, dont les étudiantes de Girton et de Newnham purent en effet disposer, ne furent pas synonymes d'une véritable *room of their own* au sein de l'université. Évoquant le

---

23 *Ibid*., p. 58-59.
24 *Ibid*., p. 24-25, je souligne.
25 *Ibid*., p. 12.
26 *Ibid*., p. 4.
27 *Ibid.*, p. 8.
28 Voir *ibid*., p. 8, 26-27.
29 Emily DAVIES citée dans *ibid*., p. 30.

rejet et les moqueries dont les étudiantes furent victimes, leur accès restreint aux bibliothèques et à certains cours, mais aussi les différentes émeutes qui eurent lieu à chaque fois que les femmes firent valoir leur droit d'obtenir les diplômes de l'université, en 1897, puis en 1920 – année où les étudiantes d'Oxford obtinrent cette prérogative – et en 1921 :

> Only seven years before [Woolf's] lectures, in 1921, a howling mob of male undergraduates had destroyed the beautiful bronze Clough Memorial Gates at Newnham, after voting overwhelmingly to prevent women from taking degrees. The Symbolic and real violence of this chilling scene […] kept [women] from seeking membership in the university for almost three decades[30].

Si les étudiantes de Cambridge finirent par obtenir ce droit en 1947, Jane Marcus interroge néanmoins avec un humour des plus acerbes la place octroyée aux étudiantes au sein de l'université près d'un demi-siècle plus tard, comme le souligne l'interrogation suivante : « Is there a giant behind the gates, a patriarchal troll who harbours all that sex-hatred in one heart[31]? ». Et c'est notamment par l'entremise de témoignages récoltés au cours de son année passée à Cambridge, mais aussi au cours de la célébration des soixante-cinq ans des conférences de Woolf à Newnham et à Girton, que Marcus dépeint une institution ankylosée dans des traditions patrilinéaires et homosociales. Marcus s'en réfère tout particulièrement aux déclarations de Joan Mason, ancienne étudiante de Newnham, célèbre pour sa défense de la place des femmes dans les sciences[32], ainsi qu'à un texte autobiographique publié en 1985 par Alison Hennegan, ancienne étudiante de Girton, célèbre militante pour les droits des gais et des lesbiennes et membre de l'université de Cambridge, au sein duquel Hennegan revient sur son parcours universitaire et fait valoir l'ambivalence de sa relation à l'institution :

> Of its traditions I am jealous, in both the conflicting senses of that word: jealous for them, anxious to preserve them; jealous of them when I am forced to recognize their hostility to women and exclusion of us. Living in Cambridge … is a physical expression of that constant state of tension which necessarily exists for all women who are both formed by and in revolt against a particular vision of the world which variously ignores, co-opts and misrepresents us[33].

Cette « tension constante » qu'évoque Alison Hennegan n'est pas sans faire écho à la « disjonction de la conscience » que Woolf décrit au dernier chapitre de *A Room of One's Own*, alors que sa narratrice parcourt mentalement Whitehall, cette avenue londonienne métonymique du gouvernement britannique :

> [I]f one is a woman one is often surprised by a sudden splitting off of consciousness, say in walking down Whitehall, when from being the natural inheritor of that civilization, she becomes, on the contrary, outside of it, alien and critical. (*AROO* 73)

De fait, Marcus elle-même évoque le sentiment de crainte, mais aussi la sensation d'étouffement que provoque en elle l'atmosphère de Cambridge, sentiment qu'elle relie à son statut de femme, à la place privilégiée que l'université

---

30 *Ibid.*, p. 15-16.
31 *Ibid.*, p. 16.
32 Voir *ibid.*, p. 44.
33 Alison HENNEGAN, « … And Battles Long Ago », cité dans Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 57.

continue d'accorder aux grands hommes et au caractère sépulcral qu'elle attribue à la ville universitaire : « Cambridge is a mausoleum to great men. Perhaps that is why it gives a woman a chill to walk through it[34] ». Faisant écho au parcours semé d'embûches et d'interruptions de la narratrice de *A Room of One's Own* – du gardien qui l'empêche de marcher sur la pelouse au bibliothécaire qui lui interdit l'accès au manuscrit du « Lycidas » de Milton – mais aussi à l'idée que ce parcours matérialise, comme l'a notamment souligné Tracy Seeley, les répercussions spatiales de ce que Woolf nomme le patriarcat[35], Jane Marcus écrit :

> As I walk the narrow streets and broad greens of Cambridge, crossing its arched and elegant bridges down paths praised by poets, each with its specific hierarchy of permitted walkers—"yes, you may; no, you may not,"—permission granted or withheld by signs and beadles and guards everywhere, […] I begin to feel my shoulder weighed down by an enormous chip[36].

Ce sentiment d'injustice que Marcus attribue également à celle dont elle suit les traces (« Woolf had a chip on her shoulder, too[37] »), s'ensuit d'un désir irrépressible, mais non assouvi, de franchir les barrières qui s'imposent à elle, désir lui aussi attribué à sa prédécesseure :

> [Cambridge] inspired in Woolf—as a woman—the revolutionary urge to trespass. Following her command is a problem for living (a feminist's) daily life in Cambridge […] You always feel that you are trespassing[38].

Mais c'est bien une invitation à faire intrusion dans cet entre-soi masculin qu'incarne Cambridge à ses yeux que Jane Marcus adresse aux lectrices de *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, en retraçant la lente et progressive acquisition par les femmes de *rooms of their own* aussi bien matérielles que symboliques au sein de la ville universitaire, mais aussi en encourageant, à la manière de *A Room of One's Own* : « rebellion, trespass and interruption, strategies for young women to use in entering the conversation between men called civilization[39] ».

---

[34] Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 17.

[35] Voir « [P]atriarchy […] as a system of beliefs and practices, enacts its power spatially. It creates Oxbridge as an expression of its power and privilege, and then perpetuates both power and privilege through rules of turf protection and exclusion (stay off the grass and out of the library). Thus, space reinforces patriarchy's dominance. », Tracy SEELEY, « Flights of Fancy: Spatial Digression and Storytelling in *A Room of One's Own* », *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*, Anna SNAITH & Michael H. WHITWORTH (Dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 31-45, p. 33.

[36] Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 8-9.

[37] *Ibid*., p. 9.

[38] *Ibid*., p. 13.

[39] *Ibid*., p. 47.

2 – « The elephant[s] in the room of one's own » : Cambridge et *A Room of One's Own* au prisme intersectionnel du genre, de la race et de la classe dans *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* de Kabe Wilson

> "A Room of One's" to "Rooms of Our"—what has changed[40]?
>
> Kabe Wilson

Seize ans après la visite de Jane Marcus à Cambridge, dans le cadre de la célébration du huit-centième anniversaire de l'université et, incidemment, du quatre-vingtième anniversaire de la publication de *A Room of One's Own*, une exposition consacrée à l'histoire de l'éducation des femmes, intitulée « Rooms of Our Own – Three Centuries of Education for Women », fut organisée au Lucy Cavendish College. Aux côtés des photographies des pionnières de l'éducation féminine figurait, au centre d'une *room of its own*, le manuscrit de l'essai woolfien, habituellement conservé au Fitzwilliam Museum. C'est au cours d'une visite de cette exposition que l'artiste multimédia britannique Kabe Wilson, ancien étudiant de l'université de Cambridge, eut l'idée de réarranger ou, pour reprendre son terme de prédilection, de *recycler* les 37971 mots qui composent *A Room of One's Own* afin d'en faire un nouveau récit, au cours duquel cette même exposition incite sa protagoniste et narratrice, Olivia N'Gowfri, à s'interroger – comme l'indique la citation ci-dessus – sur les changements qui marquèrent les quatre-vingts ans s'étant écoulés depuis la publication de *A Room of One's Own.*

Combinant art narratif et art visuel, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* est un portrait de l'artiste féministe en étudiante boursière, métisse et lesbienne se déroulant à Cambridge en 2009, au sein duquel la protagoniste lit pour la première fois *A Room of One's Own* et entreprend au terme du récit, après avoir envisagé de mettre le feu au célèbre manuscrit de Woolf, de recycler l'essai en découpant et en réorganisant chacun de ses mots. Si l'entreprise créatrice d'Olivia vient refléter au sein même de la diégèse aussi bien le processus créatif de Kabe Wilson que la forme que l'artiste a donnée à cette novella, en collant, mot après mot et page après page, sur une feuille de plus d'un mètre sur quatre, chacun des mots composant l'essai woolfien[41], la rage incendiaire qui anime la protagoniste et la conduit à incendier certaines des bibliothèques de la ville universitaire, vise quant à elle à mettre fin à l'hégémonie de la tradition patriarcale et eurocentrée qu'incarnent, à ses yeux, aussi

---

40 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 48.

41 Voir Figure 4, p. 146 de la présente étude.
Kabe Wilson évoque en détail les différentes étapes de ce processus créatif dans l'interview qu'il a accordé à l'universitaire Malachi McIntosh, voir Malachi MCINTOSH, Interview vidéo avec Kabe Wilson, art. cit., c. 22.30 min.

bien Cambridge que *A Room of One's Own*. Ces deux versants de *Of One Woman or So* s'articulent dans la volonté d'Olivia de faire advenir tout autant « un nouvel ordre du monde » (« new world order[42] ») qu'« un nouvel ordre des mots » (« new word order[43] »), Kabe Wilson associant ainsi, comme l'a montré Susan Stanford Friedman : « the poetics of recycling with a revolutionary demand for radical change[44] ». Mais si c'est bien à un changement radical qu'Olivia N'Gowfri aspire au nom du collectif invisible et insaisissable de femmes vers lequel pointe le titre anagrammatique du texte – *Of One Woman or So*[45] –, son récit laisse néanmoins poindre les nombreux changements ayant marqué la place des femmes au sein de la société et de Cambridge au cours du siècle dernier ; autant de changements dont la présence même de la protagoniste au sein de la célèbre institution se fait le signe sans toutefois que cette présence ne soit perçue par les autres, ou vécue par elle-même – et c'est bien là le cœur du problème – comme allant de soi.

Dès les premières pages du récit, alors qu'Olivia parcourt les rues de la ville universitaire, l'utilisation du flux de conscience plonge lecteurs et lectrices dans les pensées de la narratrice autodiégétique et met en avant le sentiment d'aliénation d'une jeune femme condamnée à être « the odd one out[46] », alors qu'elle aspire à devenir « the odd one *in*[47] ». Ce sentiment, Olivia l'articule à son statut de femme qui fait d'elle une exception au sein de cette « usine à hommes célèbres » (« the factory of famous men[48] ») dont elle résume ainsi les tenants et les aboutissants : « The logic of masculinity, for men, by men. To breed "Great Men[49]" ». L'élitisme et l'entre-soi masculin ici mis en avant engendre chez Olivia une sensation proche de cette « disjonction de la conscience » formulée par Woolf dans *A Room of One's Own*[50], et également évoquée par Alison Hennegan, qui prend ici forme poétiquement et matériellement *via* l'utilisation de l'italique et de parenthèses qui viennent répétitivement entrecouper l'adjectif démonstratif *this* afin de mettre en avant le pronom possessif masculin *his* qui le compose : « (*T*)his *splendid* world[51] » ; « So goes the world. His one. (*T*)his one... And my one...[52] ».

---

42 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 2.
43 *Ibid.*, p. 131.
44 Susan STANFORD FRIEDMAN, « Recycling Revolution: Re-mixing *A Room of One's Own* and Black Power in Kabe Wilson's Performance, Installation and Narrative Art », *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in 21st Century Literature and Art*, Susan STANFORD FRIEDMAN (Dir.), Londres & New York, Bloomsbury Academic, 2018, p. 21-47, p. 23.
45 Voir aussi « I embark alone. I, the Woman of October. Summoning the courage to complete a war […] for a hundred thousand women, or so, by an army of one woman, or so… », Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 130.
46 *Ibid.*, p. 90.
47 *Ibid.*, p. 91.
48 *Ibid.*, p. 12.
49 *Ibidem*.
50 Voir « [I]f one is a woman one is often surprised by a sudden splitting off of consciousness, say in walking down Whitehall, when from being the natural inheritor of that civilization, she becomes, on the contrary, outside of it, alien and critical. », *AROO* 73.
51 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 10.
52 *Ibid.*, p. 6.

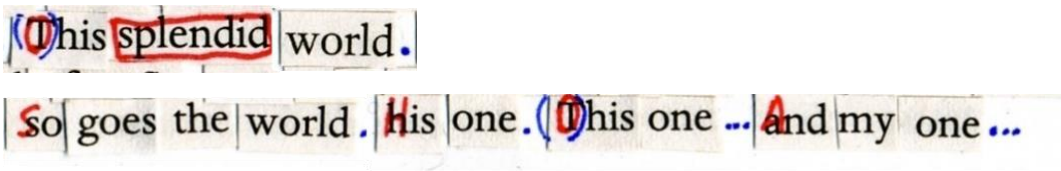


Figure 5. Kabe Wilson, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (p. 5, 9)

Toutefois dans le cas d'Olivia, cette disjonction n'est pas seulement genrée mais elle se situe à l'intersection du genre, de la classe sociale et de la race, et elle ne survient pas uniquement lorsqu'Olivia parcourt les rues de Cambridge, mais aussi lorsqu'elle lit *A Room of One's Own*. Car à la question de la place que Cambridge accorde aux femmes et à Olivia, Kabe Wilson articule la question de la place à laquelle *A Room of One's Own* assigne certaines de ses lectrices.

La question d'être ou de ne pas être à sa place dans la *room of one's own* woolfienne apparaît en creux au terme du premier chapitre du récit lorsqu'Olivia, de retour dans sa *room of her own* cambridgienne, feuillette les pages de *Letters from London* de l'écrivain antillais C.L.R James – dont la Hogarth Press publia un texte en 1933[53] – et s'arrête sur l'extrait suivant : « whatever you do the loneliness of the room is dreadful. When you lock the door you are in a world of your own[54] ». C'est par le truchement de cette citation de C.L.R. James, reconstituée par l'entremise des mots woolfiens, que le premier écho direct à la *room of one's own* fait son entrée dans le texte, avant qu'Olivia ne se rende à l'exposition *Rooms of Our Own* et ne se décide à lire l'essai woolfien :

> My face *well* red if the woman had asked. "Is this the novelist you love most?" "Well, I like the essay about going for a walk and buying a pencil, and enjoyed the score of *The Hours*… But I never tried *A Room of One's Own*…" And the woman is shocked and it is snatched back… As that is the book every true girl knows and loves… At the heart of young female fashion, and they all have the old cover on bags and cups, or even beach chairs? From the Kings shop, opposite the chapel, because they share purples […] "Street Haunts" was very good. And if *A Room of One's Own* is that important… […] Time to let her make a *real* woman of me[55].

Mémoires d'une romancière/révolutionnaire féministe en fleurs, *Of One Woman or So* fait ainsi appel – tout en lui résistant – à l'idée que lire l'essai woolfien puisse être un rite de passage et que *A Room of One's Own* soit devenu un manuel de vie (« that life manual of *Our Own*[56] ») dont la lecture conditionnerait le fait de devenir une *véritable* femme (« Time to let her make a *real* woman of me ») ou d'accéder à une *room of one's own* à Cambridge.

---

[53] À ce sujet voir Anna SNAITH, « Leonard and Virginia Woolf: Writing against empire », *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 50, n°1, 2015, p. 19-32, p. 20.

[54] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 14, je souligne. Voir C.L.R. JAMES, « The Houses » [1932], *Letters from London*, Nicholas LAUGHLIN (Éd.), Oxford, Signal Books, 2003, p. 57-72, p. 64.

[55] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 32.

[56] *Ibid.*, p. 130.

Mais la lecture qu'Olivia fait de Woolf renforce son sentiment initial que l'essai incarne un féminisme dépassé destiné aux filles d'hommes éduqués et blancs[57] et que la *room of one's own* woolfienne est pensée pour les femmes blanches et bourgeoises tandis même que selon Olivia : « a sanctuary for women of money is unprofitable to the liberty of all women[58] ». Alternant extraits de l'essai woolfien et réactions de sa protagoniste, le second chapitre de la novella questionne l'universalité et l'intemporalité de la réflexion woolfienne, en mettant en avant certains des points aveugles de *A Room of One's Own*, aussi bien en termes de genre[59] que de classe et de race. Olivia reproche notamment à l'essai son traitement de la question raciale alors qu'elle s'arrête sur ce passage au sein duquel Mary Beton indique à demi-mot que les femmes noires ne peuvent être considérées comme des femmes anglaises, voire comme de véritables femmes : « It is one of the great advantages of being a woman that one can pass even a very fine negress without wishing to make an Englishwoman of her[60] » (*AROO* 39) – une réflexion à laquelle Olivia vient opposer des réflexions plus contemporaines, issues des féminismes noir et intersectionnel, en confrontant Woolf à certaines des figures qui ont marqué la critique féministe au cours des dernières décennies dont Audre Lorde ou, ici, bell hooks :

> But, *all* literature, and Englishwomen. "civilizing natives" was very awkward. 1928, but even so. And the "man with curly hair". Not so long ago to say that like that… As an Englishwoman. And so, out of date. 1928. Would be discreditable now, "you shall not draw comparisons between race and sex"- bell's hook. Heroic bell, whose work has more conviction. But nothing to celebrate thirty years since *that* changed the women's movement… And imagine if I were to say all that at "Rooms of Our Own[61]"…

Mais si Olivia considère ainsi que Woolf et *A Room of One's Own* sont les étendards d'un féminisme auquel elle est étrangère, elle se voit néanmoins forcée de reconnaître l'importance passée de la réflexion woolfienne (« *As a moment in women's history there was no question of its resonant importance*[62] ») et l'influence qu'elle a exercée sur quantité de lectrices et d'autrices : « And innumerable women say "I read that when young and thought 'I should write, I must'." Hence, there is a quote from it preceding the introduction of almost everything by a woman since[63] ». De fait, c'est ce qu'Olivia perçoit comme l'influence de Woolf et de

---

57 Woolf concentre explicitement sa réflexion dans *Three Guineas* sur l'expérience et l'influence des « filles d'hommes éduqués » (« the daughters of educated men »), voir Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 97-99.
Comme dans *A Room of One's Own*, la race est l'un des points aveugles de *Three Guineas*.

58 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 128.

59 Je reviendrai notamment sur la relecture que Wilson offre de l'idéal androgyne woolfien au sein de la dernière partie de cette étude, voir « Réincarnations de l'androgyne woolfien au XXIe siècle », p. 331-337.

60 Ce passage a notamment fait l'objet d'une célèbre lecture de Jane Marcus, au sein de laquelle la critique met en avant l'ambivalence du regard que Woolf porte sur les questions de la race et de la colonialisation, voir Jane MARCUS, « A Very Fine Negress », *Hearts of Darkness: White Women Write Race*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004, p. 24-58.
Kabe Wilson fait référence à cet essai et, plus largement, à l'influence des travaux de Jane Marcus sur sa lecture de Woolf dans son interview avec Malachi McIntosh, voir Malachi MCINTOSH, Interview vidéo avec Kabe Wilson, art. cit., c. 12.30 min.

61 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfr*i, *op. cit.*, p. 34.

62 *Ibid.*, p. 48.

63 *Ibid.*, p. 47-48.

A Room of One's Own sur l'éducation des femmes qui vient conforter son rejet du texte, alors qu'Olivia en conclut que l'autrice et son essai sont pieds et poings liés avec le Cambridge qu'elle – et qui la – rejette :

> We made it, her vision in *A Fernham of Our Own*. The jewel of writing by the heroic countess of novelists, whose remarks and speculations were taken as monumental preaching, paving the way for the other women who copied the masculine approaches to freedom. And that is its highly praised legacy, shepherding women into lectureships, their integrity tamed by the presumptuous opinion that if one plants grasses upon which some women may stroll one has helped "women". Not "*some* women", "women". An opinion that rests on the argument that the difference between the "sexes" is of greater importance than that between different women. […] And the fact that that opinion predominates is testimony to the failings and defects of feminism[64]…

Aussi, lorsqu'Olivia reçoit une mystérieuse invitation qui la destine à intégrer l'une des sociétés secrètes de l'université, la *Shakespeare Society*, et doit pour ce faire choisir son écrivain·e préféré·e, c'est à contrecœur mais en décidant d'assurer ses arrières (« If I [chose] her... Playing very safe. Very respectable[65] ») qu'elle opte pour la « très respectable » Virginia Woolf, le statut désormais bien établi de Woolf au sein du canon littéraire se faisant ainsi moyen d'accès au monde privilégié et sélectif que la *Shakespeare Society* représente. La novella atteint son point de bascule lorsqu'Olivia assiste à sa première rencontre de la société et se voit confrontée à la violence du racisme de l'un de ses membres, épisode au cours duquel l'emploi désinvolte du terme « negress » dans *A Room of One's Own* devient le climax du récit :

> "Come on, calm down. Or do you need grass, negress?"
>
> For a moment she stood stock still and merely starred [sic] dispassionately at his absurd paper face. He made a gesture towards the bottle. After calmly taking it up and briefly looking round at them all she violently flung it at the wineglasses and dashed for the door. One of them shrieked but there were no attempts to stop her[66].

Olivia fait ensuite la rencontre, au hasard des étagères d'une bibliothèque de l'université, de la pensée radicale et révolutionnaire de deux icônes du *Black Power Movement*, Stokely Carmichael et H.R. Brown[67]. Fascinée par la prose de ce dernier, le sentiment d'aliénation d'Olivia se fait rage incendiaire alors qu'elle se rallie à l'appel aux armes qu'il adressait en 1968 à la foule rassemblée dans les rues de cet autre Cambridge, au sein duquel prédomine la prestigieuse Harvard University :

---

64 *Ibid.*, p. 117.

65 *Ibid.*, p. 32.

66 *Ibid.*, p. 88.
Kabe Wilson commente longuement l'emploi du terme « negress » dans *A Room of One's Own*, son recyclage dans *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, et l'importance de l'épisode au sein duquel il apparaît dans l'économie générale de la novella dans son interview avec Malachi McIntosh, voir Malachi MCINTOSH, Interview vidéo avec Kabe Wilson, art. cit., c. 13.00 min.

67 Pour une analyse détaillée de l'articulation entre Virginia Woolf, *A Room of One's Own* et le *Black Power Movement* dans *Of One Woman or So* voir Susan STANFORD FRIEDMAN, « Recycling Revolution: Re-mixing *A Room of One's Own* and Black Power in Kabe Wilson's Performance, Installation and Narrative Art », *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in 21st Century Literature and Art*, *op. cit.*

> "IF CAMBRIDGE WON'T COME 'ROUND WE GOT TO BURN IT DOWN!" *There was something of the divine about it. Looking at the various books strewn before her and reflecting upon how this moment had come about, she knew it had not been by chance.* […] *A woman had been feeling desperate, detached from yet confined to a world so detestable to her; and then, without being directly asked, life had responded.* […] *And so she had to do it – had to be the one to make that statement. Make it fact*[68].

Olivia décide donc de mettre le feu aux bibliothèques de Cambridge qu'elle considère à présent comme l'institution symbolique de l'oppression genrée, raciale et sociale dont elle est l'une des victimes, mais aussi au manuscrit de *A Room of One's Own* qu'elle considère comme l'effigie même de Cambridge :

> I will torch it. And Fernham with it. And all the libraries. This one, the faculties, the whole lot. What a party. […] The professors can go to sleep glad, knowing that facts and thought have been preserved for another day, and then in the morning's light, the streets are an ash-tray[69].

Si l'idée même d'incendier les bibliothèques de l'université et de réduire en fumée les livres qu'elles contiennent n'est pas sans renvoyer à certaines des heures les plus sombres du vingtième siècle, il importe de souligner que le passage à l'acte d'Olivia, en termes de stratégie narrative, vient faire écho, non sans une certaine ironie, à un autre essai woolfien, moins iconique mais souvent considéré comme bien plus radical que *A Room of One's Own*, *Three Guineas* :

> Take this guinea and with it burn the college to the ground. Set fire to the old hypocrisies. Let the light of the burning building scare the nightingales and incarnadine the willows. And let the daughters of educated men dance round the fire and heap armful upon armful of dead leaves upon the flames. And let their mothers lean from the upper windows and cry "Let it blaze! Let it blaze for we have done with this 'education[70]'!"

Toutefois le plan d'Olivia ne se déroule pas comme prévu, et si elle incendie en effet plusieurs bibliothèques universitaires, ce qui la conduira à prendre la fuite au terme de la diégèse, alors qu'elle met la main sur le manuscrit de *A Room of One's Own*, ce dernier refuse de prendre feu. Kabe Wilson métamorphose ainsi l'impulsion radicale d'Olivia de réduire en cendres *A Room of One's Own* en une épiphanie créative qui vient clore la novella. Reconsidérant l'essai woolfien et l'impact qu'il a eu sur elle (« *Its value was in its inquiry, not its conclusion.* […] [*T*]*he writing had worth, even if it seemed not to. The words were right, they were just in the wrong order*[71] ») les ressentiments et le rejet de la narratrice font place au projet poét(h)ique qui transforme au sein de la diégèse *A Room of One's Own* en *Of One Woman or So*, entreprise qui a pour but de *raccommoder* l'essai woolfien avec « ses propres outils[72] » en vue de faire place aux femmes que la *room of one's own* woolfienne met de côté :

---

68 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 113.

69 *Ibid.*, p. 118.

70 Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 120.

71 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 131.

72 Voir "Killing patriarchs with their own tools. Poetic justice…", *ibid.*, p. 90.
Après avoir fui la *Shakespeare Society* Olivia fait explicitement allusion à la célèbre intervention d'Audre Lorde au cours de la « Second Sex Conference » qui s'est tenue à New York en 1979 : « *For the master's tools will never dismantle the master's house*. They may allow us temporarily to beat him at his own game, but they will never enable us to bring about genuine change. And

> "The right words in the right order", who said that? Of poetry... This is not poetry... Or truth as I know it... But, it could be... If I were to mend it... Cut it up and put them in a different order... Tampering with the shape of what there is. […] Altering the old "truth". Of what "women" are. And what "fiction" is. Write of "women" and what that means. Completely different to her. But in essentials the same. Relativity. Alphabet and atom… As human beings, in one material but of different size and shapes, and sorts and sexes and shades. By the letters that attach to make us up, and bind us all together. Altogether[73]...

Dans son interview avec Malachi McIntosh, Kabe Wilson souligne la dimension satirique de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* – une satire qui s'adresse aussi bien à *A Room of One's Own* et à Woolf, qu'au radicalisme politique qui séduit un temps Olivia[74] et il souligne :

> The general political movement within the text is from *reform* which is represented by Virginia Woolf, to *revolution* which becomes represented by Stokely Carmichael and, specifically, H.R. Brown – the Black Panther – to *recycling*, which is what Olivia comes to personify herself[75].

Et c'est bien par le recyclage poétique et politique de *A Room of One's Own* que Wilson interroge la place des femmes à Cambridge ainsi que dans l'essai woolfien, au prisme de la race et de la classe – ces deux « elephant[s] in the room of one's own[76] » – et souligne qu'afin de faire place à *toutes* les femmes, à Cambridge comme ailleurs, il est nécessaire de procéder à une refonte de la *room of one's own* woolfienne et de *A Room of One's Own*.

3 – De la *room of one's own* woolfienne à *Rooms of Our Own* de Susan Gubar : retracer les avancées des femmes dans la seconde moitié du XXe siècle

> If we are lucky enough to evade mass warfare and ecological disaster, to live another century or so and in rooms of our own: if we cultivate habits of courage and learning, integrity and good humor in ourselves and in each other, acknowledging the permeability of the walls, gates, and doors that protect but divide us; if we work, even in poverty and obscurity, looking past the bogey of what we know to be parochial interests to see human beings in relation to their rooms but also to each other and to the multitudinous environments inhabited in common, for we live in a world not our own and not ourselves; then the opportunity

this fact is only threatening to those women who still define the master's house as their only source of support. », Audre LORDE, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », *Sister Outsider: Essays and Speeches* [1984], Berkeley, Crossing Press, 2007, p. 110-114, p. 112.

73 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 131.

74 « [*Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*] is like a satire on literature, on radical politics […], on words, and also on Woolf. », Malachi MCINTOSH, Interview vidéo de Kabe Wilson, art. cit., c. 3.30 min.

75 *Ibid.*, c. 41.00 min.

76 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 47.

> will come and the dormant mathematician or political visionary, scientist or composer will put on the body that was so often laid down. Drawing her life from the lives of Shakespeare's sisters—because Shakespeare has had many sisters, of many complexions, and from many different lands (not the least of whom was the inspiration of my musings here)—she will be born. As for her coming without renewed and determined resistance to forces that would curtail women's freedom, this would be impossible. But she is coming—to be born not again, but for the first time, and to dwell among us[77].
>
> Susan Gubar

Comme le soulignent les dernières lignes de *Rooms of Our Own* citées ci-dessus, c'est au plus près du texte woolfien que Susan Gubar compose cet essai publié en 2006 par les presses universitaires de l'Illinois, tout en élargissant la réflexion woolfienne à tous les domaines de la sphère publique, ce que met en lumière, à la toute fin du texte, l'appel à la résurrection non pas de la petite sœur Shakespeare mais de la mathématicienne, de la femme politique visionnaire, de la scientifique ou encore de la compositrice qui sommeille encore.

Échos poétiques, thématiques et narratifs ponctuent ce texte au sein duquel Gubar évalue les chemins littéraires et académiques mais aussi sociaux et politiques parcourus par les femmes tout au long du XXe siècle, et plus spécifiquement au cours de sa seconde moitié, et tourne son regard vers les chemins qui s'ouvrent à elles, aussi bien à partir que par l'entremise du texte woolfien. *Rooms of Our Own* livre ainsi une réactualisation et une expansion de *A Room of One's Own* en associant les enjeux contemporains et futurs du féminisme à la modernité de la prose woolfienne afin de répondre à l'interrogation suivante :

> [W]hat sorts of advances have been made by the multiplied feminisms that morphed through our recent lives and times, and for—as well as by—which women[78]?

Par-delà les nombreux échos à *A Room of One's Own* que Gubar tisse au sein du texte – et ce dès son titre –, *Rooms of Our Own* emprunte à l'essai woolfien sa structure en six chapitres, sa narration à la première personne du singulier, certaines de ses caractéristiques stylistiques et son économie générale. Aussi, à la manière de *A Room of One's Own*, la narratrice de *Rooms of Our Own* – une universitaire blanche nord-américaine – se refuse à toute identification et à toute posture d'autorité, tandis que le texte fait corps avec un processus de réflexion marqué par les interruptions extérieures et les hésitations de la narratrice, en laissant libre cours au flux de conscience de cette dernière. Le récit retrace quant à lui les événements, les rencontres et les lectures qui ont ponctué non pas, comme dans *A Room of One's Own*, la semaine menant à la conférence donnée par la *persona* woolfienne, mais l'année conduisant à cette réécriture, tantôt définie comme « une méditation sur

---

77 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 222-223.
78 *Ibid.*, p. 216.

l'histoire passée et future des femmes[79] », « un cours accéléré de théorie féministe[80] », ou encore « un *Bildungsroman* critique[81] », tous trois mus par les questionnements de la narratrice concernant sa propre place dans le féminisme, l'héritage féministe qui est le sien, ainsi que l'avenir du féminisme et des différents courants qui le constituent.

Là où *A Room of One's Own* donne à voir la réflexion de Woolf sur les femmes, le genre et la fiction, une réflexion ancrée dans le contexte britannique mais dont l'envergure s'étend à l'histoire et à la tradition littéraire occidentale du XVIe siècle aux années 1920, Gubar réécrit l'essai woolfien au prisme des combats féministes qui ont marqué la seconde moitié du XXe siècle en proposant une mise à jour des considérations woolfiennes qui porte plus directement sur l'évolution de la place des femmes au sein des universités et de la société et sur le développement des différents courants de la pensée et de la critique féministe. *Rooms of Our Own* opère pour ce faire une translation géographique et temporelle, le récit prenant place non plus dans l'université fictive d'Oxbridge dans les années 1920, mais sur un campus nord-américain au tournant du XXIe siècle. Cette translation signale un changement de contexte politique, social et conceptuel sur lequel se concentrent les réflexions développées par Gubar qui – tout comme Woolf en 1929 – ancre l'essai dans les combats militants et théoriques de son temps, en s'interrogeant sur les débats qui ont animé la société et les universités américaines depuis le *Women's Liberation Movement*[82].

La première évocation de *A Room of One's Own* intervient à la cinquième page de l'essai, Gubar soulignant le parallélisme à établir entre les propos de Woolf et les siens, tout en mettant en exergue la distance qui les sépare :

> While Virginia Woolf—speaking only nine years after women gained the vote and entrance into a few of the professions in England—emphasized the mystic potential they might bring into being, we have witnessed startling transformations that have not only released many middle-class women from the constraints of traditional gender roles but have also complicated the idea of gender itself[83].

Et c'est justement cette distance que le texte s'attache à analyser en encourageant ses lecteurs et lectrices à comparer la place, voire – comme l'indique la forme plurielle du terme *room* dans le titre de l'essai – les places, qu'occupent à présent les femmes dans nos sociétés contemporaines à celle de leurs prédécesseures au tournant du XXe siècle[84]. L'essai met ainsi en avant ce que Gubar considère comme étant « un changement colossal dans les relations entre les sexes[85] » en revenant

---

79 « [M]editations on women's once and future history », *ibid*, p. 2-3, je traduis.

80 « [A] crash course in feminist intellectual history », *ibid.*, p. 7, je traduis.

81 « [C]ritical *Bildungsroman* », *ibid.*, p. 218, je traduis.

82 L'essai offre un vaste panorama des débats théoriques et critiques qui ont marqué le féminisme et ses différents courants au cours de la seconde moitié du XXe siècle, à ce sujet voir Valérie FAVRE, « De Virginia Woolf à Susan Gubar : réécrire *A Room of One's Own* au tournant du XXIe siècle », *L'Atlantique littéraire au féminin – Approches comparatistes (XXe-XXIe)*, Chloé CHAUDET, Stefania CUBEDDU-PROUX & Jean-Marc MOURA (Dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020, p. 35-47.

83 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 5.

84 Voir *ibid.*, p. 7.

85 « [S]ome colossal shift in the relationship between the sexes », *ibid.*, p. 20-21, je traduis.

notamment sur les avancées législatives et sociétales que permirent les mouvements féministes :

> We had sponsored legislation making it possible for nannies to build bridges, salesgirls to drive buses, seamstresses to fight fires or mine coal, we had elected judges enforcing that legislation, enabling mothers to become soldiers or attorneys or dock laborers: the Equal Pay Act, Title IX, the Family and Medical Leave Act[86].

Mais si la fresque que déploie Gubar couvre des enjeux aussi divers – et contemporains – que le plafond de verre et l'égalité salariale, les nouvelles formes de parenté et la procréation médicalement assistée, l'intersexuation ou la reconnaissance des transidentités, *Rooms of Our Own* fait la part belle – comme *A Room of One's Own* en son temps – à la place des femmes au sein de l'université, ce que la narratrice indique dès les premières pages de l'essai :

> A consideration of the impact of feminism on higher education and of higher education on feminism might require an investigation into the campus life of women teachers and their students; or it might focus on feminist intellectuals and the methodologies they have developed in their various scholarly disciplines; or it might tackle women's studies and the programs it has pioneered; or it might mean that somehow all these are inextricably mixed together with arguments about sex and gender[87].

La progression des femmes au sein de la sphère académique est soulignée en creux par les parallélismes avec le premier chapitre de *A Room of One's Own* au sein duquel Woolf s'adonne à une analyse comparée des collèges masculins et féminins de l'université fictive d'Oxbridge ainsi qu'au portrait du fictionnel Fernham, mais aussi lorque la narratrice de Gubar évoque son propre parcours universitaire : étudiante avant que les textes de femmes ne fassent leur entrée dans les salles de cours puis jeune enseignante alors que les facultés étaient encore la chasse gardée des hommes. C'est un tout autre portrait que la narratrice livre de la période contemporaine, en dépeignant une université mixte où bon nombre – si ce n'est la majorité – des étudiant·es et des enseignant·es sont des femmes et où les *women and gender studies* ont acquis une véritable place au sein du champ académique. Toutefois ces avancées soulèvent de nouvelles questions : si féminisation de l'université il y a eu, de quelle féminisation s'agit-il ? Quelles en ont été les retombées pour les femmes ? Et enfin, quelles en ont été les retombées pour l'institution[88] ? Des questions qui ne sont pas sans faire écho à la réflexion que Woolf mène déjà, à la fin des années 1930, dans *Three Guineas* :

> The questions that we have to ask and to answer about that [academic] procession during this moment of transition are so important that they may well change the lives of all men and women forever. For we have to ask ourselves, here and now, do we wish to join that procession, or don't we? On what terms shall we join that procession? Above all, where is it leading us, the procession of educated men? […] Think we must. […] Let us never cease from thinking—what is this "civilization" in which we find ourselves? What are these ceremonies and why should we take part in them? What are these

---

86 *Ibid*., p. 66.

87 *Ibid.*, p. 3-4.

88 Gubar aborde également ces questions dans l'article suivant : Susan GUBAR, « Our Brilliant Career: Women in English, 1973–2010 », *College English*, Vol. 76, n°1, 2013, p. 12-28.

> professions and why should we make money out of them? Where in short is it leading us, the procession of the sons of educated men[89]?

Et Gubar de souligner que la place acquise par les femmes au sein des universités, tout comme au sein de la société, n'est pas la même pour *toutes* les femmes (« white women's gains at my school have far outstripped those of blacks[90] ») mais aussi que l'entrée des femmes à l'université rime – comme cela est le cas dans nombre de professions – avec la dévalorisation des carrières qui y sont effectuées :

> I found myself wondering if women had entered higher education at just that moment when higher education was deteriorating in all too manifest ways. Did vocations and professions get devalued because women began to participate in them, or were women allowed to do them only when they were in the process of becoming depreciated[91]?

Tandis qu'au cinquième chapitre de l'essai – intitulé « Institutionalization and Its Queer Discontents » – Gubar revient sur l'épineuse question de l'institutionnalisation de la critique littéraire féministe, des *women and gender studies* et s'interroge, en partie en écho à la réflexion que Woolf développe dans *Three Guineas*, sur ce que l'entrée des femmes, et plus spécifiquement des féministes, aurait dû et pourrait encore changer au sein de l'institution :

> It would be a thousand pities, […] if women's institutional innovations would dwindle into replicating traditional careerist practices and values, for if we had come into colleges to transform them, why should we end up pandering to the insularity, parochialism, and elitism of the conventional disciplines? How can we criticize higher education, if we just become part of its business-as-usual—which consists, as it always has, of putting people into classes so as to fix letters after their names, caps on their heads, hoods on their shoulders? Ought not the education we advance emphasize the activism that brought us into being[92][…]?

À ce *malaise dans l'université* viennent faire écho les réserves qu'émet l'essai quant aux retombées du *Women's Liberation Movement* au sein de la société états-unienne contemporaine, Gubar soulignant qu'en dépit du terrain gagné, la hiérarchie de genre est, bel et bien, encore et toujours en place. Un constat que Gubar vient comme renforcer en faisant explicitement écho à un passage tiré du second chapitre de *A Room of One's Own*, au sein duquel la *persona* woolfienne, déjeunant non loin du British Museum, ouvre un journal et se voit contrainte de constater après en avoir parcouru les grand-titres : « The most transient visitor to this planet, I thought, who picked up this paper could not fail to be aware, even from this scattered testimony, that England is under the rule of a patriarchy » (*AROO* 26). Élargissant le spectre de la réflexion woolfienne, voici le constat que Susan Gubar dresse à l'heure de la mondialisation :

> The most transient visitor to the globe, who picks up or turns on the news, could not fail to be aware, even from this scattered testimony, that civilization remains under a rule hostile to the health and welfare of humanity. Nobody

---

89 Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 144-145.
90 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 105.
91 *Ibid.*, p. 28.
92 *Ibid.*, p. 151.

> could fail to detect the dominance of man. He owned the paper as well as the network and dot-com, with the political influence they confer[93].

L'essai dresse ainsi un bilan en demi-teinte des retombées des combats féministes qui marquèrent la seconde moitié du XXe siècle, comme le souligne ici l'emploi anaphorique de la conjonction concessive « although » :

> Although American and European women have voted for more than eighty years; although we have entered most of the professions over the course of the past half century; although we have gained some reproductive rights and served in the army, navy, and air force for several decades; although a few exceptional women have attained leadership roles in a minuscule number of governments, religions, and industries in the last couple of years—why was one sex still so much more powerful than the other, and why was this more prosperous sex more vindictive than and toward the other? Could it be that the tenacity of men's opposition to women's emancipation will trip every step forward into a staggering fall backward? Caught within the rhythms of backlash, are men destined to fear that our gains are their losses[94]?

Face à la crainte d'un retour en arrière des plus violents (« staggering fall backward », « backlash ») c'est, à la manière de Woolf, en tournant son regard vers le futur que Gubar clôt l'essai. La critique en appelle à une forme de syncrétisme féministe qui n'est pas sans refléter l'usage – dont Gubar reconnaît tout à la fois la dimension problématique et utopique – de la première personne du pluriel dans le titre de l'essai, au sein duquel se réuniraient les nombreux courants et les différentes luttes féministes qui ont marqué les dernières décennies :

> [T]he distinctive groups formed within feminism can learn to live with their differences, as well as their differences of opinion, by forging alliances and coalitions based upon the political goals they share[95].

Ce syncrétisme Gubar l'envisage comme le prérequis de l'avènement – si ce n'est de Judith Shakespeare ou de sa résurrection – d'un monde nouveau fondé sur les objectifs communs du féminisme, que Gubar perçoit non pas comme une nouvelle *cité des dames* mais comme une « magnifiquement diverse cité des femmes » (« a magnificently diverse city of women[96] ») qui saurait faire place à la diversité des femmes et aux différents courants féministes et augurerait de nouvelles *rooms of our own* pour toutes les femmes :

> [M]y utopianism depends not on razing an outdated building to put a new one in its place, but instead on a belief that for quite some time feminists have profited from frequently conflicting blueprints that have nevertheless eventuated in entranceways, renovations, additional wings and arcades, skylights, and decks with unforeseen views and prospects. Its design is not made by the relation of brick to mortar, but by the relationship of human beings to human beings who have permeated its structures and partitions with creative force[97].

***

93 *Ibid.*, p. 66.
94 *Ibid.*, p. 76-77.
95 *Ibid.*, p. 216.
96 *Ibid.*, p. 111, je traduis.
97 *Ibid.*, p. 220-221.

C'est ainsi à l'aune de la réflexion woolfienne que Jane Marcus, Kabe Wilson et Susan Gubar mesurent les avancées des combats féministes, en dénoncent certaines des limites, et esquissent les lignes de fuite de combats à venir, tout en empruntant à *A Room of One's Own* sa forme, son style, voire ses mots, afin de retracer la progression de la place des femmes dans l'éducation supérieure et, plus largement, au sein de la sphère publique.

Que cette réflexion rime avec un retour aux sources mêmes du texte woolfien et avec une exploration de l'université de Cambridge dans les années quatre-vingt-dix pour Marcus et à l'aube du XXIe siècle pour Wilson, ou avec une transposition sur un campus fictif de l'autre côté de l'Atlantique pour Gubar, chacun de ces trois textes s'inscrit dans la lignée du texte woolfien et souligne la façon dont, depuis sa publication, *A Room of One's Own* a pu motiver et influencer et continue, aujourd'hui, d'informer et de refléter certaines des avancées qui ont marqué la place des femmes dans les sphères publique et académique.

Mais comme le souligne Kabe Wilson au terme de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, si ces réécritures rendent hommage à la *room of one's own* woolfienne et à l'essai au sein duquel elle figure, elles en questionnent également les limites et l'actualité en proposant une mise à jour des considérations woolfiennes : « I will give her another go... I will write her again. For the new now. […] A tribute? Partly. Or a sequel? Partly. The old modified and substituted by the new[98] ».

Aussi la question de l'avancée de la place des femmes dans les sphères publique et académique rime ici avec une autre question : quelles femmes ? Et c'est en mettant en avant la pluralité des femmes et des positions qu'elles occupent que ces textes tâchent également de mesurer la diversité des places que la société et les universités leur ont octroyées. Toutefois, sur ce point-là également Woolf n'est peut-être pas si éloignée de ses petites sœurs que ne le croit Olivia, du moins si l'on s'en fie à la lecture que Jane Marcus offre de l'essai woolfien dans « A Very Fine Negress » :

> Is [Woolf] not saying that we have rooms of our own because they don't—our sisters in the former colonies on whose labour the "first world" largely functions? The answer is yes[99].

[98] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 131.
[99] Jane MARCUS, « A Very Fine Negress », *Hearts of Darkness: White Women Write Race*, *op. cit.*, p. 42.

Conclusion – La *room of one's own* woolfienne des années soixante à nos jours : une postérité plurielle

Près de quatre-vingt-dix ans après la publication de l'essai, la *room of one's own* woolfienne n'a guère perdu de son actualité, ou de sa prégnance, comme en atteste l'enquête lancée en 2019 par la *Royal Society of Literature* sur les conditions de la création littéraire : « A Room of My Own: A Survey of What UK Writers Need to Work ». Parmi les conclusions de cette enquête émerge l'idée suivante : « Ninety years after Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, a room to write from and money are still important to sustaining a career in writing[1] ». Mais au-delà des 2166 auteurs et autrices ayant répondu à l'enquête, dont 80% déclaraient qu'une *room of their own* incarnait en effet « l'appui le plus significatif[2] » à leur pratique créatrice, la *Royal Society of Literature* a également demandé à sept de ses membres – David Almond, Bernardine Evaristo, Howard Jacobson, Val McDermid, Nadifa Mohamed, Daljit Nagra et Eley Williams – de « répondre à l'essai woolfien et d'explorer les conditions propices à l'écriture[3] » tout en replaçant la *room of one's own* woolfienne : « in the cacophony of life lived with Twitter and Instagram, email and texting[4] ». En explorant la multiplicité des conditions (im)matérielles de la pratique littéraire contemporaine, ces essais entrent en résonnance avec l'essai woolfien, sans qu'ils ne le mentionnent toujours explicitement, tout en s'inscrivant dans certaines des dynamiques de la postérité de la *room of one's own* identifiées précédemment.

Si Daljit Nagra revendique la sensation de liberté que lui procure le fait de ne pas écrire dans un lieu dédié à l'écriture[5], l'anthologie souligne que bénéficier d'une *room of one's own* a été l'une des aspirations communes à la plupart de ces écrivain·es qui évoquent au sein de brefs essais leur venue à l'écriture. Mais comme le soulignent notamment Bernadine Evaristo ou Nadifa Mohamed dans l'essai

---

1 ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *A Room of My Own: What Writers Need to Work Today* [rapport de l'enquête sur les conditions de la création littéraire menée par la RSL], 2019, p. 4. Consulté le 14 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/RSL-A-Room-of-My-Own-Report-19-June-2019.pdf.>.

2 « [M]ost significant kind of support », *ibidem*.

3 « [T]he RSL has commissioned seven Fellows to respond to Woolf's *A Room of One's Own*, and to explore the conditions of a writing life. », ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, « Room of My Own: A Survey of What UK Writers Need to Work ». Consulté le 27 mai 2020 : <https://rsliterature.org/2019/04/a-room-of-my-own-a-survey-of-what-uk-writers-need-to-work/>.

4 Molly ROSENBERG, « Foreword », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, 2019, p. 2-3, p. 3. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

5 « A desk had not been a feature in my life until I was in my early twenties. Perhaps because of this I've never used a desk for writing. I've enjoyed the freedom of not having a writer's room. […] Writing is […] a sacred event that strangely works best when I'm on the hoof. », Daljit NAGRA, « The Art of Writing for Fun », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, *op. cit.*, p. 28-31, p. 29. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

« A Space Where Your Story Should Be » les conditions idéales de la création ne sauraient se substituer à la pratique créatrice elle-même : « But, what do you feel you need to write? A room, […] privacy and silence […]. But, what do you have? A shared room, no privacy, no silence […]. Do you need more? No. And, what is there to write? The world[6] ». C'est d'ailleurs en faisant passer la volonté d'écrire avant l'obtention des conditions idéales de la création littéraire que Bernardine Evaristo incite ses lecteurs et lectrices à l'écriture : « If you're holding out for perfect conditions – the right family, home, room, desk, chair, computer, funds, relationship, job, view out of your window, mood or music to inspire you – you'll never get on with it[7] ». En revanche, dans son essai intitulé « Give your Room the Slip », Eley Williams articule lecture de *A Room of One's Own*, hommage à Woolf et conseils à de jeunes écrivaines en vue d'inciter ses lectrices, à la manière de Woolf dans « Professions for Women », à disposer d'une *room of their own* afin de mieux pouvoir la mettre en partage et de mieux faire entendre leur voix : « Have a room of your own [… a]nd when you are ready, lower a ladder down from your window, let others enjoy the space, […] and then, enriched and enriching, you can raise the roof[8] ». Val McDermid souligne elle aussi l'articulation entre le motif woolfien et l'assertion, voire l'émancipation, du sujet écrivant, tout en replaçant l'idée woolfienne selon laquelle pour écrire il est nécessaire d'avoir non seulement *a room of one's own* mais aussi cinq-cents livres par an dans le contexte socio-économique de la Grande-Bretagne contemporaine. Ce faisant, elle interroge, dans une perspective intersectionnelle, la possibilité pour les écrivain·es contemporain·es de bénéficier de ces conditions matérielles d'écriture et de faire fructifier leur *room of one's own* :

> Ninety years ago, Virginia Woolf proposed that what a woman needed in order to write was £500 a year and a room of her own. (That would be the equivalent of around £30,000 today, incidentally. It's a bit more than the UK Living Wage, but only if you stick to a 40-hour week. And what writer does that?) But for either of these blessings to mean anything, first you have to break down a series of doors. If you're working class, and especially if you're a woman, those doors stand between you and any possibility of putting that room to good use[9].

Entre reprise, variation et renégociation, ces sept essais réunis dans l'anthologie *A Room of My Own – RSL Fellows on what a writer needs to work* soulignent ainsi la

---

6 Nadifa MOHAMED, « A Space Where Your Story Should Be », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *op. cit.*, p. 36-38, p. 36-37. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

7 Bernardine EVARISTO, « The Queen of Precarity », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *op. cit.*, p. 16-21, p. 20. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

8 Eley WILLIAMS, « Give your Room the Slip », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *op. cit.*, p. 22-27, p. 26. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

9 Val MCDERMID, « Kicking Open Doors », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *op. cit.*, p. 4-9, p. 4. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

prégnance de ce motif woolfien dans l'imaginaire culturel contemporain tout en faisant écho à certaines des trajectoires qui ont marqué la postérité du motif de la *room of one's own* woolfienne au cours des dernières décennies et que j'ai tâché de retracer au fil de ces trois chapitres.

En effet, des années soixante à nos jours, nombre d'écrivain·es et de critiques anglo-américain·es se sont tour à tour réapproprié·es le motif woolfien, l'ont délocalisé, réaménagé, ou encore rénové et, ce faisant, ont contribué à faire de celui-ci un lieu commun littéraire, critique et féministe, par l'entremise duquel les conditions de la création littéraire au féminin mais aussi la place des femmes dans nos sociétés n'ont cessé d'être interrogées. De la *room of one's own* woolfienne aux toilettes extérieures de Jeanette Winterson, à la « lock-up room » de A.S. Byatt, à la *house of one's own* de Cisneros, ou encore au bureau d'Alice Munro, au jardin d'Alice Walker, ou à l'interrogation d'Ursula K. Le Guin « Where does a woman write […]? » … il n'y a qu'un pas. Ce pas est souvent franchi dans l'assentiment, et le motif woolfien se voit alors réinvesti afin d'interroger de nouveau l'articulation entre femmes, genre et fiction, tout en faisant de la question woolfienne du lieu de la création l'une des clés de cette réflexion. Parfois ce pas est franchi dans la dissidence, et les déclinaisons du motif ouvrent la voie à une renégociation de ce topos littéraire et critique, qui en interroge les limites, voire le bien fondé. Tandis que la *room of one's own* woolfienne voit ses murs se dissoudre chez Jane Marcus, Kabe Wilson et Susan Gubar afin d'interroger la place acquise par les femmes dans les sphères publique et académique.

Si ces différents textes dialoguent avec la *room of one's own* woolfienne et en soulignent la pertinence mais aussi les points aveugles, notamment en termes de race et de classe, ils font également ressortir les portées métaphoriques et métapoétiques du motif woolfien en faisant de la *room of one's own* et de ses variations le symbole métonymique de l'œuvre que l'on y crée, ou l'incarnation de l'autrice qui y trouve refuge, quand ce n'est pas la littérature elle-même qui devient une *room of one's own* à part entière. Ce faisant la *room of one's own* devient l'un des emblèmes de la place des femmes au sein du champ et de la tradition littéraires, questions qui animent elles aussi – pour partie conjointement avec le motif de la *room of one's own* – la postérité de l'essai, comme le soulignent en creux Sandra Gilbert et Susan Gubar dans *The Madwoman in the Attic* en articulant le désir d'une *room of one's own* au désir d'une *literature of one's own* afin d'explorer : « [women's] raging desire to escape male houses *and* male texts[10] ».

[10] Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], *op. cit.*, p. 85, je souligne.

A LITERATURE OF (T)HE(I)R OWN

Repenser et réécrire la place des femmes dans l'histoire (littéraire) et en littérature au prisme de *A Room of One's Own*

> For it is a perennial puzzle why no woman wrote a word of that extraordinary literature when every other man, it seemed, was capable of song or sonnet. (*AROO* 32)

Au troisième chapitre de *A Room of One's Own*, la *persona* woolfienne s'interroge sur les causes de ce qu'elle identifie comme le silence des femmes en littérature au XVIe siècle, « énigme perpétuelle[1] » qui la conduit à questionner tout autant les conditions de vie des femmes que leur histoire, mettant ainsi en pratique l'articulation que Woolf esquissait en 1918 dans « Women Novelists » entre histoire littéraire et histoire sociale. C'est alors qu'elle émet la suggestion suivante :

> It would be ambitious beyond my daring, I thought, looking about the shelves for books that were not there, to suggest to the students of those famous colleges that they should rewrite history, though I own that it often seems a little queer as it is, unreal, lop-sided; but why should they not add a supplement to history? (*AROO* 35)

Toutefois, loin de se contenter d'inciter les auditrices de sa narratrice, ainsi que les lecteurs et lectrices de l'essai à rendre l'histoire moins « bizarre […], irréelle, bancale[2] », Woolf elle-même met en pratique cette suggestion en tâchant tout au long de *A Room of One's Own* de faire place aux femmes au sein de l'histoire (littéraire) et de la littérature.

D'une part, Woolf réécrit l'histoire en se tournant paradoxalement vers la fiction lorsqu'elle imagine, par l'entremise de la célèbre, et tragique, fable de Judith Shakespeare, ce qu'il serait advenu si le dramaturge avait eu une sœur, tout aussi douée que lui mais assignée aux attentes et aux restrictions genrées de son temps et qui, pour n'avoir pu faire éclore son œuvre poétique, aurait fini par se résoudre au suicide (voir *AROO* 35-37). D'autre part, elle envisage l'existence d'une filiation littéraire au féminin qui se voit matérialisée dans la non moins célèbre formule : « For we think back through our mothers if we are women » (*AROO* 57). Un postulat que Woolf illustre au chapitre quatre de l'essai, alors qu'elle procède à une esquisse d'histoire littéraire qui réunit au fil des siècles Lady Winchilsea (Anne Finch), Margaret Cavendish, Dorothy Osborne, Aphra Behn, Jane Austen, les sœurs Brontë et George Eliot puis, au chapitre 5 de *A Room of One's Own*, lorsque la *persona* woolfienne ouvre le roman fictif de la non moins fictive Mary Carmichael et affirme :

> It seems to be her first book, I said to myself, but one must read it as if it were the last volume in a fairly long series, continuing all those other books that I have been glancing at—Lady Winchilsea's poems and Aphra Behn's plays and the novels of the four great novelists. For books continue each other, in spite of our habit of judging them separately. And I must also consider her—this

---

1 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 72.
2 *Ibid.*, p. 78.

> unknown woman—as the descendant of all those other women whose circumstances I have been glancing at and see what she inherits of their characteristics and restrictions. (*AROO* 60)

Mais si la réflexion woolfienne se révèle ainsi éminemment performative et, pour reprendre les mots de Frédéric Regard, « produit magiquement la littérature qu'[elle] appelle de ses vœux[3] », la performativité de cette suggestion d'ajouter un supplément à l'histoire – si ce n'est de la réécrire – est également manifeste lorsque l'on s'attache à examiner son incidence sur la production littéraire et critique de la seconde moitié du XXe siècle. En effet, comme on le verra au sein des deux chapitres à venir, nombre d'historiennes, de critiques littéraires et d'autrices ont œuvré au cours des soixante dernières années à faire place aux femmes dans l'histoire (littéraire) en s'interrogeant sur les silences de la littérature, en explorant l'idée d'une filiation littéraire spécifique aux femmes, mais aussi en exhumant des figures ancestrales d'écrivaines ou en inventant, sur le modèle de la Judith Shakespeare woolfienne, des figures tutélaires fictives de la création au féminin.

[3] Frédéric REGARD, *La force du féminin*, *op. cit.*, p. 11.

Chapitre 8 : Histoire (littéraire) et littérature en question

> During the last decade, Virginia Woolf's call for a history of women—written more than fifty years ago—has been answered. Inspired directly or indirectly by the political agenda of the women's movement, historians have not only documented the lives of average women in various historical periods but they have charted as well changes in the economic, educational, and political positions of women of various classes in city and country and in nation-states. Bookshelves are being filled with biographies of forgotten women, chronicles of feminist movements, and the collected letters of female authors[1] […].
>
> Joan Scott

Réempruntant la métaphore filée des étagères vides qui vient signifier l'absence des femmes de l'histoire (littéraire) et les silences de la littérature tout au long de *A Room of One's Own*[2], Joan Scott ouvre l'article au sein duquel elle dresse en 1983 un premier bilan de l'aventure intellectuelle que constitue alors l'histoire des femmes en faisant de Virginia Woolf l'une des fondatrices de ce champ d'étude, et de son essai publié en 1929 l'un de ses textes précurseurs. Deux statuts que *A Room of One's Own* et son autrice se sont vu octroyés par de nombreuses critiques littéraires et historiennes ayant œuvré au cours des dernières décennies à faire entendre les silences de l'histoire (littéraire) mais aussi ceux de la littérature.

Parmi celles qui ont contribué à établir les champs de l'histoire des femmes puis, à l'instar de Joan Scott, de l'histoire du genre, nombreuses furent celles qui ont reconnu – et continuent de reconnaître – leur dette envers Woolf et *A Room of One's Own*[3]. Outre Joan Scott, figure phare du tournant vers l'histoire du genre, Woolf apparaît ainsi dans les travaux des historiennes nord-américaines Gianna Pomata et Gerda Lerner[4], mais aussi plus récemment, en Grande-Bretagne, chez Laura Lee Downs[5] – tandis que l'historienne française, Françoise Thébaud,

---

1 Joan W. SCOTT, « Women's History » [1983], *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 15-27, p. 15.

2 Voir notamment « [L]ooking about the shelves for books that were not there », *AROO* 35 ; « [L]ooking at the empty shelves », *AROO* 40 ; « [L]ooking again at the blank spaces on the shelves », *AROO* 40.

3 Pour une exploration plus détaillée de cette question voir Valérie FAVRE, « From Women's History to Gender History: Rereading (Literary) History in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Writing of History*, Anne BESNAULT, Marie LANIEL, Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (Dir.), à paraître.

4 Voir Gianna POMATA, « Histoire des femmes et "gender history" (note critique) », Pascale DE MEZAMAT (Trad.), *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°4, 1993, p. 1019-1026, p. 1019-1020 ; Gerda LERNER, *Women and History*, Vol. 2 : *The Creation of Feminist Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 45.

5 Voir Laura Lee DOWNS, *Writing Gender History* [2004], seconde édition, Londres & New York, Bloomsbury, 2010, p. 1.

souligne dans son ouvrage intitulé *Écrire l'histoire des femmes et du genre* que *A Room of One's Own*, tant il est « cité en toutes les langues[6] », fait figure de « texte fétiche de l'histoire des femmes[7] ». De fait, l'influence de l'essai et de son autrice sur ce champ d'étude est perceptible dans le projet des historiennes qui tâchèrent de rendre les femmes visibles et de faire entendre les silences de l'histoire et de son écriture. Souvent nommée « *Her*story », l'histoire des femmes qui s'est développée au fil des années 1970 et 1980 partage, comme l'a souligné Joan Scott, bien des aspects du projet esquissé par Woolf dans *A Room of One's Own*, la dimension compensatoire de ce champ de recherche visant en effet à rendre l'histoire moins « bancale » en faisant des « obscures femmes du passé[8] » (« obscure women in the past », *AROO* 81) et de « la femme moyenne[9] » (« the average woman », *AROO* 82) des sujets dignes de la discipline historique et de l'attention des historien·nes, ainsi qu'en transformant « la vue que l'historien a du passé[10] » (« the historian's view of the past », *AROO* 34).

L'influence de l'essai et de son autrice est encore plus frappante chez les critiques et historiennes qui œuvrèrent à rendre visibles les femmes en littérature et dans l'histoire littéraire en exhumant des textes et des autrices oubliées, en questionnant le canon et en écrivant une histoire littéraire au féminin, comme l'a notamment souligné Beth Carole Rosenberg dans son article intitulé « Virginia Woolf's Postmodern Literary History » au sein duquel elle affirme : « Feminist scholars have concentrated on defining a woman-centered literary history, often using Woolf's *A Room of One's Own* as precedent for their own theories[11] ». De son côté, l'historienne de la littérature Margaret Ezell, qui œuvra à la remise en cause de la préconception woolfienne selon laquelle les femmes ne participèrent pas à la renaissance littéraire des XVIe et XVIIe siècles, en est d'ailleurs venue à déplorer l'influence décisive, et selon elle néfaste, des spéculations woolfiennes sur l'histoire littéraire et notamment de la fable de Judith Shakespeare, en déclarant :

> [Woolf] is a great novelist, an inspired analyst of the process of literary creation—but she is not a great historian and it is unfair to demand that she act in such a role. She was bound by the limitations of the historiography of her day. We, on the other hand, have taken a text designed to be provocative and to stimulate further research into women's lives in the past and canonized it as history[12].

Sans toutefois attribuer à l'essayiste moderniste le rôle d'historienne, ou d'historienne de la littérature, et sans faire de *A Room of One's Own* le traité d'histoire littéraire qu'il ne prétend nullement être, force est de constater que si Woolf incarne, comme le souligne Margaret Ezell, « une analyste inspirée de la

---

6 Françoise THÉBAUD, *Écrire l'histoire des femmes et du genre* [2007], seconde édition, Paris, ENS Éditions, 2017, p. 33.

7 *Ibidem.*

8 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 163.

9 *Ibid.*, p. 164.

10 *Ibid.*, p. 77.

11 Beth Carole ROSENBERG, « Virginia Woolf's Postmodern Literary History », *MLN*, Vol. 115, n°5, 2000, p. 1112-1130, p. 1112.

12 Margaret EZELL, « The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature in the Twentieth Century », *Writing Women's Literary History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. 39-65, p. 49-50.

création littéraire », elle est également devenue, par l'entremise de *A Room of One's Own*, une inspiratrice du mouvement au sein duquel critiques, historiennes, et autrices visèrent au cours de la seconde moitié du XXe siècle à faire entendre les silences de la littérature et à réviser par l'entremise des faits, mais aussi de la fiction, l'histoire littéraire et son canon.

1 – *Silences* : de Virginia Woolf à Tillie Olsen et au-delà

> Strange spaces of silence seem to separate one period of activity from another[13].
>
> Virginia Woolf

> [L]iterary history and the present are dark with silences[14].
>
> Tillie Olsen

> [Feminist criticism] was loud because there was a feeling, following Woolf, that women had been silent for too long[15].
>
> Janet Todd

L'image des silences de l'histoire (littéraire) et de la littérature parcourt la réflexion autour des femmes, du genre et de la création, ainsi que la révision de la place des femmes dans l'histoire littéraire au cours des années soixante-dix[16]. Cette image surgit notamment dans le titre du volume publié par Adrienne Rich en 1979, *On Lies, Secret and Silence*, qui réunit des textes en prose écrits entre 1966 et 1978, dont l'essai intitulé « When We Dead Awaken: Writing as Revision » (1971) au sein duquel la poétesse nord-américaine revient sur sa propre sortie du silence et sa volonté de changer : « the lives of women whose gifts—and whose very being—continue to be thwarted and silenced[17] ». En 1972, Alice Walker en appelle quant à elle aux étudiantes de Sarah Lawrence à œuvrer afin de :

> [F]ind [the "countless vanished and forgotten women who are nonetheless eager to speak"], […] free them from their neglect and the oppression of silence forced upon them because they were black and they were women[18].

---

13 Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 44.

14 Tillie OLSEN, « Silences in Literature » [1965], *Silences* [1978], New York, The Feminist Press, 2003, p. 5-21, p. 6.

15 Janet TODD, *Feminist Literary History*, Cambridge, Polity, 1988, p. 21.

16 Cette image n'a guère perdu de sa prégnance, comme en atteste la parution en 1998 de l'ouvrage que Michelle Perrot intitule *Les femmes ou les silences de l'histoire*, réédité en 2020, au sein duquel l'historienne fait référence à plusieurs reprises à Woolf et notamment à la nécessité, pour les femmes, de bénéficier d'une *room of their own*, voir Michelle PERROT, *Les femmes ou les silences de l'histoire* [1998], Paris, Flammarion, 2020, p. 102, 543.

17 Adrienne RICH, « When We Dead Awaken: Writing as Revision », *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton & Company, p. 33-49, p. 38.

18 Alice WALKER, « A Talk: Convocation 1972 », *In Search of Our Mothers' Gardens*, *op. cit.*, p. 36.

Audre Lorde reprend quant à elle cette image clé de la décennie dans l'essai « The Transformation of Silence into Language and Action », issu d'une communication donnée en 1977 lors d'un panel du congrès de la *Modern Language Association* :

> And where the words of women are crying to be heard we must each of us recognize our responsibility to seek those words out, to read them and share them [… T]here are so many silences to be broken[19].

Cet appel à lutter contre la silenciation (*silencing*) des femmes et à donner voix aux femmes du passé semble avoir pour partie trouvé son élan dans un texte n'ayant « ni d'intention, ni de prétention académique[20] », mais qui a depuis été acclamé par nombres d'autrices et de critiques littéraires, dont certaines s'inscrivent également dans la postérité de *A Room of One's Own* : « Silences in Literature » de Tillie Olsen, essai adapté d'une conférence intitulée « Death of the Creative Process » donnée en 1962 au Radcliffe Institute et paru dans le *Harper's Magazine* en octobre 1965, avant d'être publié dans le recueil *Silences* en 1978.

« Silences in Literature » s'ouvre sur la citation mise en exergue ci-dessus (« [L]iterary history and the present are dark with silences »), avant d'esquisser une typologie des silences littéraires. Du silence des grands écrivains aux silences de celles et ceux qui ne prirent jamais la plume, ou ne furent jamais publié·es, la première partie de l'essai s'attache à explorer les différentes modalités de ces silences qu'Olsen qualifie de « contre-nature » (« unnatural[21] ») afin d'interroger : « What is it that happens with the creator, to the creative process, in that time? What *are* creation's needs for full functioning[22]? ».

Si Olsen évoque tout d'abord certaines des figures canoniques de la tradition littéraire occidentale – dont Melville, Hardy et Conrad ou encore Balzac, Rimbaud et Kafka –, afin de réfléchir par l'entremise de leur correspondance et de leurs journaux aux raisons des silences de ces grands auteurs et aux conditions propices, si ce n'est nécessaires, à l'écriture, ce n'est que dans un second temps qu'elle s'attache aux silences des subalternes du champ et de la tradition littéraires et à ces figures de l'écrivain·e : « of a class, sex, color still marginal in literature, and whose coming to written voice at all against complex odds is exhausting achievement[23] ». Cette réflexion conduit Olsen à interroger les silences et les lacunes sur lesquels le canon littéraire a érigé ses fondations :

> [S]ilences where the lives never came to writing. Among these, the mute inglorious Miltons: those whose waking hours are all struggle for existence; the barely educated; the illiterate; women. Their silence the silence of centuries as to how life was, is, for most of humanity. Traces of their making, of course, in folk song, lullaby, tales, language itself, jokes, maxims, superstitions—but we know nothing of the creators or how it was with them. In the fantasy of

---

19 Audre LORDE, « The Transformation of Silence into Language and Action » [1977], *Sister Outsider*, *op. cit.*, p. 40-44, p. 43-44.

20 « Without intention of or pretension to literary scholarship I have had special need to learn all I could of this over the years […] », Tillie OLSEN, « Silences in Literature », *Silences*, *op. cit.*, p. 6.

21 *Ibidem.*

22 *Ibidem.*

23 *Ibid.*, p. 9.

> Shakespeare born in deepest Africa (as at least one Shakespeare must have been), was the ritual, the oral storytelling a fulfillment? Or was there restlessness, indefinable yearning, a sense of restriction? Was it as Virginia Woolf in *A Room of One's Own* guesses—about women? "Genius of a sort must have existed among them, as it existed among the working classes, but certainly it never got itself onto paper[24]."

Et c'est par l'entremise de cette référence à *A Room of One's Own* qu'Olsen en vient à la question du silence spécifique des femmes ainsi qu'à la place de ces dernières dans l'histoire littéraire, et qu'elle inscrit explicitement le second temps du texte dans le prolongement de l'essai woolfien :

> I will not repeat what is in Virginia Woolf's *A Room of One's Own*, but talk of this last century and a half in which women have begun to have a voice in literature[25].

Certains des constats et des hypothèses émis dans l'essai rejoignent de fait la réflexion woolfienne, Olsen faisant bien de la question des circonstances matérielles et immatérielles propices à la création la condition même de la sortie du silence, tout en soulignant que ces circonstances ne furent que trop rarement favorables aux femmes :

> Where the gifted among women (and men) have remained mute […] it is because of circumstances, inner or outer, which oppose the needs of creation. [… W]omen are traditionally trained to place others' needs first, to feel these needs as their own[26].

Olsen fait ainsi du genre et des rôles auxquels il assigne les femmes – celui d'épouse et/ou celui de mère – un des points d'orgue de sa réflexion, tout en articulant celui-ci à la question de la classe sociale. Rejoignant Woolf qui notait que nulle des quatre grandes romancières du XIXe siècle n'était mère de famille – tout en rejetant fermement la « théorie poussiéreuse » (« the moldy theory[27] ») selon laquelle création et procréation incarnent des aspirations incompatibles ou antinomiques – Olsen énumère les rares femmes qui au XIXe et au XXe siècles parvinrent à s'affranchir du silence et à faire œuvre littéraire tout en étant mariée et/ou en ayant eu des enfants, notant que la plupart d'entre elles – si ce n'est leur totalité – disposaient de servantes ou d'aide domestique :

> In the last century, of the women whose achievements endure for us in one way or another, nearly all never married (Jane Austen, Emily Brontë, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Louisa May Alcott, Sarah Orne Jewett) or married late in their thirties (George Eliot, Elizabeth Barrett Browning, Charlotte Brontë, Olive Schreiner). I can think of only four (George Sand, Harriet Beecher Stowe, Helen Hunt Jackson, and Elizabeth Gaskell) who married and had children as young women. All had servants.
>
> In our century, until very recently, it has not been so different. Most did not marry (Selma Lagerlof, Willa Cather, Ellen Glasgow, Gertrude Stein, Gabriela Mistral, Elizabeth Madox Roberts, Charlotte Mew, Eudora Welty, Marianne Moore) or, if married, have been childless (Edith Wharton, Virginia Woolf,

---

24 *Ibid*., p. 10-11.
25 *Ibid*., p. 16.
26 *Ibid*., p. 17.
27 *Ibid.*, p. 16.
Je reviendrai plus longuement sur cette question au sein de la dernière partie de cette étude, voir « Création *vs* procréation : énoncer un sujet écrivant depuis une position de femme(s) », p. 284-292.

> Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, H.H. Richardson, Elizabeth Bowen, Isak Dinesen, Katherine Anne Porter, Lillian Hellman, Dorothy Parker). Colette had one child (when she was forty). If I include Sigrid Undset, Kay Boyle, Pearl Buck, Dorothy Canfield Fisher, that will make a small group who had more than one child. All had household help or other special circumstances[28].

Mais si l'influence du genre et de la classe sociale sur la question du silence littéraire se fait perceptible dans ces listes, elle l'est également lorsqu'Olsen évoque son propre parcours d'écrivaine :

> [T]he writing, which I was somehow able to carry around within me through work, through home. Time on the bus, even when I had to stand, was enough; the stolen moments at work, enough; the deep night hours for as long as I could stay awake, after the kids were in bed, after the household tasks were done, sometimes during[29].

À la prose mesurée et réticente qui caractérise les deux premiers temps de l'essai, viennent ici succéder un rythme et une syntaxe plus saccadés qui traduisent les à-coups du processus créatif et les interruptions – charge domestique, obligations professionnelles – qui le ponctuent, mais aussi la « persévérance folle » (« craziness of endurance[30] ») et la résilience de l'aspiration littéraire[31] qui permirent à celle qui échappa de justesse au silence (« myself so nearly remaining mute and having to let writing die over and over again in me[32] ») de faire œuvre et de contribuer à faire entendre les silences de la littérature, comme le souligne en 1978 la publication de *Silences*.

La première section de *Silences*, au sein de laquelle figure « Silences in Literature », réunit ce dernier à deux autres textes : un essai dédié à la vie et à l'œuvre d'une figure jusqu'alors oubliée de la littérature américaine du XIXe siècle, Rebecca Harding Davies, ainsi qu'un texte issu d'une conférence donnée en 1971 : « One Out of Twelve: Writers Who Are Women in Our Century », au sein duquel Olsen poursuit la réflexion entamée dans « Silences in Literature » en adoptant une plume plus acérée afin de demander :

> Why? […] Why are so many more women silenced than men? Why, when women do write (one out of four or five works published) is so little of their writing known, taught, accorded recognition[33]?

Interrogation à laquelle Olsen apporte une réponse en empruntant, ici encore, à l'autrice de *A Room of One's Own* : « (as Virginia Woolf noted years ago) women writers, women's experience and literature written by women are by definition minor[34] ». Mais aussi en esquissant une variation de l'Ange du foyer telle qu'évoquée par Woolf dans « Professions for Women », par l'entremise de la figure

---

28 *Ibidem*.
29 *Ibid*., p. 19.
30 *Ibidem*.
31 Voir « My work died. What demanded to be written, did not. It seethed, bubbled, clamored, peopled me », *ibid*., p. 20.
32 *Ibid*., p. 6.
33 Tillie OLSEN, « One Out of Twelve: Writers Who Are Women in Our Century » [1971], *Silences*, *op. cit.*, p. 22-46, p. 24-25.
34 *Ibid*., p. 29.

qu'Olsen nomme « the essential angel » (« l'ange essentielle[35] »), qui vient selon elle rendre possible la littérature produite par les hommes, mais qui réduit celles qui exercent cette fonction au silence, et dont le rôle est lui-même silencié par la littérature et l'histoire littéraire :

> There is another angel, so lowly as to be invisible, although without her no art, or any human endeavor, could be carried on for even one day—the essential angel, with whom Virginia Woolf (and most women writers, still in the privileged class) did not have to contend—the angel who must assume the physical responsibilities for daily living, for the maintenance of life. Almost always in one form or another (usually in the wife, two-angel form) she has dwelt in the house of men[36].

La réflexion sur le silence des femmes et ceux de la littérature qu'Olsen développe dans ces deux essais envisage ainsi l'articulation entre les conditions (im)matérielles de la création et (l'absence de) production littéraire, mais aussi, plus largement, la question de la valeur et de la reconnaissance allouées à une œuvre en fonction du statut que la société accorde à son auteur ou à son autrice, en reliant les questions du genre, de la classe et de la race. La seconde partie de l'ouvrage, énigmatiquement intitulée « Acerbs, Asides, Amulets, Exhumations, Sources, Deepenings, Roundings, Expansions », se fait quant à elle catalogue de silences littéraires mais aussi d'extraits de journaux, de lettres, de textes et de pages blanches d'écrivain·es, et vient ainsi répondre, comme le souligne Shelley Fisher Fishkin, aux essais qui la précèdent :

> Olsen's wild and quirky "Part Two" dances fugue-like around themes she lays out in clear expository prose in "Part One." In this experimental section, Olsen dramatizes the theme of "silence" with peculiar immediacy and intensity by confronting the reader, throughout the section, with the "visual silence" of blankness on the page. Her bold use of white space focuses the reader's attention on the books that are not there, the words that are absent […]. It also reminds us of the endless interruptions that still contribute to silences and silencings[37] […]."

Au fil de ces pages, Olsen explore plus avant la question de l'articulation entre femmes, genre et silence littéraire en illustrant les différentes variétés de silence mentionnées au sein de la première partie de l'ouvrage tout en faisant à maintes reprises écho à Woolf et à la réflexion qu'elle développe sur les femmes, le genre et la fiction dans l'ensemble de son œuvre et plus particulièrement dans *A Room of One's Own*. Si elle évoque une nouvelle fois la figure de l'Ange du foyer, ainsi que son double « l'ange essentielle », elle en appelle aussi, dans la section intitulée « Silences of the Marginals » à poursuivre la réflexion développée dans *A Room of One's Own* en élargissant le spectre de l'essai woolfien à d'autres formes de marginalités littéraires et sociales :

> No one has as yet written *A Room of One's Own* for writers, other than women, still marginal in literature. Nor do any bibliographies exist for writers whose

---

35 Tout en ayant conscience que l'accord féminin contrevient ici à la grammaire française – le substantif « ange » étant de genre masculin – il convient à mon sens de faire apparaître la marque du féminin dans l'adjectif « essentiel », Tillie Olsen ayant systématiquement recours au pronom personnel féminin pour référer à cette figure.

36 *Ibid*., p. 34.

37 Shelley FISHER FISHKIN, « Reading, Writing, and Arithmetic: The Lessons *Silences* Has Taught Us » [1994], *Silences*, Tillie OLSEN, *op. cit.*, p. xi-xlii, p. xv.

> origins and circumstances are marginal. Class remains the greatest unexamined factor[38].

Or c'est bien pour partie une exploration des circonstances et des silences de la littérature au prisme de l'articulation du genre et de la classe et, plus ponctuellement, de la race, qu'Olsen déploie dans *Silences*, ainsi qu'une expansion de *A Room of One's Own* articulée autour de ces facteurs, comme l'ont depuis souligné les multiples hommages adressés à l'ouvrage et à son autrice qui se sont vus rassemblés par Shelley Fisher Fishkin dans l'article « Reading, Writing, and Arithmetic: The Lessons *Silences* Has Taught Us[39] » – qui fait à présent figure d'introduction à l'ouvrage.

Parmi les autrices et critiques qui saluent le rôle de *Silences* dans leur propre sortie du silence, il convient de souligner que nombreuses sont celles qui participent également de la postérité de *A Room of One's Own*, d'Alice Walker[40] à Sandra Cisneros[41], ou encore d'Ursula K. Le Guin[42] à Jane Marcus qui octroie à *Silences* le statut de « bible » qu'elle attribuait déjà à *A Room of One's Own* et affirme :

> I was in silence and silenced when Tillie's book came out. *Silences* became my Bible […]. Hearing Tillie speak after having been silenced herself for so long made me feel I had to try because I was less oppressed than other people who were silenced[43].

Ces hommages, qui ne cessent de souligner le caractère émancipateur de l'essai, aussi bien à l'échelle individuelle que collective, attribuent également à celui-ci un aspect fondateur, qui n'est pas sans faire écho au statut que ces mêmes autrices accordent à *A Room of One's Own*. Ainsi Catharine Stimpson qui soulignait l'empreinte de la notion de *room of one's own* woolfienne sur le projet de la critique féministe[44] affirme au sujet de *Silences* : « it was simply one of the texts that helped to found a field[45] ». Tandis qu'Adrienne Rich fait de *Silences* le digne héritier du

---

38 Tillie OLSEN, *Silences*, *op. cit.*, p. 146.

39 Shelley FISHER FISHKIN, « Reading, Writing, and Arithmetic: The Lessons *Silences* Has Taught Us », *Silences*, Tillie OLSEN, *op. cit.*, p. xi-xlii.

40 Voir *ibid.*, p. xxii-xxiii.
Notons également que Tillie Olsen apparaît à plusieurs reprises dans *In Search of Our Mothers' Gardens*, et qu'Alice Walker y souligne notamment son influence sur l'essai intitulé « One Child of One's Own », voir Alice WALKER, « One Child of One's Own » [1979], *In Search of Our Mother's Gardens*, *op. cit.*, p. 361-383, p. 361. J'évoquerai cet essai dans la dernière partie de cette étude, voir p. 289-292.

41 Shelley FISHER FISHKIN, « Reading, Writing, and Arithmetic: The Lessons *Silences* Has Taught Us », *Silences*, Tillie OLSEN, *op. cit.*, p. xxii.

42 Voir *ibid.*, p. xxiii.
Notons que Le Guin souligne explicitement l'influence de *Silences* sur « The Fisherwoman's Daughter » : « I stole the Stowe quotation (and others) from Tillie Olsen's *Silences*, a book to which this paper stands in the relation of a loving but undutiful daughter—Hey, Ma, that's a neat quotation, can I wear it? », Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter », *Dancing at the Edge of the World*, *op. cit.*, p. 220.

43 Shelley FISHER FISHKIN, « Reading, Writing, and Arithmetic: The Lessons *Silences* Has Taught Us », *Silences*, Tillie OLSEN, *op. cit.*, p. xxi.

44 Catharine S. STIMPSON, « Woolf's Room, Our Project: The Building of Feminist Criticism » [1989], *Virginia Woolf*, Rachel BOWLBY (Dir.), *op. cit.*, p. 162 ; voir p. 196 de la présente étude.

45 Shelley FISHER FISHKIN, « Reading, Writing, and Arithmetic: The Lessons *Silences* Has Taught Us », *Silences*, Tillie OLSEN, *op. cit.*, p. xx.

prédécesseur dont il se réclame : « *Silences* will, like *A Room of One's Own*, be quoted where there is talk of the circumstances in which literature is possible[46] ».

2 – Réinscrire les femmes dans l'histoire littéraire (1) : *facts*

> *A Room of One's Own* sketches a history of women artists and urges the reader to take on the task. We begin by filling in the blanks of her history. Thanks to a generation of feminist scholars, how much more we know now about women of the past than she did[47].
>
> Jane Marcus

L'influence de *A Room of One's Own* sur celles qui œuvrèrent au cours des années soixante-dix et quatre-vingt non seulement à faire entendre les silences de l'histoire, mais aussi à remplir ses pages vierges et – comme le souligne ci-dessus Jane Marcus – à compléter l'esquisse d'histoire littéraire woolfienne, en exhumant des autrices et des textes oubliés, en questionnant le canon et en écrivant une histoire littéraire au féminin est perceptible dans de nombreux textes. Parmi ceux-ci figure notablement « In Search of Our Mothers' Gardens » au sein duquel Alice Walker, comme je l'évoquai plus tôt, interroge la place des femmes afro-descendantes dans la tradition littéraire et en appelle, à la manière de Woolf, mais tout en questionnant les limites de *A Room of One's Own*, à une réécriture de leur histoire[48]. L'empreinte woolfienne sur la réécriture de l'histoire littéraire se fait également tout particulièrement ressentir dans les travaux de quatre critiques nord-américaines, Ellen Moers, Elaine Showalter, Susan Gubar et Sandra Gilbert, que Toril Moi rassemblait en 1985 au sein du chapitre « Women Writing and Writing about Women » de *Sexual/Textual Politics*[49] et dont les ouvrages sont depuis devenus symboliques de cette première phase de réécriture de l'histoire des femmes en littérature et de renégociation du canon littéraire.

En 1976, Ellen Moers publie *Literary Women: The Great Writers* dont le titre pointe vers l'ambition de repenser la tradition et le canon littéraires en octroyant aux femmes de lettres ce qualificatif de « grand·e écrivain·e », mais aussi vers la volonté de célébration qui marque le *Women's Liberation Movement* et la (re)découverte des figures ancestrales de la création au féminin :

> The women's movement has brought back dead writers, created new writers, changed established writers, and summoned old writers to literature again […] My tale is one of triumph, not quest for failure […]. What follows is not

---

46 Adrienne RICH, cité dans Tillie OLSEN, *Silences*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

47 Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 13.

48 Voir « Un jardin à elle(s) : revisiter la *room of one's own* woolfienne au prisme de la race chez Alice Walker », p. 189-193 de la présente étude.

49 Toril MOI, « Women Writing and Writing about Women », *Sexual/Textual Politics*, *op. cit.*, p. 49-68.

> precisely history, nor is it theory; it is plainly a celebration of the great women who have spoken for us all[50].

Si Moers ne situe pas explicitement *Literary Women* comme le prolongement de *A Room of One's Own* – bien qu'elle évoque l'essai de manière ponctuelle au cours du second chapitre de l'étude, dont le titre « The Epic Age: Part of the History of Literary Women[51] » emprunte son syntagme clé au texte woolfien (voir *AROO* 60) – elle fait toutefois de Woolf : « the most brilliant of all critics of women's literature[52] ». Or deux des présupposés développés dans *A Room of One's Own* viennent sous-tendre la conception de l'histoire littéraire des femmes qui préside à l'ouvrage : d'une part, l'articulation entre histoire et histoire littéraire et, d'autre part, l'idée d'une filiation littéraire au féminin et de l'importance de cet héritage pour les femmes écrivains.

Ainsi, après avoir souligné au sein de sa préface l'influence des batailles féministes de son temps sur la conception de *Literary Women*[53], Moers articule à la manière de Woolf histoire des femmes et histoire littéraire et se revendique du principe selon lequel : « one must know the history of women to understand the history of literature[54] ». Mais elle souligne également au sein du chapitre intitulé « Women's Literary Tradition and the Individual Talent » l'importance pour les femmes de bénéficier de prédécesseures et d'un héritage littéraire qui leur soit propre, en féminisant *via* l'emploi de pronoms personnels féminins – en lieu et place des pronoms masculins employés par T.S. Eliot dans « Tradition and the Individual Talent[55] » – la conception de la tradition littéraire que formule le poète en 1919 :

> We dwell with satisfaction upon the poet's difference from *her* predecessors, especially *her* immediate predecessors: we endeavor to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of *her* work may be those in which the dead poets, *her* ancestors, assert their immortality most vigorously[56].

Moers vient ensuite illustrer cette idée en évoquant le cas de Jane Austen, que la critique nord-américaine tâche de resituer dans une filiation littéraire au féminin qui n'est pas sans faire écho à l'idée selon laquelle les chefs d'œuvre font entendre derrière la voix de leur auteur ou autrice une expérience (littéraire) collective, idée développée par Woolf au quatrième chapitre de *A Room of One's Own* :

---

50 Ellen MOERS, *Literary Women: The Great Writers*, New York, Doubleday & Co, 1976, p. xv-xvi.

51 Voir *ibid.*, p. 14, 15, 20.

52 *Ibid.*, p. 14.

53 Voir « [T]he main thing to change my mind about a history of literary women has been history itself, the dramatically unfolding, living literary history of the period of my work on this book », *ibid.*, p. xiii.

54 *Ibidem*.

55 Voir T.S. ELIOT, « Tradition and the Individual Talent » [1919], *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vincent B. LEITCH (Dir.), New York, Norton & Company, 2001, p. 1092-1098, p. 1092-1093.
Pour une lecture conjointe de « Tradition and the Individual Talent » et de *A Room of One's Own* au prisme du genre, voir Jane GOLDMAN, « Virginia Woolf and T.S. Eliot: "Shakespeare's Sister" and "Tradition" », *Modernism, 1910-1945*, *op. cit.*, p. 154-156.

56 Ellen MOERS, *Literary Women: The Great Writers*, *op. cit.*, p. 42, je souligne.

> Jane Austen achieved the classical perfection of her fiction because there was a mass of women's novels, excellent, fair, and wretched, for her to study and improve upon[57].

Mais si Moers se fait ainsi défenseuse de l'idée d'une filiation littéraire au féminin, il convient de noter que c'est avant tout – comme chez Woolf – pour des raisons historiques et sociales, comme le souligne le paragraphe suivant, au sein duquel la critique adopte une perspective genrée et comparatiste, elle aussi évocatrice de l'essai woolfien :

> Not loyalty but confidence was the resource that women writers drew from the possession of their own tradition. […] Male writers have always been able to study their craft in university or coffeehouse, group themselves into movements or coteries, search out predecessors for guidance or patronage, collaborate or fight with their contemporaries. But women through most of the nineteenth century were barred from the universities, isolated in their own homes, chaperoned in travel, painfully restricted in friendship. The personal give-and-take of the literary life was closed to them. Without it, they studied with a special closeness the works written by their own sex, and developed a sense of easy, almost rude familiarity with the women who wrote them[58].

Nombre d'arguments similaires, et similairement – bien que souvent implicitement – liés à *A Room of One's Own*, font leur apparition en 1977 dans *A Literature of Their Own* d'Elaine Showalter, bien que ce soit davantage les attaques directes qu'elle y formule à l'encontre de Woolf que la critique littéraire ait mises en avant. Or comme le souligne Janet Todd dans la défense qu'elle livre en 1988 de « l'entreprise socio-historique[59] » de la critique littéraire féministe – dont elle identifie Woolf comme l'une des « mères fondatrices[60] » : « [*A Literature of Their Own*] took some ammunition from *A Room of One's Own* with its desire for a rewriting of history[61] ». Mais si Showalter dialogue avec Woolf, et en particulier avec *A Room of One's Own*, tout au long de l'ouvrage, avant de lui consacrer son pénultième chapitre, ces allusions ne reconnaissent que ponctuellement l'influence woolfienne sur la tradition littéraire au féminin que *A Literature of Their Own* donne à voir.

Ainsi là où Showalter renégocie sans ambages, comme on l'a vu, le motif de la *room of one's own* ou, comme on le verra prochainement, l'idéal androgyne woolfien[62], l'hypothèse que l'essayiste britannique formule à plusieurs reprises d'une tradition littéraire au féminin reste paradoxalement absente de *A Literature of Their Own*, Showalter omettant de mentionner l'idée woolfienne que vient pourtant illustrer son ouvrage selon laquelle : « we think back through our mothers if we are women » (*AROO* 57).

---

57 *Ibid.*, p. 44.

58 *Ibid.*, p. 42-43.

59 « I should like here to provide not another introduction to feminist criticism […] but a defence of the early socio-historical enterprise, together with an assessment of its likely developments and my hopes for a feminist literary history founded on its base », Janet TODD, *Feminist Literary History*, *op. cit.*, p. 1-2.

60 « Foremothers », *ibid.*, p. 18.

61 *Ibid.*, p. 27.

62 Voir chapitre 6 « Révisions et renégociations de la *room of one's own* woolfienne », p. 177, et chapitre 11 « Au-delà ou en deçà du binarisme du genre : l'idéal androgyne en question », p. 318-319.

Showalter s'inscrit néanmoins explicitement dans la lignée woolfienne lorsqu'elle énonce la nécessité de relier histoire littéraire et histoire sociale, mais aussi les romancières et les femmes ordinaires, en en appelant ici explicitement à « Women and Fiction » :

> [T]he emphasis on an elite group […] has excluded from our attention great stretches of literary activity between, for example, George Elliot and Virginia Woolf, but also […] it has rendered invisible the daily lives, the physical experiences, the personal strategies and conflicts of ordinary women. [… W]e need to see the woman novelist against the backdrop of the woman of her time, as well as in relation to other writers in history. Virginia Woolf recognized that need: "The extraordinary woman depends on the ordinary woman. It […] is only when we can measure the way of life and the experience of life made possible to the ordinary woman that we can account for the success or failure of the extraordinary woman as writer[63]."

Aussi l'histoire littéraire extrêmement fouillée que Showalter déploie de manière chronologique des années 1840 à la seconde moitié du XXe siècle ne se limite guère aux figures des grandes écrivaines évoquées par Ellen Moers, mais tâche de remplir « les vastes espaces de silence » que Woolf décriait dans « Women and Fiction » qui s'étendent entre leurs œuvres. Mais si Elaine Showalter met ainsi en œuvre le projet que Woolf appelait de ses vœux en 1929, elle fait néanmoins montre de toute l'ambivalence critique qu'elle éprouve à l'égard de l'essai et de son autrice au sein des dernières lignes de l'ouvrage, tout en faisant, après Woolf, de la résurrection future de Judith Shakespeare le fruit même de la tradition littéraire au féminin que donne à voir *A Literature of Their Own* :

> Virginia Woolf believed that, given economic independence and a room of one's own, given "the habit of freedom and the courage to write exactly what we think, … then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down." If the room of one's own becomes the destination, a feminine secession from the political world, from "male" power, logic, and violence, it is a tomb, like Clarissa Dalloway's attic bedroom. But if contact with a female tradition and a female culture is a center; if women take strength in their independence to act in the world, then Shakespeare's sister, whose coming Woolf asked us to await in patience and humility, may appear at last. Beyond fantasy, beyond androgyny, beyond assimilation, the female tradition holds the promise of an art that may yet fulfill the hopes of […] Woolf[64].

Si l'affiliation paradoxale de *A Literature of Their Own* à l'essai woolfien est manifeste dès le titre de l'ouvrage, que beaucoup ont lu comme une variation de *A Room of One's Own* quand bien même son autrice le rattache explicitement à une citation de John Stuart Mill[65], et bien que Showalter, à contre-courant de nombre de ses consœurs, se refuse à reconnaître un statut fondateur à l'essai woolfien ou à son autrice – elle affirmera bientôt que la critique féministe n'a *pas* de « Mère » (« There is no Mother of Feminist Criticism[66] ») – force est ainsi de constater la

---

63 Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, *op. cit.*, p. 8-9.

64 *Ibid.*, p. 318-319.

65 « If women lived in a different country from men and had never read any of their writings, they would have a literature of their own. », John Stuart MILL, cité dans *ibid.*, p. 3.

66 Elaine SHOWALTER, « Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 3, n°1/2, 1984, p. 29-43, p. 29.

prégnance de *A Room of One's Own* aussi bien dans la conception de l'histoire littéraire qu'incarne *A Literature of Their Own* que dans son écriture.

Toutefois c'est sans doute dans l'entreprise critique de Sandra Gilbert et de Susan Gubar que l'influence de *A Room of One's Own* est la plus ostensible, comme en atteste notamment le fait que toutes deux confèrent à Woolf le statut de : « preternaturally knowledgeable feminist historian[67] ». De la collaboration de ces deux critiques littéraires états-uniennes qui se sont rencontrées à l'Université d'Indiana en 1973 – où elle co-enseignèrent en 1974 un séminaire sur la production littéraire des femmes au XIXe siècle – naissent cinq ouvrages critiques et une anthologie. Ces différents travaux tâchent de faire émerger une tradition littéraire au féminin et d'en analyser les spécificités en se consacrant à la poésie dans *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* – ouvrage sur lequel je reviendrai au prochain chapitre –, au XIXe siècle dans *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, au XXe siècle dans la trilogie critique intitulée *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, et en couvrant sept siècles de production littéraire de femmes dans *The Norton Anthology of Literature by Women*, dont Elaine Showalter affirmait qu'elle serait le fondement d'un canon littéraire féministe[68].

Cette entreprise critique et éditoriale peut être perçue comme la confirmation et le prolongement des hypothèses formulées par Woolf dans *A Room of One's Own*, les deux critiques soulignant d'ailleurs l'influence de l'essai woolfien sur leur conception de l'histoire littéraire des femmes dès les premières lignes de la préface qu'elle rédigent à la *Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, publiée en 1985 :

> "Books continue each other," Virginia Woolf reminds us in *A Room of One's Own*, advising her readers to consider contemporary fiction by women "as if it were the last volume in a fairly long series …" […]. Yet sound as it is, her advice has been difficult to follow, for […] no single anthology has represented the exuberant variety yet strong continuity of the literature that English-speaking women have produced […]. In the *Norton Anthology of Literature by Women* we are attempting to do just that[69].

---

67 Sandra GILBERT & Susan GUBAR, « Introduction », *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], seconde Édition, New Haven, Yale University Press, 2000, p. xv-xlvi, p. xxix.

68 « [T]he forthcoming *Norton Anthology of Women's Literature*, edited by Gilbert and Gubar […] will establish a feminist canon for the next generation. », Elaine SHOWALTER, « Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism », art. cit., p. 39.
La réception de l'ouvrage, bien qu'il reçût de nombreuses critiques concernant les choix éditoriaux de Gilbert et Gubar, confirme pour partie ce pronostic. L'anthologie a depuis été rééditée à deux reprises, la troisième édition ayant rimé avec l'inclusion de 61 nouvelles autrices. Margaret Ezell revient sur le phénomène que constitue la publication d'anthologies de textes de femmes dans les années quatre-vingt à l'ouverture de « The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature in the Twentieth Century », *Writing Women's Literary History*, *op. cit.*, p. 39-43.

69 Sandra GILBERT & Susan GUBAR, « Preface », *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, Sandra GILBERT & Susan GUBAR (Dir.), New York & Londres, Norton & Company, 1985, p. xxvii-xxxii, p. xxvii.

Quant à *The Madwoman in The Attic*, qui demeure sans doute l'ouvrage le plus influent des deux critiques[70], outre les multiples allusions à l'essai – de la *room of one's own*, à la petite sœur de Shakespeare ou au « croquemitaine de Milton[71] » (« Milton's Bogey », *AROO* 86) – qui parsèment le texte et font de *A Room of One's Own* un prisme au travers duquel Gubar et Gilbert mènent leur analyse de la littérature au XIXe siècle, il apparaît que le présupposé même de l'ouvrage n'est pas sans lien avec l'essai woolfien. Conçu comme une renégociation au féminin – et féministe – de la conception « masculine » et « patriarcale » de l'histoire littéraire développée par Harold Bloom (« Bloom's model of literary history is intensely (even exclusively) male, and necessarily patriarchal[72] ») et de la notion d'« angoisse de l'influence » (« anxiety of influence[73] ») qui la sous-tend, *The Madwoman in the Attic*, interroge la place des femmes dans l'histoire littéraire en développant, comme contrepoint à la théorie bloomienne, la notion d'« angoisse de l'auctorialité » (« anxiety of authorship[74] ») que Gubar et Gilbert articulent à une pensée de la filiation littéraire au féminin, qui n'est pas sans faire écho aux réflexions que déploie Woolf dans *A Room of One's Own* :

> [A] *female* precursor […], far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against patriarchal literary authority is possible. For this reason [… the] woman writer—and we shall see women doing this over and over again—searches for a female model […] because she must legitimize her own rebellious endeavors. […The] loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, […] her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention—all these phenomena […] mark the woman writer's struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart[75].

Si dans leur volonté de renégocier et de réécrire l'histoire littéraire les travaux de Moers, Showalter, Gilbert et Gubar se révèlent ainsi marqués par l'influence woolfienne, et tout particulièrement par *A Room of One's Own*, plus de vingt ans après la publication des différents travaux ici évoqués, Susan Gubar revient, dans son essai intitulé *Rooms of Our Own*, sur l'impact qu'a eu l'essai woolfien sur cette entreprise critique qui a marqué les années soixante-dix et quatre-vingt. Elle y esquisse un bilan de ce projet de réinscription des femmes dans l'histoire littéraire

---

70 Pour une synthèse de la réception critique de *The Madwoman in the Attic* et de *No Man's Land*, voir Michele SORDI, « Caught in the Crossfire: Critical Situations of Gilbert and Gubar's *Madwoman* and *No Man's Land* », *Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar*, William E. CAIN (Dir.), New York & Londres, Garland Publishing, 1994, p. 271-297.

71 Voir Sandra GILBERT & Susan GUBAR, « Milton's Bogey: Patriarchal Poetry and Women Readers », *The Madwoman in the Attic*, *op. cit.*, p. 187-212.

72 Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, *op. cit.*, p. 47.

73 *Ibid.*, p. 46.
Voir Harold BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* [1973], Oxford, Oxford University Press, 1997.

74 Voir « Thus the "anxiety of influence" that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary "anxiety of authorship"—a radical fear that she cannot create, that because she can never become a "precursor" the act of writing will isolate or destroy her. », Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, *op. cit.*, p. 48-49.

75 *Ibid.*, p. 49-50.

et de remise en question du canon tout en multipliant les échos – des vies des obscures au motif des étagères vides jusqu'à l'aspect bancal de l'histoire – à la prose woolfienne et, ce faisant, rend hommage à l'ampleur de ce projet mais aussi à l'influence de *A Room of One's Own* sur celui-ci :

> We had rewritten history, found and recorded the lives of the obscure as well as the eminent, filled the empty shelves with tomes of rare worth so as to make our knowledge of the past less lopsided[76].

Cette volonté légitime de célébration ne saurait néanmoins effacer les nombreux revers qu'ont rencontrés ces critiques et leur entreprise de réécriture de l'histoire (littéraire)[77] parmi lesquels, outre la question de l'invisibilisation de certaines femmes de cette révision de l'histoire de la littérature, ou encore celle – j'y reviendrai plus loin – de sa dimension séparatiste, figure l'objection qu'évoque Elaine Showalter dans « Twenty Years On: "A Literature of Their Own" Revisited » : « critics have objected […] to the idea that literary history can be written[78] ». À cette objection qui relève pour partie de la remise en question épistémologique de l'histoire (littéraire) et de son écriture, Gilbert et Gubar n'ont cessé d'arguer de la légitimité de leur entreprise et de leur foi en la mission qu'incarne selon elles : « the mirroring—the transcription—of a knowable history constituted by real authors, real readers, and objectively verifiable cultural conditions[79] ».

Si cette conviction n'est pas sans faire écho à *A Room of One's Own* et à la volonté woolfienne de fouiller les archives afin de réinscrire les femmes dans l'histoire (littéraire), Woolf vient néanmoins croiser cet ancrage dans le fait historique à l'idée selon laquelle la fiction est parfois « susceptible de contenir plus de vérité que les faits[80] », formule qui se fait emblématique d'un autre versant de l'influence de *A Room of One's Own* sur la réinscription des femmes dans l'histoire littéraire, au sein duquel la réécriture de l'histoire s'émancipe des faits et rime avec fiction.

3 – Réinscrire les femmes dans l'histoire littéraire (2) : *fiction*

> Fiction here is likely to contain more truth than fact. (*AROO* 4)

---

76 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 65.

77 À ce sujet voir notamment Janet TODD, *Toward a Feminist Literary History*, *op. cit.*, p. 36-37.

78 Elaine SHOWALTER, « Twenty Years On: "A Literature of Their Own" Revisited », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 31, n°3, 1998, p. 399-413, p. 405.

79 Sandra GILBERT & Susan GUBAR, «The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism » [1989], *Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar*, William E. CAIN (Dir.), New York, Garland Publishing, 1994, p. 3-36, p. 4.

80 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 21. « Fiction here is likely to contain more truth than fact. », *AROO* 4.

> The idea that "all history is fiction" led to a new interest in fiction as history[81].
>
> A.S. Byatt

Si *A Room of One's Own* a influencé l'entreprise critique de réécriture de l'histoire littéraire au féminin qu'incarnent notamment *Literary Women*, *A Literature of Their Own* et *The Madwoman in the Attic*, l'essai woolfien entre également en résonnance avec des textes littéraires et fictionnels qui interrogent l'histoire (littéraire) des femmes et son écriture.

Tel est notamment le cas de deux textes publiés en 1990 par A.S. Byatt et Alice Munro, respectivement intitulés *Possession* et « Meneseteung[82] ». Ces deux récits interrogent par le biais de la fiction la place des femmes dans l'histoire (littéraire) tout en inventant une figure fictionnelle de la création littéraire au féminin du XIXe siècle. Or comme l'ont notamment souligné Armelle Parey et Georges Letissier au sujet du roman de A.S. Byatt et Tracy Ware au sujet de la nouvelle d'Alice Munro[83], ces deux textes peuvent être qualifiés de « métafiction historiographique » (« historiographic metafiction[84] ») en ce que les dispositifs narratifs qu'ils mettent en œuvre questionnent aussi bien l'écriture que la nature du récit historique et mettent en jeu, pour reprendre les termes de Linda Hutcheon : « [the] paradoxical confrontation of self-consciously fictive and resolutely historical representation[85] ».

Mais par-delà son ancrage postmoderniste, ce recours à la fiction pour mieux interroger l'histoire (littéraire) et son écriture souligne la prégnance – explicite chez Byatt, implicite chez Munro – de la réflexion woolfienne au sein de ces récits. Or ce dialogue avec la vision woolfienne d'une réécriture de l'histoire (littéraire) des femmes au prisme de la fiction vient tout autant interroger l'entreprise féministe de réécriture de l'histoire littéraire au féminin, que questionner la spécificité de la réinscription des femmes, et qui plus est des femmes auteurs, dans le récit historique.

---

81 A.S. BYATT, « Forefathers », *On Histories and Stories* [2000], Londres, Vintage, 2001, p. 36-64, p. 38.

82 « Meneseteung » paraît pour la première fois en janvier 1988 dans le *New Yorker*, toutefois Munro révise la nouvelle pour sa parution dans *Friends of My Youth* en 1990, c'est sur cette seconde version de la nouvelle que se penche cette étude.

83 Concernant *Possession*, voir Armelle PAREY, « The Art of Recording Li(v)es in A.S. Byatt's Fiction », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], Vol. 54, 2018, non paginé. Consulté le 14 juillet 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.4330> ; Georges LETISSIER, « Fiction et essais historiographiques : Entrelacs et croisements de l'écriture byattienne », *L'Atelier* [en ligne], Vol. 2, n°2, 2010, p. 37-52, p. 38. Consulté le 14 juillet 2020 : <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/72/pdf_13>.
Concernant « Meneseteung », voir Tracy WARE, « "And They May Get It Wrong, After All": Reading Munro's "Meneseteung" », *National Plots: Historical Fiction and Changing Ideas of Canada*, Andrea CABAJSKY & Brett Josef GRUBISIC (Dir.), WATERLOO, Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 67-79.

84 Voir Linda HUTCHEON, *The Politics of Post-Modernism*, Londres & New York, Routledge, 1989, p. 15

85 *Ibid*., p. 66.

A – Entre faits et fiction : secourir les femmes des poubelles de l'histoire littéraire dans « Meneseteung » d'Alice Munro

> I thought that there wasn't anybody alive in the world but me who would know this, who would make the connection. And I would be the last person to do so. But perhaps this isn't so. People are curious. A few people are. They will be driven to find things out, even trivial things. They will put things together. You see them going around with notebooks, scraping the dirt off gravestones, reading microfilm, just in the hope of seeing this trickle in time, making a connection, rescuing one thing from the rubbish.
> And they may get it wrong, after all. I may have got it wrong. I don't know if she ever took laudanum. Many ladies did. I don't know if she ever made grape jelly[86].
>
> Alice Munro

L'emploi du syntagme « rescuing one thing from the rubbish » au terme du pénultième paragraphe de « Meneseteung[87] » évoque en creux l'image des poubelles de l'histoire (« rubbish heap of history »), dont la narratrice s'efforce tout au long de la nouvelle d'exhumer – ou, pour reprendre le terme de Munro, de « secourir » – la figure d'Almeda Joynt Roth, présentée à l'intérieur de la diégèse comme une poétesse canadienne du XIXe siècle, oubliée par la postérité. Or cette entreprise de la narratrice s'inscrit plus largement dans l'œuvre d'Alice Munro telle que la décrit Magdalene Redekop :

> The erasure of women's lives in the histories written by men forms an implicit but powerful feature of Munro's fiction. Ultimately Munro represences the absent mothers of the past by insisting on their place in history, on their sheer existence in time[88].

La portée compensatoire de « Meneseteung » est en effet indéniable. Munro y réinscrit Almeda Roth et son œuvre, un recueil de poème intitulé *Offerings*, dans le quotidien de son temps et d'une petite ville de l'Ontario rural, par le biais d'une instance narrative ancrée dans le présent qui tâche de refaire place à cette figure disparue de l'histoire (littéraire) en explorant les traces qui en subsistent : ses poèmes, quelques photographies, des extraits de la gazette locale. Toutefois, comme le révèle le tout dernier paragraphe de la nouvelle, à la manière de la *persona* woolfienne dans *A Room of One's Own*, face aux silences de l'histoire et à la paucité des faits, l'instance narrative n'a d'autres choix que de compléter elle-

---

86 Alice MUNRO, « Meneseteung » [1988], *Friend of my Youth* [1990], Londres, Vintage, 1996, p. 50-73, p. 73.

87 Ce paragraphe est celui sur lequel se clôt la première version de la nouvelle, publiée dans le *New Yorker*, en 1988.

88 Magdalene REDEKOP, *Mothers and Other Clowns* [1992], New York, Routledge, 2014, p. 29.

même cette fresque historique, quitte à avoir recours à son imagination, ou encore à se méprendre : « I may have got it wrong[89] ». Mais si la narratrice ne révèle son recours à la fiction qu'au terme de son récit, la tension entre faits et fiction qui anime ce récit est comme décuplée par le fait que la réalité historique de sa protagoniste, Almeda Roth, est restreinte à l'univers diégétique de la nouvelle, « Meneseteung » incarnant ainsi, pour reprendre les termes de Magdalene Redekop : « a mock-historical story resembling an elegant practical joke[90] ».

Entre faits et fiction, Alice Munro exhume ainsi dans « Meneseteung » une figure fictive de la création au féminin dont bien des critiques ont depuis tâché d'identifier les sources historiques[91]. Munro a par ailleurs elle-même désigné deux poétesses ontariennes de la période, Clara Mountcastle et Eloise A. Skimings,[92] au sujet desquelles le critique canadien Dennis Duffy affirme non sans provocation : « Believe me, […] Eloise Skimings and Barbara [sic] Mountcastle have well earned their obscurity[93] ». Tandis que la lecture qu'offre le critique Tracy Ware de « Meneseteung » rejette l'idée selon laquelle la nouvelle et son autrice feraient d'Almeda Roth une figure *tutélaire* de la création littéraire au féminin et s'inscriraient ce faisant dans l'héritage woolfien : « According to Virginia Woolf, "we think back through our mothers if we are women", but Munro does not think like other writers[94] ».

Or, il me semble que « Meneseteung » vient justement réparer l'effacement des femmes de l'histoire (littéraire) et souligner la prégnance d'une filiation littéraire au féminin – fût-elle fictive. Mais si par ce travail imaginaire compensatoire la nouvelle s'inscrit dans l'héritage de *A Room of One's Own*, la cristallisation qu'elle opère de la tension entre faits et fiction dialogue également en creux avec l'héritage critique de l'essai ainsi qu'avec l'entreprise féministe de réinscrire les femmes dans l'histoire littéraire, en interrogeant tout autant l'histoire que ses modalités d'écriture.

Bien qu'il n'y ait pour ainsi dire aucun « fait » dans la nouvelle de Munro, le récit de la narratrice opère, au niveau diégétique, un glissement subtil des faits à la fiction qui brouille et interroge progressivement les frontières qui les séparent, tout comme celles qui délimitent le récit historique – « l'Histoire » – de tout récit. La nouvelle s'ouvre ainsi dans une veine documentaire, alors que la narratrice se concentre sur les traces matérielles de l'existence d'Almeda Roth puis, au fil des

---

89 Alice MUNRO, « Meneseteung », *Friend of my Youth*, *op. cit.*, p. 73.

90 Magdalene REDEKOP, *Mothers and Other Clowns*, *op. cit.*, p. 216.

91 Voir notamment « I consulted various sources and got several librarians sleuthing for me in order to prove to myself that Almeda Joynt Roth is a fiction. I still have a lingering suspicion that there must really have been such a person and I would continue to suspect this even if Alice Munro herself assured me that she made up the woman. », *ibid*, p. 216.

92 Voir Alice MUNRO, « Contributors' Notes », *The Best American Short Stories 1989*, Margaret ATWOOD and Shannon RAVANNEL (Éd.), Boston, Houghton Mifflin, 1989, p. 322-323.

93 Dennis DUFFY, « Too Little Geography; Too Much History: Writing the Balance in "Meneseteung" », *National Plots: Historical Fiction and Changing Ideas of Canada*, Andrea CABAJSKY & Brett Josef GRUBISIC (Dir.), Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 197-213, p. 206.

94 Tracy WARE, « "And They May Get It Wrong, After All": Reading Munro's "Meneseteung" », *National Plots: Historical Fiction and Changing Ideas of Canada*, *op. cit.*, p. 67-79, p. 68.

différentes sections, l'ancrage historique de la nouvelle se fait de plus en plus ténu alors que les sources laissent place au récit et qu'Almeda Roth se voit attribuer, par l'instance narrative, une conscience et des sentiments auxquels lecteurs et lectrices accèdent par l'entremise d'un monologue intérieur qui s'approche parfois du flux de conscience.

Ce changement progressif de régime narratif est manifeste si l'on s'attache à la lettre du texte, et plus particulièrement à sa syntaxe. Ainsi, la première section du récit se caractérise par l'emploi d'une voix narrative impersonnelle adepte de la parataxe, ayant pour but de mettre en avant la prétendue historicité de la poétesse qui s'incarne dans la matérialité même du recueil poétique que l'instance narrative décrit :

> *Offerings* the book is called. Gold lettering on a dull-blue cover. The author's full name underneath: Almeda Joynt Roth […]. In the front of the book is a photograph, with the photographer's name in one corner, and the date: 1865. The book was published later, in 1873[95].

À ce style lacunaire vient s'opposer dans la cinquième section de la nouvelle l'épiphanie que l'instance narrative attribue à la poétesse et qu'elle retranscrit dans un passage qui vient sonder l'esprit d'Almeda Roth :

> Of course, Almeda in her observations cannot escape words. She may think she can, but she can't. Soon this glowing and swelling begins to suggest words—not specific words but a flow of words somewhere, just about ready to make themselves known to her. Poems, even. Yes, again, poems. Or one poem. Isn't that the idea—one very great poem that will contain everything and, oh, that will make all the other poems, the poems she has written, inconsequential, mere trial and error, mere rags? […] She has to think of so many things at once […]. All this can be borne only if it is channelled into a poem, and the word "channelled" is appropriate, because the name of the poem will be—it is—"The Meneseteung." The name of the poem is the name of the river. No, in fact it is the river, the Meneseteung, that is the poem—with its deep holes and rapids and blissful pools under the summer trees and its grinding blocks of ice thrown up at the end of winter and its desolating spring floods. Almeda looks deep, deep into the river of her mind[96] […].

Or, ce changement de régime narratif qui rime avec un changement de régime syntaxique – de la parataxe à une polysyndète marquée ici par les nombreuses occurrences du coordinateur « and » – vient articuler deux des propositions qui figurent dans le pénultième paragraphe de la nouvelle : « making a connection, rescuing one thing from the rubbish[97] ». Se fait ici jour l'idée que la fiction est le régime narratif le plus à même de rendre tangible la connexion entre la narratrice et sa prédécesseure, et que le fait historique et sa trace même, aussi objectivement puissent-ils être retranscrits ne suffisent peut-être pas à réinscrire Almeda Roth dans l'histoire (littéraire). Mais ce recours à la fiction qui demeure sous-jacent jusqu'au terme de la nouvelle vient également questionner la nature même du récit historique, l'aveu final de la narratrice nous forçant, en retour, à relire l'ensemble de la nouvelle afin de faire la part des faits et de la fiction.

---

95 Alice MUNRO, « Meneseteung », *Friend of my Youth*, *op. cit.*, p. 50.
96 *Ibid.*, p. 69-70.
97 *Ibid.*, p. 73.

La première section de « Meneseteung », qui se veut sans doute la plus documentaire et factuelle du récit, est à cet égard des plus trompeuses, comme l'a souligné Magdalene Redekop : « From the first words, the specific details act as a consummate mimicry of the conventions of traditional histories [… which] beguiles us into expecting conventional historical accuracy[98] ». Une lecture scrupuleuse du texte permet néanmoins de souligner que la figure d'Almeda qui se fait jour dans ces quelques pages est déjà une construction, voire une projection, de la narratrice. L'*ekphrasis* du portrait de la poète qui figure dans les pages liminaires du recueil est sur ce point toute révélatrice, tant la narratrice trahit peu à peu la subjectivité du regard qu'elle porte sur cette figure historique :

> In the front of the book is a photograph, with the photographer's name in one corner, and the date: 1865. […] The poetess has a long face; a rather long nose; full, sombre dark eyes, which seem ready to roll down her cheeks like giant tears; a lot of dark hair gathered around her face in droopy rolls and curtains. A streak of gray hair plain to see, although she is, in this picture, only twenty-five. Not a pretty girl but the sort of woman who may age well, who probably won't get fat[99].

Le style paratactique et énumératif, synonyme d'objectivité du regard, sur lequel s'ouvre ce portrait, fait ici progressivement place à la conjecture et à l'interprétation, comme le souligne le recours à la comparaison (« sombre dark eyes, which seem ready to roll down her cheeks like giant tears »), tandis que la contemporanéité du regard de la narratrice se fait bientôt jour dans les termes mêmes que cette dernière emploie et dans les préconceptions culturelles et genrées que ceux-ci trahissent (« Not a pretty girl but the sort of woman who may age well, who probably won't get fat »). La narratrice en vient par ailleurs à admettre que, loin d'être purement descriptive, cette reconstruction de la photographie est la projection d'un imaginaire qui lui est propre, et qui n'est pas sans faire écho, au sein des deux dernières phrases du paragraphe suivant, à la figure d'Orlando et à la phrase liminaire du roman woolfien[100] :

> She also wears a hat, which might be made of velvet, in a dark color to match the dress. It's the untrimmed, shapeless hat, something like a soft beret, that makes me see artistic intentions, or at least a shy and stubborn eccentricity, in this young woman, whose long neck and forward-inclining head indicate as well that she is tall and slender and somewhat awkward. From the waist up, she looks like a young nobleman of another century. But perhaps it was the fashion[101].

La question du genre qui transparaît ici – tout autant dans l'image d'Épinal de la poétesse mélancolique, si ce n'est éplorée, que dans l'association d'Almeda à la figure d'un jeune noble d'un autre temps – s'impose ainsi dès la première section de la nouvelle comme un prisme au travers duquel la narratrice reconstruit l'histoire de la poétesse. C'est également ce que souligne la première mention du quotidien local, dont la narratrice indique qu'il s'en réfère à Almeda Roth en employant le

---

98 Magdalene REDEKOP, *Mothers and Other Clowns*, *op. cit.*, p. 216.
99 Alice MUNRO, « Meneseteung », *Friend of my Youth*, *op. cit.*, p. 50.
100 Voir « He—for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it […]. », Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 11.
101 Alice MUNRO, « Meneseteung », *Friend of my Youth*, *op. cit.*, p. 51.

syntagme « notre *poétesse* » (« our poetess[102] »), avant de commenter : « There seems to be a mixture of respect and contempt, both for her calling and for her sex[103] ».

Mais c'est également la question de l'histoire et de son écriture qui transparaît dans cette première section de la nouvelle alors que la narratrice procède à une rapide description de quelques-uns des poèmes figurant dans *Offerings*. En écho à la posture de l'instance narrative, on décèle ici une forme d'appel à un retour aux origines mais aussi un intérêt pour le fait historique qui, non sans évoquer l'attrait pour la parataxe de la narratrice, prend la forme du catalogue :

> "The Passing of the Old Forest": A list of all the trees—their names, appearance, and uses—that were cut down in the original forest, with a general description of the bears, wolves, eagles, deer, waterfowl.
>
> "A Garden Medley": Perhaps planned as a companion to the forest poem. Catalogue of plants brought from European countries, with bits of history and legend attached, and final Canadianness resulting from this mixture[104].

Toutefois comme le souligne ici l'articulation entre l'histoire et la légende (« with bits of history and legend attached ») la tension entre faits et fiction anime également la production poétique d'Almeda :

> "Champlain at the Mouth of the Meneseteung": This poem celebrates the popular, untrue belief that the explorer sailed down the eastern shore of Lake Huron and landed at the mouth of the major river[105].

L'idée de « célébration » d'un fait non attesté par l'histoire qui préside à ce poème, ou du moins au descriptif qu'en livre la narratrice, vient éclairer la nouvelle en pointant vers le fossé qui sépare le fait historique et sa mise en mots, son *récit*, mais aussi vers l'idée d'une célébration d'un fait historique qui n'en est pas un, ou comme cela est le cas dans « Meneseteung », d'une figure historique qui n'en est pas une.

Des « petits bouquets grossiers » (« rude posies[106] ») au « très grand poème qui contiendra tout » (« one very great poem that will contain everything[107] »), l'œuvre poétique d'Almeda Roth, telle que décrite dans la première section de la nouvelle et telle que projetée dans le cinquième temps de celle-ci, vient ainsi éclairer l'entreprise historique et littéraire de la narratrice de « Meneseteung » : « seeing this trickle in time, making a connection, rescuing one thing from the rubbish[108] ». Tandis que c'est bien d'une connexion progressive entre la figure d'Almeda Roth et son instance narrative qu'Alice Munro rend compte, à mesure que pour exhumer celle qui se fait peu à peu, et grâce au détour par la fiction, tout autant figure ancestrale de la création au féminin que reflet de l'entreprise créatrice

---

[102] *Ibid.*, p. 50.
[103] *Ibidem.*
[104] *Ibid.*, p. 52-53.
[105] *Ibid.*, p. 52.
[106] *Ibidem.*
[107] *Ibid.*, p. 70.
[108] *Ibid.*, p. 73.

de la narratrice, voire de l'autrice[109]. Aussi, la fiction prend le pas sur l'histoire, jusqu'à connecter, comme l'a souligné Dermot McCarthy, le poème imaginaire d'Almeda à la nouvelle que lecteurs et lectrices ont sous les yeux par le biais de leur titre commun « Meneseteung » :

> Moreover, it seems that "Meneseteung" […] remains unwritten as a Victorian poem—until, of course, the narrator presents its prose substitute, a late twentieth-century short story[110] […].

La tension entre faits et fiction préside ainsi aux différents niveaux d'écriture et de lecture de l'h/Histoire que donne à voir la nouvelle, d'Almeda Roth à l'instance narrative anonyme et jusqu'à Alice Munro, protagoniste, narratrice et autrice formant un trio qui n'est pas sans évoquer celui qui réunit Judith Shakespeare, Mary Beton et Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*. Et si la nouvelle vient faire écho à l'entreprise de la critique littéraire féministe de faire place aux femmes dans l'histoire littéraire, c'est bien à la manière de Woolf que « Meneseteung » offre une réécriture de l'histoire (littéraire) au féminin au prisme de la fiction, en soulignant que là où les silences de l'histoire subsistent, il est toujours possible de construire l'histoire (littéraire) au sein de laquelle on souhaite s'inscrire, comme l'indique en creux Alice Munro dans la note qui accompagne la nouvelle en 1990 :

> In the nineteenth century most of the raw, thriving small towns of southwestern Ontario had a local "poetess." The town where I live had a Miss Mountcastle […]. Nearby Goderich, on Lake Huron had someone known as "the Sweet Songstress of La Mer Douce." […] They wrote poetry that was sometimes mediocre and sometimes very bad, about Nature, Love, Childhood, Christianity, the British Empire. […] This was what people thought Poetry should be, and these women were its lonesome practitioners out at the edge of Victorian civilization. Reading their published poetry, reading what the papers said about them, you get a sense of claustrophobia and waste. […] So I thought, What about imagining one of these women and giving her some talent […] just enough to […] stir her up[111]?

B – « History has had to be rewritten » : *Possession* de A.S. Byatt, une relecture de l'histoire littéraire au féminin et/ou féministe ?

> "Do you know anything about a Miss LaMotte who wrote children's stories and religious poetry in the 1850s or thereabouts?"
> "Christabel LaMotte. Daughter of Isidore, the mythographer. *Last Things. Tales Told in November*. An epic called *The Fairy Melusina*. […] The feminists are crazy about it. […] It wasn't much read until they rediscovered it –

[109] Sur ce point ma lecture de la nouvelle rejoint pour partie celle de Dermot McCarthy : « [A]s a metafiction, the relations between the narrator, the character, and the author in this story are a complex series of mirrorings in which identities slide into each other, are interchangeable. », Dermot McCarthy, « The Woman Out Back: Alice Munro's "Meneseteung" », *Studies in Canadian Literature* [en ligne], Vol. 19, n°1, 1994, non paginé. Consulté le 18 juillet 2020 : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8191/9248>.

[110] *Ibidem.*

[111] Alice Munro, « Contributors' Notes », *The Best American Short Stories 1989*, *op. cit.*, p. 322.

> Virginia Woolf knew it, she adduced it as an image of the essential androgyny of the creative mind[112] […]."
>
> A.S. Byatt

Roman phare du néo-victorianisme publié par une romancière (et critique littéraire) dont les attaches avec la littérature du XIXe siècle n'ont d'égal que les réticences qu'elle a longtemps exprimées à l'encontre du modernisme en général et de Virginia Woolf en particulier[113], *Possession* n'a guère incité ses lecteurs et lectrices à un rapprochement avec *A Room of One's Own*. De fait, les critiques ayant exploré la réécriture de l'histoire à l'œuvre dans *Possession* ont œuvré à situer le roman dans un héritage dix-neuvièmiste dont Byatt se réclame explicitement[114], à le réinscrire plus largement dans la réflexion que Byatt mène sur l'h/Histoire aussi bien dans ses essais que dans ses textes de fiction[115], ou encore à rapprocher le roman d'autres textes contemporains et postmodernistes[116].

Paradoxalement donc, la critique littéraire ne s'est guère attachée à la présence de *A Room of One's Own* au sein du roman ou à l'incidence possible de l'essai woolfien sur son écriture ou encore sur sa lecture, quand bien même, comme l'indique le passage cité ci-dessus, Byatt pointe bien vers l'essai woolfien en rattachant l'idéal androgyne qu'il promeut à l'un des textes de Christabel LaMotte, poétesse qui n'a d'existence que dans la fiction de Byatt et dont les deux protagonistes contemporain·es du roman s'attachent à (re)découvrir l'histoire.

Au carrefour entre le roman d'enquête et le roman historique, *Possession* se développe à la jonction de deux espaces temporels. Dans les années 1980, suite à la découverte fortuite d'une ébauche de lettre composée par l'illustre Randolph Ash – avatar de Robert Browning – à l'attention d'une mystérieuse destinatrice, deux universitaires britanniques, Roland Michell et Maud Bailey, tâchent de reconstruire la relation qu'entretinrent le célèbre auteur et Christabel LaMotte, poétesse de l'ère victorienne – et avatar de Christina Rossetti – oubliée par l'histoire littéraire et dont l'œuvre n'intéresse que de rares critiques littéraires féministes. Au fil de leurs péripéties le duo d'universitaires exhume les nombreuses traces – correspondance, journaux, échos poétiques qui parcourent leurs textes – qui attestent de la relation aussi bien romantique que littéraire qui réunit le poète et la poétesse. Ce faisant, Roland et Maud précipitent la nécessité de réévaluer l'œuvre de Christabel ainsi que celle de Randolph, et de réécrire l'histoire littéraire. Mais si le roman fait place

---

112 A.S. BYATT, *Possession: A Romance* [1990], Londres, Vintage, 1991, p. 33-34.

113 Voir chapitre 4 de la présente étude : « Les "petites sœurs" de Virginia Woolf et/ou de *A Room of One's Own* ? », p. 140-141.

114 Voir notamment les rapprochements entre Byatt et Michelet dans Georges LETISSIER, « Fiction et essais historiographiques : Entrelacs et croisements de l'écriture byattienne », *L'Atelier* [en ligne], art. cit., p. 44-47.

115 Voir notamment *ibidem* ; Armelle PAREY, « The Art of Recording Li(v)es in A.S. Byatt's Fiction », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], art. cit.

116 Voir notamment Catherine BERNARD, « Écriture et possession : La voix du fantôme dans la fiction d'A.S. Byatt et de Peter Ackroyd », *Sillages critiques*, Vol. 7, 2005, p. 171-184 ; Georges LETISSIER, « Passion and Possession as Alternatives to "Cosmic Masculinity" in "Herstorical Romances" », *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, Ann HEILMANN & Mark LLEWELLYN (Dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 116-132.

aux écrits poétiques de Christabel LaMotte et de Randolph Ash, ainsi qu'à leur correspondance, Byatt insère également au sein de celui-ci le récit de certains épisodes de leur liaison en plongeant ses lecteurs et lectrices, par le biais d'une instance narrative omnisciente, au cœur de la période victorienne. Construite autour de l'entrelacement de cette double intrigue, la diégèse fait également la part belle à nombre d'autres textes tantôt victoriens, tantôt contemporains : du journal d'Ellen Ash (épouse du poète) à celui de Sabine de Kercoz (cousine de Christabel), jusqu'aux analyses critiques de certains des textes de Christabel LaMotte.

Ce texte foisonnant qui participe dans une veine postmoderniste du questionnement de l'histoire et de son écriture met ainsi l'accent sur l'instabilité du récit historique et sur sa perpétuelle, et nécessaire, réécriture comme le souligne cette assertion du biographe de Randolph Ash, Mortimer Cropper, alors qu'il s'apprête à annoncer la découverte de la correspondance de Randolph Ash et de Christabel LaMotte : « A lost Shakespeare play. The vanished works of Aeschylus. […A] collection of letters from Wordsworth to his wife […]. History has had to be rewritten[117] ». Mais *Possession* interroge également la nature du récit historique par l'entremise de la cristallisation que le roman opère – comme l'indique son sous-titre – de la tension entre *romance* et Histoire, tension qui parcourt l'œuvre essayistique et romanesque de A.S. Byatt, comme l'affirme ici Georges Letissier :

> D'une œuvre à l'autre, entre fiction et essai, l'intérêt de Byatt pour les liens complexes entre Histoire et histoire(s) ne se dément pas ; il participe d'un questionnement épistémologique plus vaste autour de l'historicisation de la fiction et de la fictionalisation de l'histoire[118].

Si cette tension entre « fictionalisation de l'histoire » et « historisation de la fiction » structure le roman et la quête de ses protagonistes du XXe siècle, *Possession* met également en abîme le brouillage de ces catégorisations binaires au sein de l'entreprise poétique et littéraire de ses protagonistes victorien·nes : d'une part dans la vocation poétique de Randolph Ash, dont le ventriloquisme lyrique – incidemment qualifié de « ventriloquisme mâle » (« male ventriloquism[119] ») par l'une des protagonistes contemporaines – vise à redonner voix aux illustres figures du passé, et d'autre part dans la volonté de Christabel d'écrire un poème épique : « not grounded in historical truth but in poetic and imaginative truth […] where the soul is free of the restraints of history and fact[120] ».

Mais si Byatt interroge ainsi la vérité de l'histoire et, par l'entremise de sa protagoniste, privilégie la vérité de l'imagination poétique – idée qui n'est pas sans faire écho, comme chez Alice Munro, au postulat woolfien selon lequel « [l]a fiction ici est susceptible de contenir plus de vérité que les faits[121] » – *Possession* interroge également le genre de l'histoire (littéraire) comme le souligne en creux,

---

[117] A.S. BYATT, *Possession: A Romance*, *op. cit.*, p. 385-386.

[118] George Letissier emprunte ici les termes « fictionalisation de l'histoire » et « historisation de la fiction » à Paul Ricœur, voir Georges LETISSIER, « Fiction et essais historiographiques : Entrelacs et croisements de l'écriture byattienne », art. cit., p. 38.

[119] A.S. BYATT, *Possession: A Romance*, *op. cit.*, p. 12.

[120] *Ibid.*, p. 373.

[121] Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 21. « Fiction here is likely to contain more truth than fact », *AROO* 4.

au terme du récit, cette remarque de Christabel dans la dernière lettre qu'elle adresse à Randolph : « All History is hard facts – and something else – passion and colour lent by men[122] ». Or, il est tentant de lire *Possession* comme une tentative de renversement contemporain du constat victorien de Christabel LaMotte, qui viendrait substituer à la « coloration masculine » de l'histoire, une histoire écrite au féminin, voire féministe. C'est d'ailleurs dans cette lignée que s'inscrivent deux lectures récentes du texte. Georges Letissier fait ainsi de *Possession* une « herstorical romance[123] », dont la relecture par l'entremise de la pensée de Julia Kristeva et de Luce Irigaray fait entendre la coexistence de différentes histoires :

> Byatt's novel […] shed[s] a different light on facts and contribute[s] to filling in the silences of history. [… It] impl[ies] that side by side with the well-known explanations of mainstream history, there is room for re-vision, and thus […] advocate[s] a centrifugal conception of history, allowing different angles to coexist[124].

Tandis que Siân Harris étudie le roman en articulant les notions d'histoire, de créativité et de genre (*gender*) et voit en *Possession* : « a feminist negotiation with history[125] ».

Aussi séduisantes et convaincantes soient ces lectures du roman, il apparaît néanmoins qu'elles taisent pour partie la résistance que Byatt exprime à l'encontre de la critique féministe et des relectures féministes de l'histoire et de la littérature, aussi bien au sein de *Possession* que dans les déclarations qui accompagnent sa parution. Ainsi le portrait satirique que Byatt dresse de la critique littéraire féministe dans *Possession*, qu'elle caricature sous les traits du personnage de Leonora Stern et qu'elle pastiche dans les écrits de celle-ci – en les affiliant explicitement aux textes de Cixous et d'Irigaray[126] – pointe vers cette résistance byattienne vis-à-vis du féminisme et de la dérive critique que celui-ci peut potentiellement impliquer selon elle. Aussi, c'est avec une ironie certaine qu'en réinscrivant la relation littéraire et romantique qui unit Christabel LaMotte et Randolph Ash au cœur de l'h/Histoire, que *Possession* vient mettre à mal les lectures féministes de l'œuvre et de la vie de Christabel LaMotte qui ont fait de celle-ci une « poétesse féministe lesbienne » (« a lesbian-feminist poet[127] ») incarnant rejet du patriarcat et retrait de la sphère hétérosexuelle, jusqu'à la métamorphoser en une figure annonciatrice du féminisme de la deuxième vague.

La critique du féminisme que Byatt ancre au sein du roman est l'un des points mis en avant par Nicolas Tredell lors de l'entretien que l'autrice lui accorde en mai 1990, au cours duquel Tredell affirme : « Un des aspects potentiellement

---

[122] *Ibid.*, p. 499.
[123] Voir Georges LETISSIER, « Passion and Possession as Alternatives to "Cosmic Masculinity" in "Herstorical Romances" », art. cit.
[124] *Ibid.*, p. 120.
[125] Siân HARRIS, « Imagine. Investigate. Intervene?: A consideration of feminist intent and metafictive invention in the historical fictions of A. S. Byatt and Marina Warner », *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, Katherine COOPER & Emma SHORT (Dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 171-188, p. 173.
[126] Voir A.S. BYATT, *Possession: A Romance*, *op. cit.*, p. 244.
[127] *Ibid.*, p. 485.

polémiques de *Possession* est son traitement du féminisme[128] », avant d'interroger Byatt ainsi : « Is *Possession* an attempt to put feminism in its place[129] ?». Toute l'ambivalence de Byatt à l'encontre de la portée mais aussi des relectures féministes de son œuvre se fait jour dans les propos qui font suite à cette question. Byatt fait ainsi de *Possession* « une arme à double tranchant » (« It's a double edged weapon[130] ») et si elle énonce plus loin : « Tous mes livres ont pour sujet la femme artiste – en ce sens ils sont terriblement féministes[131] », elle affirme néanmoins :

> I really don't want, myself, to be ghettoized by modern feminists […] I think I'm fighting a different theoretical battle, for the work of art not to be propaganda[132].

Ce refus d'associer, ou de voir associer, sa production littéraire à toute forme de « propagande » féministe – réaffirmé depuis aussi bien par l'entremise du protagoniste de *The Biographer's Tale*[133] que dans de nouveaux entretiens[134] – n'est pas sans faire écho à la posture woolfienne et plus particulièrement à ces deux textes que la critique a consacrés comme les symboles mêmes du féminisme de Woolf mais aussi de la naissance de la critique (littéraire) féministe au XXe siècle, *A Room of One's Own* et *Three Guineas*, quand bien même ils résistent explicitement à une telle instrumentalisation de l'art et de la littérature[135]. De fait, force est de constater qu'à la manière de *A Room of One's Own*, *Possession* en appelle, tout autant qu'il lui résiste, à une lecture féministe, tout comme il incarne paradoxalement cette réécriture féministe de l'histoire littéraire qu'il ne cesse de décrier. Or cette ambivalence paradoxale ne fait qu'accentuer l'héritage sous-jacent que je me propose de mettre en lumière. Car c'est sans doute malgré l'ambivalence byattienne vis-à-vis de Woolf, et dans son ambivalence même vis-à-vis d'une tradition littéraire au féminin, ou encore vis-à-vis d'une relecture féministe de l'histoire littéraire que *Possession* vient s'inscrire dans la postérité de *A Room of One's Own.*

Si la postérité critique et littéraire de *A Room of One's Own* a accentué sa délinéation d'une tradition littéraire au féminin jusqu'à parfois la concevoir comme une tradition autonome, voire comme une véritable « sous-culture » pour reprendre

---

128 « A potentially controversial aspect of *Possession* is its treatment of feminism. », Nicolas TREDELL, « A.S. Byatt », *Conversations with Critics*, Manchester, Carcanet, 1994, p. 58-74, p. 60, je traduis.

129 *Ibidem*.

130 *Ibidem*, je traduis.

131 « All my books are about the woman artist – in that sense they're terribly feminist books », *ibid.*, p. 66, je traduis.

132 *Ibid.*, p. 60.

133 Voir « There is an (almost) irresistible urge to distort or misrepresent or ignore or overemphasise facts and items of information, in feminist theory. », A.S BYATT, *The Biographer's Tale* [2000], Londres, Vintage, 2001, p. 121.

134 Lors d'un entretien en 2015, Byatt affirme que de tou·te·s les protagonistes de fiction qu'elle a inventé·es Randolph Ash est sans doute son personnage préféré, mais que son lectorat a tendance à se concentrer sur Christabel, sans doute à cause du féminisme. Voir Armelle PAREY, « A Conversation with A.S. Byatt », Caen, 2015, 46 minutes, c. 33.30 min. Consulté le 26 juillet 2020 : <https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/a_conversation_with_a_s_byatt.17606>.

135 Voir notamment « If we use art to propagate political opinions, we must force the artist to clip and cabin his gift to do us a cheap and passing service. », Virginia WOOLF, *Three Guineas*, *op. cit.*, p. 239.

les termes d'Elaine Showalter[136], le texte woolfien dément pour partie cette réappropriation du texte. La filiation littéraire au féminin qu'envisage Woolf dans *A Room of One's Own* se voit ainsi ponctuée à de maintes reprises de contrepoints masculins qui viennent accentuer l'idée que Woolf envisage avant l'heure une histoire littéraire au prisme du genre, tandis qu'à l'assertion « nous pensons à travers nos mères, si nous sommes des femmes[137] » autour de laquelle s'est cristallisée une grande partie de la postérité de l'essai, Woolf vient non seulement articuler l'idée selon laquelle : « Poetry ought to have a mother as well as a father » (*AROO* 78), mais aussi l'idée suivante : « [The mind] can think back through its fathers or through its mothers » (*AROO* 73). Enfin, c'est dans le dialogue tantôt explicite, tantôt implicite avec une tradition masculine, de Shakespeare et Milton à Charles Lamb et Tolstoï, jusqu'à Leslie Stephen, comme l'a notablement montré Marie Laniel dans son essai sur le jeu de la « mémoire patrilinéaire » dans *A Room of One's Own*[138], que Woolf écrit l'essai. La pensée woolfienne de l'histoire littéraire relève ainsi aussi bien du féminin, et donc d'une histoire des femmes, que d'une histoire littéraire pensée, au prisme du genre, comme mixte[139].

Une tension similaire, entre histoire littéraire des femmes et histoire littéraire mixte est à l'œuvre dans *Possession*. Le roman vient ainsi incarner l'idée d'une tradition littéraire et artistique au féminin, tout comme il affirme la nécessité d'exhumer les figures oubliées de cette tradition, *via* « cette poétique de l'histoire comme résurrection[140] » qui en écho à la résurrection woolfienne de Judith Shakespeare vient (re)donner vie à Christabel LaMotte. La conscience d'une filiation littéraire toute féminine est par ailleurs attribuée au personnage de Christabel comme le souligne une lettre de la sœur de celle-ci, qui déclare à sa fille : « [Christabel] believed strongly in the importance of handing things on through the female line[141] ». Cette tradition se voit également accentuée à diverses reprises au sein du roman, notamment *via* la réinscription de Woolf – et par l'entremise de la question de l'idéal androgyne, de *A Room of One's Own* – dans l'héritage de Christabel LaMotte[142], mais aussi, et il importe de le souligner, par la réinscription

---

136 Voir « This book is an effort to describe the female literary tradition in the English novel from the generation of the Brontës to the present day and to show how the development of this tradition is similar to the development of any literary subculture. », Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, *op. cit.*, p. 11.

137 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 120. « [W]e think back through our mothers if we are women », *AROO* 57.

138 Marie LANIEL, « "The name escapes me": Virginia Woolf's Dislocation of Patrilineal Memory in *A Room of One's Own* », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], Vol. 46, 2014, non paginé. Consulté le 27 juillet 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.1142>.

139 Pour une relecture de *A Room of One's Own* comme esquisse d'une histoire (littéraire) au prisme du genre voir Valérie FAVRE, « From Women's History to Gender History: Rereading (Literary) History in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Writing of History*, Anne BESNAULT, Marie LANIEL, Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (Dir.), à paraître.

140 Georges LETISSIER, « Fiction et essais historiographiques : Entrelacs et croisements de l'écriture byattienne », art. cit., p. 42.

141 A.S. BYATT, *Possession: A Romance*, *op. cit.*, p. 435.

142 Une autre filiation qui associe le suicide de Blanche Glover à la tentative de suicide de Mary Wollstonecraft en 1795 évoque en creux la figure woolfienne : « "What *happened* to Blanche?" "She drowned herself. She jumped from the bridge, at Putney – with her clothes wetted and her pockets full of big round stones. To make sure. She's on record as admiring the heroism of Mary

de *Possession* dans l'héritage de l'essai woolfien. Ainsi Byatt prend pour symbole de l'autonomie artistique de Christabel le foyer qu'elle occupe avec Blanche Glover, lieu qui vient faire écho, comme l'a souligné Émilie Walezak[143], au motif de la *room of one's own* woolfienne, tandis qu'à la manière de Mary Beton, c'est à sa tante, Antoinette de Kercoz, que Christabel doit son autonomie financière :

> Christabel […] lived with her parents until in 1853 a small independence, left her by a maiden aunt, Antoinette de Kercoz, enabled her to set up house in Richmond in Surrey, with a young woman friend whom she had met at a lecture of Ruskin's. Miss Blanche Glover, like Christabel, had artistic ambitions[144].

Mais si la révélation qui vient clore le roman accentue elle aussi l'idée d'une filiation littéraire au féminin en faisant de Maud Bailey, par un truchement du destin, la descendante et l'héritière de Christabel, le roman rétablissant ainsi, comme l'a souligné Diana Wallace : « a lost maternal genealogy, as the female protagonist discovers the story of a foremother[145] », il apparaît néanmoins que cette lecture du texte, axée sur les femmes et sur la filiation au féminin, tait paradoxalement le fait que Maud Bailey, toute descendante de Christabel LaMotte qu'elle soit, devient par la même occasion l'héritière de Randolph Ash.

Or cette double ascendance souligne bien qu'il ne s'agit peut-être pas tant pour Byatt d'envisager une histoire littéraire au féminin conçue comme autonome ou repliée sur elle-même, voire séparatiste, que de réinscrire les femmes dans une histoire littéraire qui ne serait plus celle des grands hommes, mais s'intéresserait tout autant aux femmes qu'aux hommes et au dialogue qu'ils et elles instaurent en littérature et que la littérature instaure entre eux, ce dont témoigne tout autant la correspondance de Christabel et de Randolph que leurs écrits poétiques. Byatt n'en efface pas pour autant l'asymétrie de ce dialogue, et il ne s'agit pas pour elle de taire par le biais de la *romance* la vérité des rapports hiérarchiques entre hommes et femmes, en littérature comme ailleurs, ou le combat mené par les femmes au XIXe siècle pour faire leur entrée dans le champ littéraire, ce dont témoigne également la correspondance des deux poètes. Aussi, bien plus qu'une histoire littéraire au féminin, il s'agit pour Byatt de souligner par l'entremise de *Possession* que tant qu'elle ne fera pas place aux femmes, et c'est là – après Woolf – tout le féminisme de la pensée byattienne, l'histoire littéraire ne pourra être que « bizarre […], irréelle, bancale[146] ».

***

Wollstonecraft's suicide attempt from the same bridge. She obviously noted that Wollstonecraft found it hard to sink, because of her clothes floating." », *ibid.*, p. 216.

143 Voir Émilie WALEZAK, *Histoire et fiction dans les romans de Peter Ackroyd, Antonia Susan Byatt et Jeanette Winterson*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Josiane PACCAUD-HUGUET, Université Lumière Lyon 2, 2008, p. 146.

144 A.S. BYATT, *Possession: A Romance*, *op. cit.*, p. 36.

145 Diana WALLACE, « Ventriloquising the past: A.S. Byatt's romance with history », *The Women's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004, p. 210-219, p. 212.

146 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, p. 78. « [Q]ueer […], unreal, lop-sided », *AROO* 35.

L'entreprise de réinscription des femmes dans l'histoire (littéraire) à laquelle se livrent nombre d'autrices et de critiques dans la seconde moitié du XXe siècle prend pour partie ses racines dans *A Room of One's Own*, comme en attestent les différents textes essayistiques, critiques, et fictionnels mobilisés au fil de ce chapitre.

D'une part, la question des silences de la littérature et de l'histoire littéraire qui acquiert une place centrale dans la critique littéraire féministe états-unienne au cours des années soixante-dix se voit rattachée à la réflexion woolfienne, comme en atteste Tillie Olsen en faisant de *Silences* le prolongement de l'essai woolfien. D'autre part, on perçoit à différents degrés et de manière plus ou moins explicite l'influence woolfienne chez Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra Gilbert et Susan Gubar dans leur volonté d'écrire une histoire littéraire des femmes au moment même où l'histoire, ses fondements épistémologiques et son écriture se voient remis en question. Enfin, des autrices comme Alice Munro et A.S. Byatt prennent le parti de la métafiction historiographique et viennent prolonger la réflexion woolfienne sur l'histoire littéraire en (se) jouant – dans une veine postmoderniste qui n'est néanmoins pas sans faire écho à *A Room of One's Own* – de la frontière entre faits et fiction, afin de mieux réinscrire les femmes dans l'histoire littéraire. Ces différents textes qui participent de la remise en question du canon viennent poursuivre la réflexion woolfienne sur l'articulation entre femmes, genre et création littéraire en adoptant l'idée d'une tradition littéraire au féminin, présente dans *A Room of One's Own*, qui se voit également articulée, chez A.S. Byatt, à la volonté également présente chez Woolf, de réinscrire les femmes dans une tradition littéraire mixte, plus à même selon elle de rendre justice aux femmes et à l'histoire.

Mais cette renégociation de l'histoire littéraire, qu'elle soit pensée comme la constitution d'une histoire littéraire spécifique aux femmes ou comme la réinscription des femmes dans une histoire littéraire pensée comme mixte, a par ailleurs pour visée d'exhumer les figures oubliées de l'histoire littéraire, que celles-ci soient historiques ou, comme c'est le cas d'Almeda Joynt Roth et de Christabel LaMotte, tout aussi fictives que Judith, la sœur que Virginia Woolf invente à William Shakespeare.

Chapitre 9 : « In search of our (literary) foremothers » : de la sœur de Shakespeare à Virginia Woolf

> We have a Shakespeare; but what of the possible Shakespeares we might have had, who passed their life from youth upward brewing currant wine and making pastries for fat country squires to eat, […] stifled out without one line written, simply because, being of the weaker sex, life gave no room for action and grasp on life[1]?
>
> Olive Schreiner

> Let me imagine […] what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith, let us say. (*AROO* 36)

Alors qu'elle conçoit la fable de la sœur de Shakespeare, Virginia Woolf fait écho – sans doute sans le savoir[2] – à l'interrogation, mise en exergue ci-dessus, qu'énonce Olive Schreiner dans son roman paru en 1927, *From Man to Man*, depuis citée par de nombreuses critiques, dont Tillie Olsen, Sandra Gilbert et Susan Gubar ou, plus récemment, Susan Stanford Friedman, comme une prédécesseure oubliée de la fable woolfienne[3]. Si dans son ouvrage intitulé *Planetary Modernisms* Friedman entreprend par ailleurs d'interroger le statut de la fable woolfienne en se penchant sur les manifestations antérieures de celle-ci dans les colonies britanniques[4], elle évoque néanmoins le caractère iconique et la riche postérité de la Judith Shakespeare woolfienne à l'échelle mondiale :

> Woolf's fiction of "Shakespeare's sister" still travels the globe in texts that directly cite, adapt, indigenize, rewrite, and resist what she wrote out of the particular histories and cultures in which they appear[5].

À l'échelle anglo-américaine, la sœur woolfienne de Shakespeare, les réécritures de sa fable et les variations autour de cette héroïne parcourent nombre de textes critiques et littéraires. Mais là où Woolf fait de Judith Shakespeare le symbole du silence littéraire des femmes ou encore de la « création féminine

---

1 Olive SCHREINER, *From Man to Man* [1927]. Consulté le 10 août 2020 : <http://gutenberg.net.au/ebooks14/1402361h.html#n2>.

2 « There is no evidence that Woolf read Schreiner's second novel—no mention of it appears in her letters, diaries, or notebooks. », Susan STANFORD FRIEDMAN, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 261.

3 Voir Tillie OLSEN, *Silences*, *op. cit.*, p. 151 ; Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *No Man's Land: The War of the Words*, *op. cit.*, p. 76 ; Susan STANFORD FRIEDMAN, *Planetary Modernisms*, *op. cit.*, p. 261.

4 Voir Susan STANFORD FRIEDMAN, « Collage 3: Sisters/Brothers in Virginia Woolf, Swarnakumari Devi, and Rabindranath Tagore », *Planetary Modernisms*, *op. cit.*, p. 255-278.

5 *Ibid*., p. 259.

réprimée[6] », la postérité de l'essai, par un effet de renversement, a souvent fait de celle-ci, comme le souligne Christine Planté, l'effigie du processus visant à réinscrire certaines des mères fondatrices de la littérature dans l'histoire et le canon littéraire :

> Judith Shakespeare a sans doute plus fait pour la redécouverte des femmes écrivains du passé, et pour le développement d'une pensée critique sur les rapports de genre dans la culture que bien des rééditions et des études savantes. Woolf avec son faux-vrai personnage a contribué à rendre pensables, souhaitables et possibles les savantes études, et les éditions qui sont venues par la suite[7].

Si cette articulation entre la figure imaginaire de la sœur de Shakespeare et la réinscription des femmes dans l'histoire littéraire a été amplement critiquée par Margaret Ezell qui voit dans « le mythe de Judith Shakespeare » et dans l'influence qu'il a eu sur la réécriture de l'histoire littéraire la cause de l'effacement durable de la production littéraire des femmes au XVIe et au XVIIe siècles[8], elle parcourt néanmoins la littérature et la critique littéraire féministe comme le manifeste notamment la première publication de Sandra Gilbert et de Susan Gubar, *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets* qui prend pour figure de proue la sœur woolfienne de William Shakespeare afin d'affirmer la nécessité de célébrer les innombrables sœurs du poète dramaturge que l'histoire littéraire n'a pas daigné reconnaître comme telles :

> [O]f course Shakespeare did—and does—have many sisters. Perhaps none have attained that equality of renown […] Virginia Woolf envisioned, but neither are they all buried at an obscure crossroads. Some have lived and worked in other lands, other times—Shakespeare's foreign relatives or his older sisters, to pursue the metaphor. Others, akin in language as well as vocation to the poet himself, have struggled to perfect their art in England and America[9].

Si la postérité de la sœur de William Shakespeare se retrouve ainsi liée à la quête de figures tutélaires de la création littéraire au féminin, sa fable a quant à elle été l'objet d'un certain nombre d'expansions, romanesques et dramatiques, qui tout en soulignant la force d'évocation de ce récit fragmentaire et sa prégnance dans nos imaginaires, viennent tantôt compléter tantôt nuancer le portrait que Woolf offre de Judith Shakespeare ainsi que l'articulation qu'elle opère entre femmes, genre et silence littéraire dans l'Angleterre élisabéthaine. Mais au-delà de ces réécritures de la fable woolfienne, cette dernière a également donné lieu à différentes variations

---

6 Christine PLANTÉ, « Judith Shakespeare, ou la fiction comme histoire des *outsiders* », *Genre et utopie*, Laurent COLANTONIO & Caroline FAYOLLE (Dir.), Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2014, p. 43-62, p. 44.

7 *Ibid.*, p. 61.

8 « Interestingly enough, the initial model of the silenced, alienated Renaissance woman […] may have been the attempt by a twentieth century writer to create a voice for her. […] No single theoretical text has had as much impact on shaping both the contents and the vocabulary of existing anthologies and teaching texts as Woolf's lecture series to the students at Newnham and Girton », Margaret EZELL, « The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature in the Twentieth Century », *Writing Women's Literary History*, *op. cit.*, p. 39-65, p. 44.

9 Sandra GILBERT & Susan GUBAR, « Introduction: Gender, Creativity, and the Woman Poet », *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Sandra GILBERT & Susan GUBAR (Dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. xv-xxvi, p. xv.

au sein desquelles autrices et critiques envisagent diverses figures de la création au féminin comme autant de résurrections de l'héroïne woolfienne, ou encore élargissent le spectre de ce récit en s'interrogeant sur les possibles devenirs des petites sœurs d'autres « grands hommes », quand ce n'est pas Woolf elle-même qui se voit attribuer le statut de sœur de Shakespeare et celui de grande sœur de la création littéraire au féminin et de la critique littéraire féministe.

1 – Expansions romanesques et dramatiques de la fable de la sœur de Shakespeare

> Will, I beg you, play these as your own. Never let any man know the truth. J[10].
>
> Doris Gwaltney

À la manière des fanfictions qui viennent donner suite à la romance d'Elizabeth Bennett et de Mr Darcy, poursuivre les aventures de Sherlock Holmes ou offrir un *happy ending* à Juliet et à son Romeo, la fable woolfienne de Judith Shakespeare a donné lieu à diverses expansions dramatiques et romanesques, au sein desquelles Judith Shakespeare se fait *boy player* sur les planches élisabéthaines, dramaturge en herbe voire, comme le souligne l'épilogue de *Shakespeare's Sister: A Novel*, l'autrice de certaines des pièces attribuées à William Shakespeare.

Outre deux pièces de théâtre, *William and Judith* (2012) de Cody Daigle et *Shakespeare's Sister* (2016) d'Emma Whipday, quatre romans ont été consacrés à la figure de Judith Shakespeare au cours des trois dernières décennies, dont trois prennent la fable woolfienne comme trame narrative et transforment ce récit fragmentaire en romans à part entière, consacrés aux aventures littéraires de la petite sœur de Shakespeare : *Shakespeare's Sister: A Novel* (1995) de Doris Gwaltney, *The Other Shakespeare* de Lea Rachel (2015) et *Shakespeare's Sister: A Novel* (2016) de Jan Marsh[11]. Ces cinq textes dramatiques et romanesques à la vraisemblance et au mérite littéraire inégaux sont ancrés dans l'Angleterre de la

---

[10] Doris GWALTNEY, *Shakespeare's Sister: A Novel*, Charlottesville, Hampton Roads Publishing, 1995, p. 255.

[11] Le quatrième roman, intitulé *My Father Had A Daughter: Judith Shakespeare's Tale*, renoue avec le statut de « fille de » de Judith Shakespeare. Son autrice, Grace Tiffany, rejoint ainsi William Black qui avait consacré une romance à la fille cadette du dramaturge, *Judith Shakespeare: Her Love Affairs and Other Adventures*, publiée en 1884. Notons néanmoins que Gwaltney s'éloigne de la vérité historique, mais aussi du portrait que Black dresse de Judith, en attribuant à celle-ci une vocation littéraire qui n'est pas sans évoquer la Judith Shakespeare woolfienne. Voir Grace TIFFANY, *My Father Had A Daughter: Judith Shakespeare's Tale*, New York, Berkley Books, 2003.
Judith Shakespeare fait également son apparition en tant que fille du dramaturge dans l'un des épisodes consacrés au poète par Neil Gaiman dans la saga *The Sandman*, où l'une des rares répliques à lui être accordée est la suivante : « I wish I could read. », Neil GAIMAN, *The Sandman*, Vol. 10 : *The Wake* [1995-1996], New York, Vertigo Comics, 2012, non paginé.

renaissance élisabéthaine et font de Judith une jeune femme indépendante qui échappe au devenir matrimonial qui lui incombe, tant elle est déterminée à devenir un·e acteur/dramaturge à part entière. À la manière de la Judith Shakespeare woolfienne, les différentes destinées des avatars de la sœur de Shakespeare ne ressemblent guère à ce que l'on sait de la Judith Shakespeare historique, qui n'était autre que la fille du poète, ou de sa véritable sœur, Joan Shakespeare, mais chacune d'entre elles interroge, après Woolf et à grand renfort romanesque ou dramatique, la place des femmes dans l'histoire littéraire, ainsi que l'articulation entre femmes, genre et création. Pour ce faire, ces textes font la part belle aux coulisses du théâtre élisabéthain, ainsi qu'aux questions de genre dans l'Angleterre et sur la scène shakespeariennes, et mobilisent certaines des figures phares de la période : Phillip Henslowe, Richard Burbage, la reine Élisabeth… et, bien sûr, William Shakespeare. Car tout en transformant la sœur de Shakespeare telle que Woolf la conçoit dans *A Room of One's Own* en héroïne de romans ou de pièces historiques, ces textes jouent de la renommée de l'illustre dramaturge ainsi que du caractère énigmatique de cette figure de l'histoire littéraire et font de William Shakespeare un personnage à part entière de ces récits et de ces drames qui se situent à la croisée de l'intertexte woolfien et shakespearien.

Si Lea Rachel et Doris Gwaltney multiplient ainsi les évocations et les citations des pièces de Shakespeare et de ses sonnets tout au long de leur roman, l'essai woolfien préside à la lecture de ces deux textes, comme l'indique leur quatrième de couverture, ainsi que l'épigraphe de *Shakespeare's Sister: A Novel* qui vient condenser la fable woolfienne avant que le roman ne procède à l'expansion de celle-ci :

> Let me imagine … what would have happened had Shakespeare had a wonderfully gifted sister, called Judith let us say … as adventurous, as imaginative, as agog to see the world as he was[12].

La pièce *William and Judith*, qui accorde quant à elle, comme son titre l'indique, tout autant la vedette au célèbre dramaturge qu'à sa sœur, prend pour épigraphe – repris sous la forme d'un prologue dans l'unique captation de la pièce[13] – un extrait de la fable woolfienne qui met en avant l'absence de la petite sœur de Shakespeare de l'histoire littéraire et son anonymat : « Had she survived, […] I thought, looking at the shelf where there are no plays by women, her work would have gone unsigned[14] » (*AROO* 38). Tandis que l'intrigue du roman que Jan March présente comme une « romance post-moderne[15] » repose sur un dispositif plus ambitieux – bien que le texte ne soit guère le plus abouti de ces réécritures – qui

---

[12] Doris GWALTNEY, *Shakespeare's Sister: A Novel*, *op. cit.*, p. 5.

[13] Nicole FARMER (Mise en scène), *William and Judith* [2012], Charles AUTEN & Christy GRANTHAM (Interprétation), Wilmington, Browncoat Theater, 3 mai 2013, captation disponible sur YouTube. Consulté le 13 août 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=dH0tU6LZqBc&t=281s>.

[14] Cody DAIGLE, *William and Judith* [2012], *The GPTC Reader: 2013 Mainstage*, Catherine BROWN & Kevin LAWLER (Dir.), Omaha, Metropolitan Community College, 2013, p. 163-225, p. 165.

[15] « This post-modern romance presents the story of Judith Shakespeare, the poet's fictional sister, whose life has hitherto been but fragmentarily known. », Jan MARSH, *Shakespeare's Sister: A Novel*, texte auto-édité au format Kindle, 2016, non paginé, emplacement 3 du Kindle.

s'appuie autant sur la critique shakespearienne[16] que sur un dialogue au long cours avec ce que l'autrice présente comme étant « la première tentative de reconstruction de la vie de Judith[17] », les incursions de l'instance narrative ne cessant de souligner le caractère dérivatif de ce roman (« As Woolf surmises[18] » ; « as Virginia Woolf suggests[19] » ; « Woolf must be right here[20] ») qui vise parfois à moduler, voire à rectifier, la fable woolfienne : « Here we must part company with Virginia Woolf, however, for this is surely a fanciful notion[21] ». En outre, si le roman mobilise amplement les *cross-dressing comedies* de William Shakespeare, l'intertexte woolfien se dédouble lorsque l'intrigue fait place au héros-héroïne du plus shakespearien des romans de Woolf, Orlando, avec lequel Judith lie une brève idylle lors du grand gel de la Tamise, épisode que Jan Marsh emprunte au premier chapitre du roman woolfien[22], tout en y faisant figurer sa propre Judith Shakespeare :

> The rest of the story is well-known, inimitably told by Orlando's inimitable biographer, who, although she happens to have also written Judith's life, plainly did not know of their brief, romantic meeting at the Frost Fair[23].

Si nul·le de ces écrivain·es ne s'exprime sur les motifs ayant donné lieu à ces expansions et réécritures de la fable de la sœur de Shakespeare, la jeune dramaturge britannique et universitaire spécialiste de la littérature de la Renaissance élisabéthaine, Emma Whipday, revient quant à elle sur sa volonté de faire de Judith Shakespeare une héroïne de théâtre dans la note d'autrice qui accompagne la pièce intitulée *Shakespeare's Sister*, qui fut dévoilée au public pour la première fois au Royal HayMarket en 2015, dans le cadre du programme « Pitch Your Play ». Whipday y offre un résumé succinct de la fable woolfienne avant d'expliciter les visées de sa propre pièce :

> When Woolf invented a brief history of Judith Shakespeare in *A Room of One's Own*, she suggested that it would have been impossible for any woman to write the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare. Woolf's Judith ran away to London, aged sixteen, to write plays, but the men of the theatre laughed in her face. She had an affair with actor-manager Nick Greene, became pregnant by him, and killed herself. I want to tell a very different tale about Judith Shakespeare. My play does not show that a poet's heart is incompatible with a woman's body […]. Instead I explore how it would have been impossible for a woman to write the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare, because of the familial, societal, economic and political pressure that shaped her world[24].

---

16 Jan Marsh cite notamment une caractérisation de Susannah, la fille ainée de Shakespeare, extraite de la biographie du dramaturge publiée en 1998 par Park Honan, voir *ibid*., emplacement 230. Elle cite également ce passage tiré de l'ouvrage de Lisa Jardine intitulé *Reading Shakespeare Historically* : « I do not myself believe we shall ever know how many cross-dressed youths and young women were to be found on the streets of London round 1600 », *ibid*., emplacement 1068.

17 « Virginia Woolf['s …] first, tentative reconstruction of Judith's life », *ibid.*, emplacement 100, je traduis.

18 *Ibid.*, emplacement 655.

19 *Ibid*., emplacement 712.

20 *Ibid*., emplacement 290.

21 *Ibid*., emplacement 661.

22 Voir Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 24-46.

23 Jan MARSH, *Shakespeare's Sister: A Novel*, *op. cit.*, emplacement 1420.

24 Emma WHIPDAY, « Author's Note », *Shakespeare's Sister*, Londres, Samuel French, 2016, non paginé.

Whipday témoigne ainsi de sa volonté d'opérer une translation du *corps* de Judith – et de l'idée selon laquelle un cœur de poète serait incompatible avec un corps de femme (voir *AROO* 37) – au *corps politique* de l'Angleterre élisabéthaine en mettant l'accent sur « les pressions familiales, sociétales, économiques et politiques » régissant l'univers de Judith et la destinée de celle-ci. Si la lecture de la fable woolfienne qu'offre Emma Whipday tait l'inscription de la sœur de Shakespeare dans la réflexion woolfienne sur les conditions matérielles et historiques de la création littéraire et omet de préciser que ce sont pour partie les rouages genrés de la société élisabéthaine qui poussent la Judith Shakespeare woolfienne au suicide – Woolf soulignant bien en creux la pression patriarcale qui s'exerce sur le corps de Judith –, Whipday déclare néanmoins qu'en imaginant la destinée de Judith Shakespeare près d'un siècle après Woolf, elle en arrive, tout autant que sa prédécesseure, à la conclusion selon laquelle : « it would have been impossible for a woman to write the plays of Shakespeare in the age of Shakespeare[25] ».

Tel n'est pas le cas des autres réécritures de la fable woolfienne. Ainsi, au fil de son roman, Doris Gwaltney fait de Judith l'autrice de *Romeo and Juliet* et de nombre des sonnets de Shakespeare, dont des fragments parcourent le texte, tandis que Lea Rachel fait de la sœur de Shakespeare aussi bien l'autrice de *As You Like It* et du *Merchant of Venice* que de la tragédie véronaise du dramaturge dont l'intrigue guide pour partie celle du roman. Jan March voit quant à elle en Judith la co-autrice des pièces tardives de son frère et de ses sonnets, quand Cody Daigle fait de la sœur de *Shakespeare* l'autrice d'une version féminine – voire féministe[26] – de *The Tempest*, ayant pour protagoniste principale une duchesse du nom de Prospera et pour centre : « an island of women. Mothers and daughters. […] All the forces feminine[27] ». Ce faisant, ces quatre textes articulent l'effacement de Judith Shakespeare de l'histoire littéraire au sempiternel débat sur l'identité de Shakespeare et sur l'attribution de ses textes, tout en questionnant la possibilité pour une femme de faire œuvre littéraire et dramatique, en son nom, dans l'Angleterre élisabéthaine.

Aussi, la Judith Shakespeare du roman de Lea Rachel est une jeune fille lettrée et pugnace qui ambitionne d'écrire : « a play of [her] own[28] ». Son talent est néanmoins désavoué par les hommes qui l'entourent, et notamment par son frère qui lui enjoint de renoncer à ses aspirations littéraires[29], quand bien même il

---

25 *Ibidem.*

26 Cody Daigle met en scène, non sans une certaine ironie, une Judith qui se montre des plus critiques vis-à-vis des pièces de William et de la place qu'il y accorde aux femmes, voir « They are always men, at the center of your plays. The women are ornament, secondary […] All of your heroes—men. », Cody DAIGLE, *William and Judith*, *op. cit.*, p. 175. « You are very good. And I doubt not you'll be remembered. But years from now, when we are both dead in the ground and lost to memory, they will read your plays, marvel… and wonder "where are the women?" », *ibidem.*

27 *Ibid.*, p. 187.

28 Lea RACHEL, *The Other Shakespeare*, St. Louis, Writer's Design Press, 2015, p. 111.

29 Voir « Can a woman truly understand and write about such things as valor, honor, spirit, pride, and yes, even love? If it were just that your plays were rough, I'd tell you to keep working on them, but I'm afraid more effort would only be a waste of time because, as a woman with a limited life experience, how can you really know about these things? How can you write about

s'appropriera ses pièces une fois que Judith, ayant compris que son œuvre ne pourra jamais être reconnue en tant que telle, se résout, à la manière de l'héroïne woolfienne, au suicide. Dans une veine similaire, bien que le destin de Judith n'y soit guère tragique, *William and Judith* met en scène un Shakespeare en mal d'inspiration qui en vient, à l'apogée de sa carrière, à s'approprier le fruit de la plume de sa petite sœur, en réécrivant *The Tempest* au masculin avant de renoncer à l'écriture.

Aux antipodes des luttes auctoriales et des trahisons que dépeignent *The Other Shakespeare* et *William and Judith*, les deux romans intitulés *Shakespeare's Sister: A Novel*, mettent l'accent sur l'émulation qui caractérise la relation littéraire et fraternelle de Judith et de William. Doris Gwaltney fait ainsi de Shakespeare le mentor de cette sœur qui se travestit en jeune homme et se fait passer pour le petit frère du dramaturge afin de se rendre à Londres et d'y devenir *boy player* : « [t]il she could make her name with her writing[30] ». Judith y devient bientôt un jeune acteur réputé dont le charme sur scène et les poèmes lui gagnent les faveurs du comte de Southampton, tandis que sur les conseils de son frère elle s'adonne à écrire : « all the poems [her] brain contains[31] ». Si les aventures londoniennes de la sœur de Shakespeare prennent brusquement fin lorsque son identité de genre est découverte, et qu'elle doit se résoudre à retourner à Stratford, son œuvre dramatique voit néanmoins le jour, alors qu'elle propose à Will, comme le révèle l'épilogue du roman cité en exergue, de monter ses pièces en prétendant qu'elles sont les siennes tandis que, fraîchement mariée, elle se voue à former une troupe de théâtre itinérante avec son époux. Jan Marsh opte pour des ressorts similaires en alliant travestissement, succès sur les planches – et ce plus particulièrement dans les rôles des héroïnes travesties de Shakespeare – et venue à l'écriture. Mais c'est ici d'une véritable coopération entre frère et sœur que le roman rend compte, Judith s'y faisant tout d'abord scribe de son frère puis co-autrice de ses dernières pièces. Jan Marsh émet en outre l'hypothèse que l'œuvre de Judith ne se limite guère à celle attribuée à William Shakespeare mais s'affilie également à la production de quelques-unes des poétesses de l'époque, que la critique féministe a œuvré à réinscrire dans l'histoire littéraire, quand bien même ces poèmes de Judith ne nous sont pas – à ce jour – parvenus :

> "Why should people not read my poems as well as those of Mary Sidney, Emilia Lanyer and my lady Wroth?" Judith once demanded hotly. We would an [sic] we could, Mistress: but where, oh where, are your manuscripts[32]?

Si Emma Whipday ne fait pas quant à elle de Judith Shakespeare l'autrice des pièces ou des poèmes de son frère, elle dépeint néanmoins une dramaturge en devenir qui, après avoir écrit une pièce en cachette, décide au terme du premier acte de *Shakespeare's Sister* de se rendre à Londres dans l'espoir que sa pièce voit le jour sur les planches. Mais loin de la tragédie intime que constitue *The Other*

---

them with passion when they aren't a part of your humors? […] Your stories are very sweet, dear sister, but they shouldn't be a focus of your life […]. They can never be as fulfilling as a husband, child, and family », *ibid.*, p. 107-108.

30 Doris GWALTNEY, *Shakespeare's Sister: A Novel*, *op. cit.*, p. 21.

31 *Ibid.*, p. 96.

32 Jan MARSH, *Shakespeare's Sister: A Novel*, *op. cit.*, emplacement 1420.

Shakespeare, du drame familial qui se fait jour dans *William and Judith*, ou encore des *happy endings* qui caractérisent les deux romans intitulés *Shakespeare's Sister: A Novel* au sein desquels le bonheur marital vient pour ainsi dire se substituer à la reconnaissance auctoriale, Emma Whipday fait du destin de Judith Shakespeare une tragédie dont les rouages mêlent histoire et politique. Inspirée par le livre d'Esther et intitulée *The King's Second Concubine*, la pièce que Judith propose à Philip Henslowe, directeur du Théâtre de la Rose, au second acte de *Shakespeare's Sister*, est empreinte, sans que Judith n'en ait pleinement conscience, de résonnances politiques qui scelleront son sort, Judith y relatant l'histoire : « of an ageing and childless queen […] whose throne is usurped because she will not be subject to the rule of men[33] ». Si Henslowe décline la pièce de Judith en arguant de l'impossibilité de représenter un drame d'inspiration biblique, qui plus est composé par une femme, l'héroïne continue néanmoins de nourrir l'espoir que sa pièce puisse voir le jour, ce qu'elle confie au troisième acte de la pièce au jeune Richard Burbage (Dick) :

> **JUDITH** […] I just wish my play could be played – in secret even, without the knowledge of the authorities – played once, just once, and then my work would not have been wasted; then I could be at peace.
>
> **DICK** Judith, to play an unlicensed play will bring imprisonment. To play one that is forbidden can lead only to the Tower.
>
> **JUDITH** Can the words of a dreaming girl really carry such dark consequences?
>
> **DICK** They will fear it, Judith[34].

Profitant d'une tournée de la troupe de l'Amiral, Judith entreprend avec l'aide de Dick de mettre en scène sa pièce en compagnie de la fille de Henslowe et de quelques-unes des jeunes femmes travaillant dans la maison close attenante au Théâtre de la Rose, ce renversement des conventions théâtrales élisabéthaines ayant notamment pour objet, comme Whipday l'énonce dans la note qui accompagne la pièce, de « contester l'isolement[35] » de la Judith Shakespeare woolfienne : « more than one woman may have wanted to make plays in the Elizabethan England, and more than one may have been willing to help her[36] ». Trahie par l'un des acteurs de la compagnie de Henslowe, la troupe féminine est surprise en pleine répétition par les soldats de la Reine à l'acte 4, et c'est, comme l'avait prédit Burbage, à la Tour de Londres que l'on retrouve Judith à l'ouverture du dernier acte de la pièce. Emma Whipday dissocie ainsi le destin tragique de Judith du viol, de la grossesse et du suicide qui marquent la fable woolfienne, et fait de celle-ci une femme condamnée pour des raisons et à des fins politiques, les rouages de l'Angleterre élisabéthaine ne lui laissant d'autres choix que de mourir pour son œuvre, comme le souligne le dialogue entre Judith et William, sur lequel se clôt la pièce :

> **WILL** Is it worth it then? Is your play worth dying for? […]

---

33 Emma WHIPDAY, *Shakespeare's Sister*, *op. cit.*, p. 74.
34 *Ibid.*, p. 47.
35 « I also want to challenge the isolation of Woolf's female playwright », Emma WHIPDAY, « Author's Note », *Shakespeare's Sister*, *op. cit.*, non paginé.
36 *Ibidem*.

> **JUDITH** Perhaps it is easier for me to die as a writer. I have no chance of living as one[37].

Or, l'idée selon laquelle il était plus facile pour une femme de la période élisabéthaine de mourir pour son œuvre – si ce n'est avec elle –, que d'en vivre, qui préside tout autant à *The Other Shakespeare* qu'à *Shakespeare's Sister*, se fait également jour en creux dans les deux romans intitulés *Shakespeare's Sister: A Novel*. En effet, tout heureux que leur dénouement puisse paraître au premier abord, en effaçant la signature de Judith de ses écrits au bénéfice du « nom du frère », c'est bien au statut d'autrice que renoncent les Judith Shakespeare imaginées par Jan Marsh et Doris Gwaltney, ces deux romancières exprimant elles aussi l'impossibilité pour la petite sœur de Shakespeare de faire œuvre littéraire en son propre nom dans l'Angleterre élisabéthaine.

Dans son roman féministe *best-seller* paru en 1977 sous le titre de *The Women's Room*, Marilyn French se livre à une brève réécriture de la fable woolfienne au sein de laquelle la fin tragique de Judith Shakespeare laisse place, en écho aux réflexions de Bettie Friedan dans *The Feminine Mystique*, à la destinée commune à nombre des femmes – blanches et de classe moyenne – des années cinquante et soixante aux États-Unis et fait de l'héroïne woolfienne une (*desperate*) *housewife-mother* avant l'heure[38]. Les différentes expansions de la fable de la sœur de Shakespeare écrites depuis 1995 – que la destinée de leur protagoniste soit aussi tragique que celle de l'héroïne woolfienne ou bien digne des comédies shakespeariennes – font quant à elles de Judith Shakespeare l'autrice que Woolf se refuse à pleinement envisager dans *A Room of One's Own* : « I told you in the course of this paper that Shakespeare had a sister […]. She died young—alas, she never wrote a word » (*AROO* 85). Tantôt martyre, tantôt figure de la création littéraire au féminin, ces différentes reconstructions de l'héroïne woolfienne continuent d'interroger la place des femmes dans l'histoire littéraire en soulignant la prégnance dans l'imaginaire culturel anglo-américain de la fable développée par Woolf à laquelle ces différents textes rendent hommage, tout en ouvrant l'éventail de ces « possibles Shakespeares que nous aurions pu avoir[39] ».

---

37 Emma WHIPDAY, *Shakespeare's Sister*, *op. cit.*, p. 80.

38 Voir Marilyn FRENCH, *The Women's Room*, *op. cit.*, p. 45-46 ; Betty FRIEDAN, « The Happy Housewife Heroine », *The Feminine Mystique* [1963], New York & Londres, Norton, 2013, p. 23-66.

39 « [P]ossible Shakespeares we might have had », Olive SCHREINER, *From Man to Man* [1927], *op. cit.*

2 – Variations autour de Judith Shakespeare et du motif de « la sœur de … »

> That I see her as an apparition of "Judith Shakespeare" is my own fantasy[40].
>
> Jane Marcus

Outre les expansions romanesques et dramatiques de la fable de la sœur de Shakespeare, la postérité de cette figure iconique, voire « mythique », est également manifeste si l'on s'intéresse aux nombreuses déclinaisons qu'elle a pu initier. L'emploi de guillemets par Jane Marcus autour du syntagme « Judith Shakespeare » ci-dessus rend d'ailleurs compte de sa transformation en une figure symbolique qui vient signifier la place secondaire des femmes dans l'histoire de la littérature, ou encore, au gré des variations dont elle a été l'objet, dans l'histoire de la pensée, des arts et des sciences. Aussi les destins tragiques de certaines écrivaines font d'elles des réincarnations de Judith Shakespeare, comme c'est notamment le cas, selon Sandra Gilbert, de Sylvia Plath[41], tandis que leur succès contre toute attente fait parfois d'elles, si l'on songe à la Phillis Wheatley que dépeint Alice Walker dans « In Search of Our Mothers' Gardens » des « anti-Judith ».

Dans *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, essai dont est tiré la citation ici mise en exergue, Jane Marcus transplante la fable de Judith Shakespeare au XXe siècle, en faisant de Mrs. Duncan-Jones, qui n'est autre qu'Elsie Phare, présidente de la *Arts Society* de Newnham à qui l'on doit l'unique compte rendu des conférences de Woolf à Cambridge[42], une nouvelle victime de la répression de la création littéraire féminine, qu'elle envisage comme la réincarnation cambridgienne de la Judith Shakespeare woolfienne. À la manière du récit enchâssé que constitue la fable de Judith Shakespeare dans *A Room of One's Own* – que Marcus considère comme une élégie consacrée à la « perte de l'histoire des femmes écrivains[43] » – Marcus vient ainsi clore cet essai qui fait

---

40 Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 71.

41 « Was [Judith Shakespeare] born in Sylvia Plath? Was she born when, alone and (like Judith Shakespeare) abandoned in London, Plath finally in 1962 wrote her mother that "I am a writer […]"? I would suggest that she was […]. », Sandra GILBERT, « In Yeat's House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath », *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, Diane WOOD MIDDLEBROOK & Marilyn YALOM (Dir.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985, p. 145-166, p. 154.

42 Voir le sous-chapitre intitulé « Women and Fiction : les conférences de Newnham et de Girton », p. 82-84 de la présente étude.

43 « Woolf's elegy for the lost history of women writers », Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 3.

figure, comme on l'a vu plus tôt[44], de monument à la mémoire des femmes de Cambridge, sur le bref récit exalté de la vie d'Elsie Phare. Entre l'élégie et l'apologue (« Her story is as heart-breaking as it is instructive[45] »), Marcus relate, à la manière de Woolf, « l'histoire d'une carrière brisée[46] » en évoquant les rouages de la répression de la vocation poétique de cette jeune femme qui fut la première étudiante de l'université à obtenir la *Chancellor's Gold Medal for English Verse* – l'année même de la publication de *A Room of One's Own.* Sa renonciation à faire œuvre littéraire rime pour Marcus avec l'effacement de son nom de jeune fille – Elsie Phare – qui vient symboliser l'identité poétique de la jeune fille mais aussi, à l'époque où le célibat des femmes y était exigé, son renoncement à une carrière à Cambridge :

> Elsie Phare appears in my dreams as the Judith Shakespeare of the 1920s, the successor to Charlotte Brontë in Woolf's line of tragic women artists. In my dream she is wearing a lovely pale blue velvet cape, Judith Shakespeare as the Virgin of Guadalupe. […V]irginity was required. Judith Shakespeare got pregnant. The New Woman of the 1920s got married[47].

Cette projection de la figure de Judith Shakespeare sur Elsie Phare – dont Marcus souligne qu'elle n'est rien d'autre que le fruit de son imagination (« my own fantasy[48] ») – vient dire la prégnance de la fable woolfienne bien au-delà des circonstances au sein desquelles Woolf la conçoit, Judith Shakespeare se faisant en quelque sorte l'archétype de la répression de la création au féminin et de la violence tantôt physique, tantôt symbolique, qui caractérise pour Marcus, si ce n'est le cœur des poètes, cette répression : « As a martyr, Woolf's Judith serves as a figure for all the creativity lost to civilization by violence against women[49] ».

Incidemment, c'est la seconde femme à avoir obtenu la *Chancellor's Gold Medal for English Verse*, la poétesse écossaise Olive Fraser[50], qui se fait réincarnation de Judith Shakespeare dans le recueil d'Ali Smith intitulé *Shire*, paru en 2013, au sein duquel le diptyque que forment « The Poet » et « The Commission » esquisse un réseau d'influence intime et littéraire au féminin, tandis que c'est en s'inscrivant dans la filiation de Fraser et de Woolf qu'Ali Smith interroge la notion de mémoire littéraire, comme le souligne le double épigraphe de l'ouvrage :

> For great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh.
>
> Virginia Woolf

> When the light is past
> When the flower is shown

---

44 Voir « Une américaine à Cambridge : femmes, éducation et institution patrilinéaire ou "the Cantabrigian unproper upkeep of women's names and rooms of their own" selon Jane Marcus », p. 198-202 de la présente étude.

45 Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names", op. cit.*, p. 67.

46 « [T]he story of [a] blighted career », *ibid*., p. 66.

47 *Ibid*., p. 67.

48 *Ibid*., p. 71.

49 *Ibid*., p. 48.

50 Voir « Wins Chancellor's medal for English verse in 1935, only the second female student ever. », Ali SMITH, *Shire*, Woodbridge, Full Circle Edition, 2013, p. 53.

> Let the poet be
> Common earth and stone
>
> Olive Fraser[51]

Si comme l'affirme Michelle Ryan-Sautour « Virginia Woolf hante manifestement les pages de *Shire*[52] » qui fait répétitivement appel à *A Room of One's Own*[53], c'est bien la figure de Judith Shakespeare qui vient hanter les pages au sein desquelles Smith redonne vie à Olive Fraser par le biais de la fiction tout d'abord, en imaginant un épisode de la jeunesse de la poétesse, puis en rendant compte dans un style lacunaire et poétique de cette vie qui vient comme illustrer l'interrogation qui accompagne le sort tragique de Judith Shakespeare, que Smith cite au terme du troisième texte du recueil : « Who shall measure the heat and violence of the poet's heart when caught and tangled in a woman's body[54]? ». « The Poet » laisse ainsi entrevoir, comme en palimpseste, la fable tragique de Judith Shakespeare alors qu'Ali Smith y retrace tout en lancinance et en retenue la poignante descente aux enfers d'Olive Fraser en faisant répétitivement poindre la santé vacillante, la détresse mentale, le dénuement matériel mais aussi les renonciations de cette jeune poétesse promise à un avenir brillant mais qui, en dépit des nombreux prix littéraires qui émaillèrent son parcours ne vit que rarement ses textes publiés :

> A headlong kind of girl, a force of energy and adventure. […] A poet. […] Outstanding student. 1933: to Girton College in Cambridge on scholarship money, though a couple of years remain unaccounted for in between Aberdeen and Cambridge – poor health? poverty? mental exhaustion? Intermittently ill. Pale. Fatigued for no reason. […] Gains reputation as young talented poet. […] Bad headaches. Grey Skin. Nosebleeds. Concentration lapses. Unexplained illness. Fatigue. […] Drifts from job to job. […] Poverty. […] 1956: in London: onset of severe mental illness. […] Diagnosed with schizophrenia. Hospitalized. *I cannot write any literature. It is as though I had lost a limb*. […] 1960s: moves from house to uneasy house […]. Hospitalized again. Seen in grounds of Craig Dunain, Inverness Mental hospital, wandering about holding beaten-up typewriter. […] Cornhill hospital. *Percipient woman doctor thinks schizophrenia might be misdiagnosis and medicates for hypothyroidism* […]. *As if by disenchantment* herself again. Sunlight. *Three wonderful years of good health.* Cancer. Two operations. Dies in December 1977. Penniless at time of death. […] Winner, over the years, of twenty-two literary prizes and two golden medals. Very little work published. *When I send a poem to a publisher with "Royal Mental Hospital" at the top*[55] ...

---

51 *Ibid.*, p. 9.

52 « Virginia Woolf clearly haunts the pages of *Shire* », Michelle RYAN-SAUTOUR, "*Shire* and *How To Be Both* by Ali Smith", « Recent British Fiction (Part 3) », Catherine BERNARD, Liliane CAMPOS & Michelle RYAN-SAUTOUR, *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°49, 2015, non paginé. Consulté le 24 août 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.2753>.

53 Outre l'épigraphe de l'ouvrage, *A Room of One's Own* est mentionné dans les sources du texte, apparaît en filigrane dans « The Poet » et se voit cité à maintes reprises dans « The Commission ».

54 Ali SMITH, *Shire*, *op. cit.*, p. 106.

55 *Ibid.*, p. 50-56.
L'emphase ici mise sur les symptômes dont souffrait Fraser n'est pas sans faire écho au parcours de Smith qui souffrait elle-même de fatigue chronique, bien que dans son cas ce soit cette affliction qui la conduisit à l'écriture : « In her late twenties […] Smith developed the chronically debilitating condition ME (Myalgic Encephalopathy), and though her illness was relatively short-lived, it did prove a turning point in her artistic development: "[…] The illness was the catalyst for my next stage. It allowed me to write" », Daniel LEA, « Ali Smith », *Routledge*

Si Ali Smith rend ainsi hommage à Olive Fraser tout en réinscrivant son histoire et son œuvre dans l'histoire littéraire, en situant « The Poet » et, plus largement, le recueil au sein duquel ce texte figure aux frontières des faits et de la fiction mais aussi de la biographie et de l'autobiographie, Smith esquisse une réflexion sur l'histoire littéraire, sa constitution et sur les figures qui lui échappent, ainsi que sur son propre héritage littéraire et sur les figures tutélaires qui le composent : Virginia Woolf, Olive Fraser mais aussi Helena Mennie Shire. Universitaire cambridgienne d'origine écossaise et amie d'Olive Fraser – à qui elle permit d'échapper de justesse à l'oubli en éditant deux recueils posthumes de ses textes, *The Pure Account* (1981) et *The Wrong Music* (1989) – Shire fut également la première mécène d'Ali Smith, qui rend hommage à ce geste fondateur dans le texte intitulé « The Commission ». Entrelacé à l'essai woolfien, le réseau que tisse *Shire* entre ces trois femmes de lettres écossaises et cambridgiennes, en éclairant les parallélismes qui marquent leur parcours ainsi qu'en relatant leur rencontre réelle ou manquée[56], vient signifier la force de cet héritage littéraire féminin et l'importance de recouvrer ses figures tutélaires, que leur talent ait été ou non – telle Judith Shakespeare – pleinement exercé et reconnu, en s'inscrivant explicitement dans la filiation woolfienne :

> And then, this summer, I was reading *A Room of One's Own* again, her book about […] the losses, over generation for the artist or scholar who happened in history, to be a woman; the possibility for change; and above all about the importance of legacy[57][…].

C'est ainsi en mobilisant de manière plus ou moins explicite la figure de Judith Shakespeare que Jane Marcus et Ali Smith expriment l'importance de se ressaisir de cet héritage littéraire féminin et des figures qui le constituent, mais il apparaît que cette question se fait également jour au sein de la critique et de la littérature contemporaines par l'entremise de variations autour du motif de « la sœur de … ». Si la critique littéraire féministe a œuvré à réécrire l'histoire littéraire en attribuant le statut de « sœur de Shakespeare » à de nombreuses poétesses et autrices, comme le soulignent les différents essais qu'ont rassemblés Sandra Gilbert et Susan Gubar dans *Shakespeare's Sisters*, les variations du motif woolfien « de la sœur de … » s'aventurent bien au-delà de la littérature afin d'interroger la place des femmes dans l'histoire de la pensée, des arts et des sciences.

Le critique Lawrence Lipking publie ainsi en 1984 un article intitulé « Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment », au sein duquel en suivant le modèle woolfien de la sœur de Shakespeare il interroge l'effacement – si ce n'est le silence – des femmes dans l'histoire et le canon littéraire mais aussi, voire surtout,

---

Companion to Twenty-First Century Literary Fiction, Daniel O'GORMAN & Robert EAGLESTONE (Dir.), Abingdon & New York, Routledge, 2019, p. 396-404, p. 396-397.

56 Voir « When I was a small child I looked out of our kitchen window and I saw every day without seeing, without knowing – I know now – the place where Helena Shire's friend, the poet, happened to be at a time in her life. When I was a young woman and at a bit of a loss in a new country, an older woman I didn't know and who didn't know me gave me this open commission. She paid me handsomely for it at the time. Grace coming, grace returned. », Ali SMITH, *Shire*, *op. cit.*, p. 106-107.

57 *Ibid.*, p. 92-94.

dans la pensée et la théorie critique occidentale, en s'intéressant à la figure insaisissable de la sœur d'Aristote, Arimneste :

> The silence of Shakespeare's sister, described so vividly by Virginia Woolf, has left a vast black hole in the canon of poets. But what words express the silence of Aristotle's sister? To begin with, we cannot be sure that she ever existed. A few of the ancient accounts do mention a name, Arimneste; and scraps of tradition suggest that she may have helped raise her brother. […] No word of her own survives of course. No word survives from any classic female literary theorist. […] Unlike Shakespeare's sister, Aristotle's sister has yet to break her silence[58].

Plus récemment, dans sa réécriture de l'essai woolfien intitulée *Rooms of Our Own*, Susan Gubar élargit ainsi l'interrogation woolfienne :

> What would have happened, after all, had Marx or Einstein, Von Neumann or Wittgenstein, Picasso or Stravinsky had a wonderfully gifted sister […]. What would have happened had Matisse or Heisenberg, Shostakovich or Rawls, Watson or Crick had a brilliantly inventive and ambitious, mother or daughter[59] […].

Gubar pointe ainsi vers l'économie, la physique, l'architecture, la philosophie, la peinture, la musique, la biologie comme autant de domaines au sein desquels aucune femme, qu'elle soit fille, mère ou épouse de : « has ever achieved—or been acknowledged as having achieved—intellectual and creative parity with the greatest male geniuses[60] ». Or Gubar entend interroger ce présupposé, qui n'est pas sans faire écho aux débats qu'eut Woolf avec Desmond MacCarthy dans les colonnes du *New Statesman* suite à la publication de *Our Women*[61], et mettre en avant le bien-fondé de sa remarque en incise en s'intéressant plus avant non pas à la sœur d'Einstein mais à sa première épouse, Mileva Maric. Loin d'avoir recours à la manière de Woolf ou de Lawrence Lipking à la fiction, c'est néanmoins sur les faits que Gubar se concentre (« one need not imagine the facts because they are relatively easy to come by[62] ») afin de souligner l'effacement de l'histoire des sciences dont a été victime Mileva Maric. Se nourrissant des débats sur la « paternité » de certaines des théories ayant rendu le physicien célèbre, tout comme les expansions de la fable de la sœur de Shakespeare se jouent des débats autour de l'attribution des pièces du dramaturge, Gubar vise ainsi à réinscrire la première épouse d'Einstein dans l'histoire par l'entremise d'un bref récit qui fait de Mileva Maric la Judith Shakespeare des sciences physiques et mathématiques, dont le destin se révèle non moins tragique que celui de l'héroïne woolfienne :

> Well, then, consider Mileva Maric, to whom the student Einstein turned when stumped by especially complex mathematical problems. Numbers stirred Mileva Maric's blood, calculations inspired her imagination […]. Her grades were higher than Einstein's; she passed difficult entry exams that he flunked; his articles on the photoelectric effect, Brownian motion, and the theory of relativity were signed Einstein-Marity (this last name the Hungarian version of Maric); but she nevertheless suffered the shame of a congenital hip deformity, the objections of his parents to their marriage, an illegitimate

---

58 Lawrence LIPKING, « Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment », *Critical Inquiry*, Vol. 10, n°1, 1983, p. 61-81, p. 61.
59 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 98.
60 *Ibid.*, p. 97.
61 Voir p. 43-44 de la présente étude.
62 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 98.

> pregnancy, then the loss of that child and the birth of two others in quick succession. It is hardly a matter of surprise, then, that the man who forgot to wear socks in his passion to learn God's thoughts so soon maligned his wife as "the sourest sourpot" to the woman he quickly took as the first of Mileva's subsequent replacements. Having never completed her degree or obtained a professional position, Mileva Maric suffered repeated physical and mental breakdowns, hospitalizations, and the schizophrenia of her younger son, for whom she cared until her death[63].

Si pressions maritales, familiales et sociétales s'unissent ici pour dire que dans les sciences comme dans les arts, au XXe comme au XVIe siècle, la destinée de la Judith Shakespeare woolfienne offre un modèle pour relire la place des femmes dans l'histoire et pour recouvrer les figures féminines que le récit historique tend bien souvent à effacer, Gubar en appelle au terme de *Rooms of our Own* à œuvrer pour l'avènement des « nombreuses sœurs de … » que l'histoire n'a pas daigné reconnaître :

> Now my belief about, say, Von Neumann's or Mandela's sister is that she lives in you, if not in me, and in many young girls who are on their way to becoming women. But she does live, for great minds are continuing presences in need of an opportunity to walk among us in the flesh, and […] the opportunity will come and the dormant mathematician or political visionary, scientist or composer will put on the body that was so often laid down. Drawing her life from the lives of Shakespeare's sisters—because Shakespeare has had many sisters, of many complexions, and from many different lands (not the least of whom was the inspiration of my musings here)—she will be born[64].

À la manière de *A Room of One's Own*, Gubar en appelle ainsi à la résurrection des nombreuses avatars de « Judith Shakespeare » qui n'ont pu faire éclore leur talent tout en soulignant que Shakespeare a quant à lui eu de « nombreuses sœurs » parmi lesquelles elle situe en creux, mais au cœur de cette filiation au féminin, « l'inspiratrice de ses réflexions » et la mère de la première sœur imaginaire de Shakespeare, Virginia Woolf.

3 – « Or is Shakespeare's sister meant to be her? » : Virginia Woolf comme grande sœur de la création au féminin et de la critique littéraire féministe

> ANGELA (suddenly very earnest)
> "I hope you don't think I am jealous of you. I'm not, I promise. I admire you, Virginia. You're like my mother, honestly. All modern writers look to you. That's what you are, our foremother." […]
> VIRGINIA
> "It sounds like an ape, a foremother! No, it's ridiculous, I wasn't a mother, I had no talent for looking after. You can't foist motherhood on me. […]

63 *Ibid.*, p. 98-99.
64 *Ibid.*, p. 222-223.

ANGELA
"Do you object to followers? (*Cheering up*.) If you won't let us be your daughters, we'll just traipse after you, unacknowledged[65]."
Maggie Gee

Entre hommage et satire, le portrait que Maggie Gee dresse de Virginia Woolf dans *Virginia Woolf in Manhattan*, par l'intermédiaire de sa protagoniste, la romancière Angela Lamb, vient interroger non sans humour, comme le souligne le passage cité ci-dessus, le statut de mère fondatrice (« foremother ») attribué à l'autrice moderniste au cours des dernières décennies. Mais en ressuscitant Virginia Woolf au XXIe siècle à New York, l'autrice contemporaine britannique vient également associer l'essayiste et romancière moderniste à sa protagoniste, Judith Shakespeare, dont Woolf envisage la résurrection au terme de *A Room of One's Own*. Ce faisant, la romancière s'inscrit dans une lignée d'écrivain·es et de critiques qui ont associé Woolf à la figure de la sœur de Shakespeare, depuis Christine Froula, en 1990, dans son article intitulé « Virginia Woolf as Shakespeare's Sister: Chapters in a Woman Writer's Autobiography[66] », en passant par Elaine Showalter et Jane Marcus, jusqu'à Kabe Wilson dans *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, dont la narratrice s'interroge ainsi : « is Shakespeare's sister meant to be her[67]? ».

Le statut de « grande sœur » de la création littéraire au féminin et de la critique littéraire féministe acquis par Woolf dans la seconde moitié du XXe siècle est désormais indéniable, et bien que ce statut ne puisse être circonscrit à une seule de ses œuvres, il se voit néanmoins souvent articulé à *A Room of One's Own* et à la figure de la sœur de Shakespeare, comme en témoigne notamment Elaine Showalter, en 2006, dans « Invigorating Life » : « Women may be waiting around for Shakespeare's sister even longer than for Godot, but we'll each have a Woolf of our own[68] ». Dans *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, Jane Marcus déplore quant à elle l'absence de plaque ou de statue à l'effigie de Virginia Woolf ou de Judith Shakespeare à Cambridge[69], et relie la lutte qu'elle mène pour faire place à Woolf dans l'histoire cambridgienne à la volonté woolfienne que l'histoire littéraire fasse place à Judith Shakespeare[70]. La visée compensatoire de l'essai de Marcus se fait jour lorsqu'elle érige son texte

---

65 Maggie GEE, *Virginia Woolf in Manhattan* [2014], Londres, Telegram, 2015, p. 354-355.

66 Froula y retrace le développement artistique de Woolf à l'aune de la réflexion que l'autrice mène sur Shakespeare dans différents textes et soutient l'idée selon laquelle « [Woolf] striv[es] to become one example of Shakespeare'sister.", Christine FROULA, « Virginia Woolf as Shakespeare's Sister: Chapters in a Woman Writer's Autobiography », *Women's Re-Visions of Shakespeare*, *op. cit.*, p. 123-142, p. 134.

67 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 33.

68 Elaine SHOWALTER, « Invigorating Life », *Pen America* [en ligne], 27 décembre 2006. Consulté le 30 septembre 2020 : <https://pen.org/invigorating-life/>.

69 « In the U.S. or France or Japan, there would be plaques on the walls of Newnham and Girton, a statue of Virginia Woolf or "Judith Shakespeare", commemorating the historic visit. », Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 37.

70 « The feminist critical project of the rescue and resurrection of Virginia Woolf's reputation, like her own rescue of Judith Shakespeare is not without a measure of crusading megalomania », *ibid.*, p. 4.

en monument commémorant « Virginia Shakespeare (or Judith Woolf[71]) ». Ce jeu onomastique souligne d'une part l'identification que la postérité instaure entre l'autrice et son héroïne, mais aussi, en creux, la filiation – par l'entremise de sa sœur imaginaire – de Woolf à Shakespeare et la possibilité de voir en elle un Shakespeare au féminin, voire, comme le souligne Brenda Silver dans *Virginia Woolf Icon*, une incarnation du génie androgyne que Woolf associe à Shakespeare dans *A Room of One's Own* :

> But Virginia Woolf, you may now be thinking, is still not Shakespeare; the analogy is not apt. Again, you would be wrong. While it was once fashionable to consider Virginia Woolf the reembodiment of Judith Shakespeare […] more recently she has become for many the embodiment of Shakespeare himself. This suggests a transformation, an elevation that shifts Virginia Woolf's iconic representation from the gendered body of Judith Shakespeare to the androgynous mind of William: a concept that, along with Judith, Woolf also imagines in her 1929 text[72].

Mais l'identification de Woolf à William n'exclut guère l'identification de Woolf à sa petite sœur imaginaire, et il convient de souligner que vingt ans après la publication de *Virginia Woolf Icon*, la question de l'identification de Woolf à Judith Shakespeare demeure l'un des ressorts de la postérité littéraire et critique de *A Room of One's Own* et de son autrice. *Virginia Woolf in Manhattan* de Maggie Gee et *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* de Kabe Wilson attestent tous deux de ce phénomène, et s'en emparent afin de questionner le statut de grande sœur de la littérature au féminin et de la critique féministe que Virginia Woolf a acquis au fil des dernières décennies.

Alors que la narratrice autodiégétique de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, qui fait également figure de double anagrammatique de Virginia Woolf, lit pour la première fois *A Room of One's Own*, elle se voit saisie d'un doute qui a assurément parcouru plus d'un lecteur et d'une lectrice de l'essai woolfien et s'interroge ainsi : « Are these women made up to be the various faces of herself? … Olivia and Chloe: her and a lover? And Mrs. Seton – her rich aunt, or merely herself[73]? ». Tandis que la lecture de la fable de Judith Shakespeare provoque en elle cette réflexion sur la figure iconique de Woolf et son articulation à la non moins iconique Judith Shakespeare :

> Or is Shakespeare's sister meant to be her? No mentions of herself. Longing to say "if I had been there in the Elizabethan age I may have been the one." And now thought of as *the* woman writer…? By some. *The* Woman[74].

---

71 *Ibidem.*

72 Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 215.
Je reviendrai sur la question de l'idéal androgyne woolfien et sur sa postérité dans le dernier chapitre de cette étude : « Au-delà ou en deçà du binarisme du genre : l'idéal androgyne en question », p. 313-338.

73 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 36.
Je reprends ici certains des arguments développés dans Valérie FAVRE, « Recycling/Upcycling the Iconic Woolf? Negotiating Woolf as a Literary and Feminist Icon in Kabe Wilson's *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* », *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, Monica LATHAM, Caroline MARIE & Anne-Laure RIGEADE (Dir.), Londres, Routledge, à paraître en 2021.

74 *Ibid.*, p. 33.

Tout en s'interrogeant sur la présence élusive de Woolf derrière les différentes voix et les différentes protagonistes qui parcourent *A Room of One's Own* – dont Judith Shakespeare, qu'Olivia perçoit comme une possible projection de l'essayiste, ou de son égo – la narratrice critique ici la construction rétrospective de Woolf en tant que symbole de *la* femme écrivaine, comme le souligne son emploi répété, et en italique, de l'article défini (« *the* woman writer », *the* Woman »), tandis que l'emploi au singulier et en majuscule du substantif « Woman » interroge en creux la possibilité pour Woolf d'être perçue comme la grande sœur de *toutes* les femmes ainsi que la possible exclusion de certaines femmes de cette filiation littéraire. Si la lecture de *A Room of One's Own* renforce tout d'abord le sentiment d'Olivia que Woolf et son essai sont pieds et poings liés avec un féminisme qui lui est étranger et que si Woolf doit être considérée comme une mère fondatrice de la littérature et du féminisme c'est par les filles des hommes blancs éduqués, le récit rend néanmoins compte du sentiment de filiation qu'Olivia développe progressivement à l'égard de Woolf, cette dernière émergeant, à la toute fin de la novella, à la fois comme figure tutélaire et comme co-autrice anonyme du récit qu'Olivia est sur le point d'écrire et que lecteurs et lectrices viennent de lire : « *Our* letters. Words by Olivia and by… Because we share them, and write the sequel together in conciliation, once morning has broken…[75] ».

Or la lecture de l'essai et le cheminement d'Olivia qui s'ensuit mettent en lumière la volonté de Kabe Wilson de questionner la construction de Woolf en tant qu'icône de la création littéraire au féminin, et de mettre en avant la complexité et l'ambivalence de cette figure :

> What I wanted to do was to embrace that ambiguity and actually try to find a place for it, basically find somewhere to evaluate Woolf as an icon and her work[76].

Par l'entremise du regard changeant qu'Olivia porte sur Woolf tout au long du texte, Wilson fait saillir différentes facettes de Woolf qui ont marqué la postérité de l'autrice au fil des décennies, tout en faisant de celle-ci une figure aussi insaisissable que la *persona* qu'elle adopte dans *A Room of One's Own*. Aussi, du fait des contraintes d'écriture qui ont marqué la composition de *Of One Woman or So*, le nom « Virginia Woolf » n'apparaît nulle part dans ce récit, et se voit remplacé par de multiples périphrases qui accentuent certains des aspects de l'autrice, en mettant en avant son rang social et littéraire (« the heroic countess of novelists[77] ») mais aussi son statut d'icône lesbienne (« a woman for women of women[78] ») ainsi que son rôle de mère fondatrice littéraire et critique : « one of the mothers of it all. Or

---

[75] *Ibid.*, p. 133.

[76] Kabe WILSON, « Olivia N'Gowfri – *Of One Woman or So* », Enregistrement d'une communication non publiée effectuée au cours du colloque « The Trouble with Theory Symposium », Londres, Stuart Hall Library, juin 2013, c. 7.30 min. Consulté le 29 août 2020 : <https://soundcloud.com/kabe-wilson>.

[77] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 117.

[78] *Ibid.*, p. 132.
Sur le statut d'icône lesbienne de Woolf voir Madelyn DETLOFF, « Virginia Woolf and Lesbian Culture », *Virginia Woolf in Context*, Bryony RANDALL & Jane GOLDMAN (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 342-352, p. 342-345.

grandmothers. Or *Great*-grandmothers[79] ». Mettant l'accent sur la classe sociale de Woolf, sa sexualité, son féminisme, la place qu'elle a acquise dans le canon littéraire et sur bien d'autres aspects qui ont marqué la postérité littéraire, critique et culturelle de Woolf, telle que sa santé mentale, son suicide ou sa non-maternité, *Of One Woman or So* en appelle ainsi à différentes *versions*[80] de celle qui écrivait dans son journal intime, le 24 mars 1932 : « I must not settle into a figure[81] ». Or en soulignant que ces différentes versions de Woolf ne sont guère plus que des effigies partielles et partiales, constituées par les critiques, les écrivain·es et les lecteurs et lectrices, et ici reconstruites et rassemblées *via* Olivia, loin de statufier Woolf dans un rôle univoque et immuable Kabe Wilson fait de cette dernière une figure multiple, aux facettes variées voire contradictoires, ou pour citer *A Room of One's Own* : « A very queer, composite being » (*AROO* 33).

Mais comme le souligne le glissement de « *the* woman writer » à « one of the mothers of it all », il ne s'agit pas uniquement ici comme Olivia l'affirme au terme du récit de recycler *A Room of One's Own* tout en « réécrivant » Woolf elle-même (« I will give *her* another go… I will write *her* again for the new now[82] »), mais aussi de réinscrire Woolf dans un réseau d'influences littéraires et féministes plus large, en rendant hommage à une pluralité de figures tutélaires explicites (Audre Lorde, bell hooks, Judith Butler) ou implicites, telle Alice Walker, dont les incursions textuelles dans la prose woolfienne dans « In Search of Our Mothers' Gardens » ont pour partie inspiré le projet de Kabe Wilson, et qui bien qu'elle ne soit guère nommée au sein du texte incarne en creux l'une des grandes sœurs de l'entreprise créatrice d'Olivia N'Gowfri[83].

Cette question de la centralité de Virginia Woolf dans le panthéon littéraire féminin et/ou féministe anglo-américain est également mise en avant et renégociée par Maggie Gee dès les premières lignes de *Virginia Woolf à Manhattan*, alors qu'à peine arrivée à New York afin d'y consulter des manuscrits de la romancière et essayiste moderniste en vue de la conférence qu'elle s'apprête à donner à Istanbul, Angela Lamb déclare :

> To be honest, in New York my name means very little. Whereas Virginia Woolf was huge here in her lifetime – *New York Herald Tribune* No 1 best-seller with *The Years*, on the cover of *Time* magazine, etc. *And afterwards, she did cast a long shadow. Growing bigger and deeper in the seventies and eighties as all the other women were eclipsed. On every university women's studies literature course, first and dead centre*: Virginia Woolf and this, Virginia Woolf and that, Virginia Woolf and the also-rans. She's special, clearly, but all the same – *isn't it just easier to fetishise one person?* Then you

[79] *Ibid.*, p. 48.

[80] Brenda Silver analyse dans *Virginia Woolf Icon* la constitution de différentes « versions » de Woolf par l'entremise du concept de « versioning » qui lui permet d'interroger : « both the process and the effects integral to Virginia Woolf's construction as contested cultural icon across the cultural terrain », Brenda SILVER, *Virginia Woolf Icon*, *op. cit.*, p. 13.

[81] Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 4, Londres, Hogarth Press, p. 85.

[82] *Ibid.*, p. 131, je souligne

[83] « [Alice Walker's] reading of *A Room of One's Own* was one of the key inspirational points for the project, so key, in fact, that I chose not to reference Alice Walker herself in *Of One Woman or So*. My feeling was that as the work was in its entirety an allusion to her thoughts on Woolf, that would operate better as a structural, unspoken reference – as if Alice Walker was speaking through Olivia. », Correspondance avec Kabe Wilson, courriel du 20 avril 2017.

> don't have to think about the rest. I'm certainly not jealous. In her best work, she wrote for everyone[84].

Néanmoins, cette « fétichisation » de Woolf aux dépens des femmes qu'elle « éclipse », toute décriée qu'elle soit ici par sa protagoniste ne mène guère Maggie Gee à resituer Virginia Woolf et Angela Lamb dans une filiation plus large, car c'est bien de Woolf, ressuscitée à la manière de Judith Shakespeare, et de la relation qui l'unit à celle qui l'a ramenée à la vie qu'il s'agit dans ce roman. Entre complicité et rivalité, le récit met en scène avec humour les fluctuations des rapports entre les deux autrices au gré de leurs aventures new-yorkaises puis stambouliotes, tout en réaffirmant à maintes reprises le statut tout particulier que Woolf détient dans le panthéon personnel et dans l'existence d'Angela Lamb :

> She did mean so much to me back when I started. Yes, she was a talisman. Something more fundamental than the paper. Where was my life, and my writing, going? I thought it might help to be close to her[85].

Toutefois cet attachement d'Angela Lamb à l'autrice moderniste qui lui sert de « talisman » n'est pas sans lien avec l'impact de Woolf sur l'évolution de la place des femmes dans le champ et l'histoire littéraires :

> Each time I read her, I admire her more. I try to be critical. But she's just … good. And if she was privileged, I accept it. Because she did it for all of us. Showed she was cleverer than the men. Showed what we were capable of[86].

Aussi, la postérité de l'œuvre de celle dont la protagoniste de Maggie Gee fait « la plus grande icône littéraire féminine du XXe siècle[87] » est l'un des thèmes récurrents du roman et se voit mise en avant dès la résurrection de Woolf qui s'interroge inlassablement sur sa réception posthume : « People still read me in the twenty-first century[88]? », « I hope *Three Guineas* had … some influence[89] », « Had today's young women read *A Room of One's Own*[90]? ». La question de sa filiation littéraire au XXIe siècle est également mise en avant *via* le personnage de Gerda, la fille d'Angela, qui se lance dans une course poursuite de sa mère et de Woolf, de Londres à New York puis jusqu'à Istanbul, où Maggie Gee réunit ses trois protagonistes au cours de la conférence « Virginia Woolf in the 21st Century: Cross-cultural and Transformational Approaches[91] ».

L'intervention d'Angela, intitulée « Virginia Woolf: A Long Shadow[92] », prend pour thème la postérité de Woolf au XXe et au XXIe siècle et souligne que si

---

84 Maggie GEE, *Virginia Woolf in Manhattan*, *op. cit.*, p. 15-16. Je souligne.

85 *Ibid.*, p. 14.

86 *Ibid.*, p. 51.
Voir aussi « Would I ever get the chance to tell her what her work meant? How she had changed possibility for all of us? », *ibid*. p. 291.
Maggie Gee fait écho aux propos de sa protagoniste dans les remerciements qui figurent à la fin de l'ouvrage : « Virginia Woolf is an overwhelming presence in modern English literature, especially for women who write. We who come after have to cope with her genius. », *ibid.*, p. 474.

87 « [T]he twentieth-century's greatest female literary icon », *ibid.*, p. 80, je traduis.

88 *Ibid.*, p. 61.

89 *Ibid.*, p. 255.

90 *Ibid.*, p. 281.

91 *Ibid.*, p. 10.

92 *Ibid.*, p. 14.

la brillance de son œuvre a pu faire de l'ombre à d'autres écrivain·es (« Such brilliance comes with a cost, of course. It may throw others into shadow[93] »), il n'en demeure pas moins que celle-ci a permis, et selon Lamb, continue de permettre à nombre d'auteurs et d'autrices de trouver leur voix : « "[I]n [Woolf], others can find their lost voices. That means, my voice, your voice" (I was pointing at the front row) "your voices" (now I was reaching out to the back[94]) ». Faisant de Woolf une figure tutélaire qui dépasse les frontières sociales, nationales et temporelles, Maggie Gee rend par ailleurs, par l'entremise de sa protagoniste Angela Lamb, un vibrant hommage à *A Room of One's Own* et à la capacité de cet essai à redonner vie aux figures oubliées de l'histoire (littéraire) :

> For me, the end of *A Room of One's Own* is Virginia Woolf's greatest achievement, because it links us, the lucky ones – me, your teachers, each one of you students, everyone here in this room today – to all those less lucky human beings of the past; our mothers, grandmothers, great-grandmothers; those women whose chances, and hopes, are over. In perhaps her greatest act of creation, Woolf's imagination lets them live again. She says they can be redeemed by us. That through our lives, they can come back to life[95].

C'est sur cette image d'une communauté littéraire transcendant les frontières qui séparent le passé du présent et du futur, que vient se clore la conférence, alors que Gerda – qui selon sa mère contribuera à accompagner Woolf dans le futur[96] – rejoint Angela sur l'estrade, et vient donner voix aux dernières lignes de *A Room of One's Own*. Cette lecture suscite une forme de communion dans l'assemblée que vient refléter le texte en entremêlant la voix de la narratrice, dont le ton vient faire écho aux allures messianiques de la prose woolfienne, à celle de sa fille et ses mots à ceux de Woolf, tandis que le passage lu par Gerda vient comme (ré)incarner la trinité littéraire que forment Virginia Woolf, William Shakespeare et sa sœur :

> Then she began. Her voice was nervous, at first, yes, she went too fast, but as she spoke, it steadied, strengthened; the words carried her, the words became her, they walked confidently, gracefully through the hall, they were Virginia Woolf, alive and with us […] – they were Shakespeare, too – and Shakespeare's sister: "I told you … that Shakespeare had a sister; but do not look for her … She died young – alas, she never wrote a word […] But she lives; for great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh[97] …"

En ressuscitant Virginia Woolf à la manière de Judith Shakespeare dans *Virginia Woolf in Manhattan* ou en la « réécrivant » dans *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, Maggie Gee et Kabe Wilson interrogent, tout en le mettant en lumière, le statut de grande sœur de la littérature et de la critique littéraire féministe acquis par Woolf au cours des dernières décenies. Si Kabe Wilson resitue une Woolf aux multiples facettes aux côtés d'autres figures tutélaires dans une filiation littéraire et féministe élargie, Maggie Gee invite quant à elle ses lecteurs et lectrices, par l'entremise de sa protagoniste Angela Lamb, à voir Woolf plus « largement » :

---

93 *Ibid.*, p. 446.
94 *Ibid.*, p. 450.
95 *Ibid.*, p. 455.
96 « Gerda's thirteen, on the cusp of adulthood. She will help Virginia go on into the future », *ibid.*, p. 446.
97 *Ibid.*, p. 457.

« I want to invite you to see Woolf more widely[98] ». Ce faisant, l'autrice et l'artiste multimédia attestent de la « présence continue[99] » (« continuing presence », *AROO* 86) de Virginia Woolf au sein de l'héritage critique, féministe et littéraire anglo-américain, et contribuent à ce phénomène si bien décrit par Adèle Cassigneul dans son essai intitulé « Déchirer le voile du silence » selon lequel nous « continuons de faire ce que tous et toutes ont fait au fil des années : projeter sur [Woolf] les désirs que nous avons d'elle, nos ressemblances, nos rêves et nos rages partagés[100] ».

***

Des expansions romanesques et dramatiques de la fable de la sœur de Shakespeare, aux variations qui font d'Elsie Phare ou d'Olive Fraser les Judith Shakespeare de l'aube du XXe siècle et à celles qui interrogent l'absence, ou l'oubli, qui caractérise le devenir des sœurs réelles ou imaginaires des hommes qui ont marqué l'histoire, jusqu'aux auteurs et autrices qui font de Virginia Woolf une réincarnation de son héroïne, Judith Shakespeare et sa fable forment ainsi un pan à part entière de la postérité de *A Room of One's Own*.

Tant la littérature que la critique littéraire anglo-américaine n'ont cessé de faire place au cours des soixante dernières années à Judith Shakespeare, tantôt pour souligner le silence littéraire des femmes, tantôt pour signifier leur place secondaire ou leur nécessaire réinscription dans l'histoire littéraire, mais aussi en vue de recouvrer certaines des grandes sœurs, fictives ou historiques, de la création littéraire au féminin ou de la critique littéraire féministe.

Aussi, la fable de Judith Shakespeare et la fin tragique de son héroïne constituent sans doute le récit enchâssé de *A Room of One's Own* qui a le plus marqué les imaginaires, comme le soulignait non sans mélancolie Ali Smith au cours de la conférence intitulée « Getting Virginia Woolf's Goat », qu'elle donna à la National Portrait Gallery en octobre 2014, au sein de laquelle l'autrice affirmait : « I swear I can't go through Elephant and Castle without thinking about Shakespeare's sister[101] ».

---

98 *Ibid.*, p. 450.

99 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 171.

100 Adèle CASSIGNEUL, « Déchirer le voile du silence », *Europe*, n°1101-1102, janvier-février 2021, p. 3-20, p. 3.

101 Ali SMITH, « Getting Virginia Woolf's Goat », conférence à la National Portrait Gallery, Londres, 23 octobre 2014, c. 18.57 min. Consulté le 3 septembre 2020 : <https://soundcloud.com/npglondon/getting-virginia-woolfs-goat-a-lecture-by-ali-smith>.

Conclusion – *A Room of One's Own* : plan fondateur de l'histoire (littéraire) des femmes et d'une filiation littéraire au féminin ?

> If libraries hold all the stories that have been told, there are ghost libraries of all the stories that have not. The ghosts outnumber the books by some unimaginably vast sum[1].
>
> Rebecca Solnit

En 2017, année de la nomination en tant que *Time Person of the Year* des « Silence Breakers » qui participèrent à donner voix au mouvement *#MeToo*, Rebecca Solnit publie un essai intitulé « A Short History of Silence », au sein duquel elle revient sur la centralité de la métaphore du silence pour interroger la place des femmes dans les sociétés contemporaines mais aussi dans l'histoire et en littérature, et souligne l'actualité de cette question au sujet de laquelle, selon elle, Virginia Woolf « sonna l'alarme », notamment dans *A Room of One's Own*[2].

Si près d'un siècle sépare les étagères vides auxquelles Woolf confronte sa *persona* dans l'essai de 1929 des « bibliothèques fantômes » qu'évoque Rebecca Solnit en 2017, les soixante dernières années furent marquées par une vaste entreprise de réécriture de l'histoire (littéraire) qui participa à remettre en cause la littérature et son canon en y interrogeant la place des femmes. Or, comme on l'a vu tout au long des deux précédents chapitres, *A Room of One's Own* constitue pour beaucoup l'un des éléments moteurs voire l'un des plans fondateurs de cette entreprise, tant sa remise en question de l'histoire (littéraire) ainsi que sa conception d'une tradition littéraire au féminin ont marqué la production littéraire et le discours critique des années soixante à nos jours. Au cours de cette période, un large pan de la critique littéraire féministe s'est attaché à réécrire l'histoire littéraire des femmes, tandis que l'idée woolfienne d'une filiation littéraire spécifiquement féminine faisait également son apparition dans de nombreux textes littéraires, essayistiques et fictionnels. Quant à Judith Shakespeare, le silence que Woolf attribue à la petite sœur imaginaire du dramaturge a participé d'un vaste mouvement de (re)découverte de figures tutélaires féminines, fictionnelles ou historiques, littéraires, artistiques, ou scientifiques, parmi lesquelles Virginia Woolf n'a cessé de figurer depuis la seconde moitié du XXe siècle.

Si ce processus n'a pas échappé à diverses critiques et remises en question, aussi bien en ce qui concerne la conception d'une filiation littéraire spécifiquement

---

1 Rebecca SOLNIT, « A Short History of Silence », *The Mother of All Questions*, *op. cit.*, p. 17-66, p. 21.

2 Voir « Virginia Woolf sounded the alarm in two landmark essays. The more famous *A Room of One's Own* came out in 1929, based on a pair of talks in 1928, about the practical, financial, social, and psychological restrictions on women writing and, by implication, having a voice », *ibid.*, p. 53.

féminine, perçue par certain·es comme séparatiste, l'invisibilisation de certaines femmes de cette réécriture de l'histoire (littéraire) ou encore la possibilité même de recouvrer et de raconter leur histoire, il apparaît, comme l'indique Rebecca Solnit, que cette entreprise est loin d'être achevée car aujourd'hui, comme hier, en littérature, comme ailleurs : « the history of silence is central to women's history[3] ».

Mais si Rebecca Solnit fait ainsi valoir, près de cent ans après la publication de *A Room of One's Own*, la dimension toujours heuristique des notions de silences de la littérature et de l'histoire et de celle du silence des femmes, il convient de souligner, comme on le verra au sein des deux prochains chapitres, combien l'essai woolfien fut articulé au cours des soixante dernières années à la question des voix de femmes et de l'affirmation de voix littéraires qui leur soient propres ou qui, par l'entremise de l'idéal androgyne, viennent dépasser le genre.

[3] *Ibid*., p. 18.

A VOICE OF ONE'S OWN

Du féminin à l'idéal androgyne et au-delà : écriture, identité et conscience de genre après *A Room of One's Own*

> Even so, the very first sentence that I would write here, I said, crossing over to the writing-table and taking up the page headed Women and Fiction, is that it is fatal for anyone who writes to think of their sex. It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. It is fatal for a woman to lay the least stress on any grievance; to plead even with justice any cause; in any way to speak consciously as a woman. (*AROO* 78)

Tandis que les premières pages de *A Room of One's Own* s'ouvrent sur la conclusion à laquelle ses différentes péripéties ont mené la *persona* woolfienne, en mettant l'accent sur les conditions matérielles de la création littéraire, peu avant les dernières pages de l'essai, alors qu'elle s'apprête à entamer la rédaction du texte, la narratrice esquisse une nouvelle entrée en matière qui vient souligner l'articulation entre écriture, identité et conscience de genre. Le passage ici mis en exergue énonce ainsi la nécessité *vitale* – comme le souligne la répétition anaphorique du syntagme « it is fatal » – d'écrire sans penser à son sexe, mais aussi d'allier « masculin » et « féminin » (« to be woman-manly or man-womanly ») et, pour les femmes, de faire fi de leur conscience de genre afin de ne pas transformer le texte littéraire en plaidoyer. Ces différentes questions viennent à la fois faire écho et s'opposer à des réflexions qui apparaissent ponctuellement au fil de l'essai et qui, prises dans leur ensemble, forment une réflexion empreinte de contradictions et d'injonctions paradoxales.

Aussi, *A Room of One's Own* invite les femmes à affirmer une voix qui leur soit propre, notamment en délaissant « la phrase d'homme » (« a man's sentence », *AROO* 58) et en adaptant la forme littéraire à celle de leur corps :

> [A] book is not made of sentences laid end to end, but of sentences built, if an image helps, into arcades or domes. And this shape too has been made by men out of their own needs for their own uses. There is no reason to think that the form of the epic or of the poetic play suit a woman any more than the sentence suits her. […] The book has somehow to be adapted to the body, and at a venture one would say that women's books should be shorter, more concentrated, than those of men […]. (*AROO* 58-59)

Mais si la *persona* woolfienne en appelle à ce que les femmes préservent leur « intégrité artistique » et ne voient plus leur « vision altérée par une autorité extérieure » (voir *AROO* 56) – que je serais tentée de qualifier de masculine –, il convient également selon Woolf qu'elles se défassent de sentiments qui sont pour partie le fruit de la conscience qu'elles ont de leur position de genre, tels que la colère et l'amertume (« anger and bitterness », *AROO* 45) et, comme le précise le

passage cité plus haut, qu'elles écrivent sans jamais céder à la tentation de plaider pour la moindre cause, fût-elle la cause des femmes.

À cette articulation paradoxale entre valorisation – voire exaltation – d'une écriture genrée et négation de la position de genre de l'écrivaine, Woolf vient par ailleurs relier une conception de l'écriture comme dépassement, voire transcendance, de l'assignation et du binarisme du genre, vision que vient incarner l'idéal androgyne :

> Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. (*AROO* 74)

La « fusion » ici évoquée par la *persona* woolfienne, qui ne serait autre, pour reprendre les termes de Frédéric Regard, qu'« une mise à l'épreuve des positions fixes[1] », laisse place, quelques pages plus loin, à l'idée d'une « union des contraires » (« marriage of opposites », *AROO* 78) qui ne vient peut-être pas tant troubler le genre que réaffirmer son binarisme et qui se fait, elle aussi, condition de l'écriture poétique : « Poetry ought to have a mother as well as a father » (*AROO* 78).

Or, cette tension entre, d'une part, une pensée de l'écriture au féminin, voire *féminine*, alliée au rejet d'une écriture qui s'affirmerait comme féministe et, d'autre part, une vision de l'écriture comme négation ou encore comme transcendance du genre a été la source de nombreux débats littéraires, critiques, théoriques et féministes tout au long de la seconde moitié du XXe siècle et des premières décennies du XXIe. Les deux derniers chapitres de cette étude s'attacheront à retracer ces débats en s'intéressant tout d'abord à l'articulation entre poétique et politique des voix de femmes, puis à la postérité de l'idéal androgyne woolfien et à la pensée d'une écriture qui se situerait au-delà, ou en deçà, du binarisme du genre.

[1] Frédéric REGARD, *La force du féminin*, *op. cit.*, p. 79.

Chapitre 10 : Entre poétique et politique des voix de femmes

> Only at rare moments in [*A Room of One's Own*] do you hear the passion in her voice; [Woolf] was trying to sound as cool as Jane Austen, as Olympian as Shakespeare, because that is the way the men of the culture thought a writer should sound[1].
>
> Adrienne Rich

Si à partir des années soixante et soixante-dix les cercles littéraires et féministes n'ont de cesse d'interroger le silence des femmes, ce débat va de pair avec la question de l'affirmation de leurs voix, des spécificités de celles-ci et des moyens de les faire entendre, en littérature, et ailleurs.

Dans l'essai intitulé « When We Dead Awaken: Writing as Revision », Adrienne Rich esquisse un premier bilan de cette émergence poétique et politique des voix de femmes à l'heure du *Women's Liberation Movement*[2], tout en mettant en avant l'articulation de cette prise de parole au processus de « ré-vision » qu'elle définit ainsi : « Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction[3] ». Et c'est pour partie via sa *ré-vision* de *A Room of One's Own* qu'Adrienne Rich formule sa propre théorie de l'énonciation poétique et littéraire au féminin. Le passage mis en exergue ci-dessus interroge ainsi la voix qui parcourt *A Room of One's Own*, et la façon dont celle-ci est, selon Rich, tout autant conditionnée par le canon littéraire que par le patriarcat et vient, en cela, résonner avec les voix de nombreuses femmes :

> In rereading Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929) for the first time in some years, I was astonished at the sense of effort, of pains taken, of dogged tentativeness, in the tone of that essay. And I recognized that tone. I had heard it often enough, in myself and in other women. It is the tone of a woman almost in touch with her anger, who is determined not to appear angry, who is willing herself to be calm, detached, and even charming in a roomful of men where things have been said which are attacks on her very integrity[4].

---

1 Adrienne RICH, « When We Dead Awaken: Writing as Revision » [1971], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], *op. cit.*, p. 37.

2 Dans la note écrite en 1979 qui introduit cet essai issu d'une communication prononcée en 1971 au cours d'une session du congrès de la *Modern Language Association* dédiée à « la femme auteur au XXe siècle » Adrienne Rich précise : « [I]n the interstices of these gentlemanly rites […], some feminist scholars, teachers, and graduate students, joined by feminist writers, editors, and publishers, have for a decade been creating more subversive occasions, challenging the sacredness of the gentlemanly canon, sharing the rediscovery of buried works by women, asking women's questions, bringing literary history and criticism back to life […]. The challenge flung by feminists at the accepted literary canon […] has not diminished in the decade since the first Women's Forum; it has become broadened and intensified more recently by the challenges of black and lesbian feminists pointing out that feminist literary criticism itself has overlooked or held back from examining the work of black women and lesbians. », *ibid.*, p. 33-34.

3 *Ibid.*, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 37.

Rich voit dans le ton qui anime *A Room of One's Own* tout autant le symptôme que le symbole de l'oppression littéraire et patriarcale des femmes ainsi que de leur difficulté, voire parfois de leur renonciation, à affirmer une voix qui leur soit propre, tandis qu'avant de relater le processus qui lui permit d'affirmer sa propre voix poétique, Rich appelle de ses vœux l'émergence de nouvelles voix et l'affranchissement poétique et politique de celles-ci.

Le dialogue que la critique et poétesse américaine établit ici avec Woolf et *A Room of One's Own* parcourt la réflexion sur l'affirmation poétique et/ou politique des voix de femmes dans la seconde moitié du XXe siècle, et continue d'alimenter cette réflexion jusqu'à nos jours. Mais si Rich situe ici explicitement son propos en soulignant la dimension emblématique de la voix woolfienne tout en faisant du ton qui parcourt *A Room of One's Own* un contre-exemple, force est de souligner que ce dialogue n'est pas toujours explicite, et que dans certains des textes critiques et littéraires que j'évoquerai tout au long de ce chapitre l'héritage que je me propose de mettre au jour relève parfois davantage de la résonance ou de l'effet d'écho, et participe ainsi d'une postérité pour partie implicite de l'essai qui souligne néanmoins ce que je qualifierai de « contemporanéité durable » de la réflexion woolfienne. Et ce aussi bien pour ce qui concerne les modalités d'énonciation d'un sujet écrivant depuis une position de femme que pour ce qui concerne l'articulation entre femmes, féminisme et écriture, ou encore lorsqu'il s'agit d'interroger, ou d'exalter, la différence des voix de femmes.

1 – Création *vs* procréation : énoncer un sujet écrivant depuis une position de femme(s)

> But here comes the disclosure which is not easy for me: I am a writer. That does not sound right. Too presumptuous; phony, or at least unconvincing. Try again. I write. Is that better? I try to write. That makes it worse. Hypocritical humility. Well then[5]?
>
> Alice Munro

À la question de l'acquisition d'une *room of one's own*, Alice Munro vient articuler, dès l'ouverture de « The Office », la problématique affirmation, pour sa narratrice, de son statut d'autrice mais aussi l'idée qu'une assertion d'apparence aussi anodine que « je suis écrivain » ou « je suis écrivaine », outre qu'elle sonne – selon elle – faux dans sa bouche, n'a peut-être tout compte fait, pour les femmes, rien de simple.

[5] Alice MUNRO, « The Office » [1962], *Dance of the Happy Shades*, *op. cit.*, p. 59.

L'écho au ton « obstinément hésitant[6] » de *A Room of One's Own* qui se fait jour dans le passage cité ci-dessus n'est pas sans évoquer la notion d'« angoisse de l'autorité » (« anxiety of authorship ») que formuleront Sandra Gilbert et Susan Gubar dans *The Madwoman in The Attic* en 1979 alors qu'elle tâchent d'examiner les causes de ce qu'elles identifient chez les femmes auteurs – tout particulièrement au XIXe siècle, mais peut-être bien jusqu'à nos jours – comme : « a radical fear that [they] cannot create[7] ». Toutefois il ne s'agit peut-être pas tant dans « The Office » d'une « peur absolue de ne pas être en mesure de créer », que d'une incapacité de la narratrice à revendiquer, en tant que femme, le statut d'autrice, ou encore du sentiment que cette revendication ne serait autre qu'une forme d'usurpation. On pourrait ainsi voir en la narratrice de « The Office » une victime du « syndrome de l'impostrice » qui, n'ayant guère « la présomption » de se présenter comme écrivaine, hésite à énoncer le simple constat « j'écris » (« I write ») et considère que la formulation « j'essaye d'écrire » (« I try to write »), n'est guère plus convaincante, tant elle semble empreinte de « fausse modestie ». Mais outre ces différentes tentatives d'autodéfinition du sujet écrivant, la multiplication des phrases nominales au sein desquelles le sujet s'efface, ainsi que la syntaxe saccadée et l'usage exacerbé de la ponctuation qui caractérisent ce passage soulignent les à-coups qui marquent l'affirmation de la voix de cette narratrice ; narratrice qui demeure anonyme tout au long de la nouvelle et pourrait de ce fait, bien que cela ne soit guère la visée de la nouvelle de Munro, être perçue comme une figure symbolique de la lutte engagée par les femmes afin d'affirmer leur propre voix et de revendiquer le statut d'écrivaine.

Cette lutte, on la retrouve dans nombre des parcours des autrices rassemblées dans cette étude, notamment – comme on l'a vu plus tôt – chez Sandra Cisneros et Tillie Olsen[8], mais aussi chez A.S. Byatt, qui revient en 1991 sur sa propre venue à l'écriture dans une préface à son premier roman, *The Shadow of the Sun* :

> It is the novel of a very young woman, a novel written by someone who *had* to write but was very unsure whether she should admit to wanting to write, unsure even whether she ought, being a woman, to want to write. […] I wrote a novel about a girl with an ideal and unapproachable father, who, being male, could have what she and I felt we perhaps ought not to want, singlemindedness, art, vision[9].

Or cette difficulté d'énonciation, non seulement d'un désir d'écrire au féminin, mais aussi d'un sujet écrivant depuis une position de femme, présente en creux dans *The Shadow of the Sun* au sein duquel la venue à l'écriture n'est véritablement envisagée qu'au terme de l'intrigue, Byatt en fait l'un des points clés de *Possession*, notamment lorsque Christabel LaMotte évoque dans l'une de ses

---

6 « [D]ogged tentativeness », Adrienne RICH, « When We Dead Awaken: Writing as Revision » [1971], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], *op. cit.*, p. 37, je traduis.

7 Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], *op. cit.*, p. 49.

8 Voir « *A house of her own* : autonomie et écriture chez Sandra Cisneros », p. 168-174 de cette étude, et « *Silences* : de Virginia Woolf à Tillie Olsen et au-delà », p. 227-233 de cette étude.

9 A.S. BYATT, « Introduction », *The Shadow of the Sun*, *op. cit.*, p. vii-viii.

lettres à Randolph Ash la façon dont les écrits de femme sont perçus dans la société qui l'entoure :

> You do not seem aware, Mr Ash, for all your knowledge of the great world I do not frequent, of the usual response which the productions of the Female Pen – let alone as in our case, the hypothetick productions – are greeted with. The best we may hope is – oh, it is excellently done – for a woman. And then there are Subjects we may not treat – things we may not know. I do not say but that there must be – and is – some essential difference between the Scope and Power of men and our own limited consciousness and possibly weaker apprehension. But I do maintain, as stoutly, that the delimitations are at present, all wrongly drawn[10] […].

Par ailleurs, ce ressenti que l'autrice attribue à Christabel LaMotte n'est pas sans faire écho au sentiment que A.S. Byatt exprime, si l'on en croit le *Guardian*, en 2010 au Festival international du livre d'Édimbourg : « If [a woman author is] trying to think, there are always reviewers who take the attitude that it's like a dog standing on its hind legs, as Samuel Johnson put it: it would be better if [she] didn't do it[11] ». Le contraste ici établi par Byatt entre les limitations assignées aux productions littéraires de femmes et le champ libre laissé aux hommes, ainsi que, pour reprendre les termes employés dans *Possession*, à « l'envergure » et à « la puissance » de leur vision (« the Scope and Power of Men ») et, incidemment, de leurs textes, n'est pas sans évoquer une forme de « valence différentielle » des voix et des textes d'hommes et de femmes.

Mais si c'est bien son universalité qui caractérise selon Françoise Héritier la valence différentielle des sexes[12], il convient néanmoins de ne pas faire de la narratrice de « The Office » un symbole universel de cette lutte visant à énoncer un sujet écrivant depuis une position de femme, ni de faire des constats de Christabel LaMotte, ou de A.S. Byatt, une grille de lecture décontextualisée des voix et des textes d'hommes et de femmes. De fait, au cours des dernières décennies, par l'entremise de la théorie du point de vue (*standpoint theory*) et des notions de savoirs situés ou encore d'intersectionnalité[13], et suite aux travaux de Donna

---

[10] A.S. BYATT, *Possession*, *op. cit.*, p. 180.

[11] A.S. BYATT citée dans Charlotte HIGGINS & Caroline DAVIES, « AS Byatt says women who write intellectual books seen as unnatural », *The Guardian* [en ligne], 20 août 2010. Consulté le 29 septembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/20/as-byatt-intellectual-women-strange>.
Woolf évoque elle aussi ce propos de Samuel Johnson, repris par Cecil Gray en 1924 au sujet de la compositrice Germaine Tailleferre, dans *A Room of One's Own*, voir *AROO* 42.

[12] Cette universalité est l'une des caractéristiques fondamentales de la valence différentielle telle que l'anthropologue la définit en 1996 dans *Masculin-féminin : La pensée de la différence*, voir Françoise HÉRITIER, *Masculin-féminin : La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
Elle réaffirme par ailleurs cette dimension universelle de la valence différentielle des sexes en 2014 dans un entretien accordé à Pascale Molinier : « C'est là qu'il me faut parler de la valence différentielle des sexes. Je me suis intéressée à la question du genre un peu différemment de la sociologie, c'est-à-dire non pas tellement pour calculer, mettre en évidence des écarts, des discriminations, mais plutôt à partir de la question des origines et surtout de la raison pour laquelle elle est universelle. », Françoise HÉRITIER & Pascale MOLINIER, « La valence différentielle des sexes, création de l'esprit humain archaïque », *Nouvelle revue de psychosociologie*, Vol. 1, n°17, 2014, p. 167-176, p. 171.

[13] Voir notamment Donna HARAWAY, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, Vol. 14, n°3, 1988, p. 575-599 ; Sandra HARDING (Dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Strategies*, New York & Londres, Routledge, 2004 ; Kimberlé CRENSHAW, « Mapping the

Haraway et de Kimberlé Crenshaw, tout un pan de la critique féministe a mis à mal l'idée qu'il y ait *une* position de femme, et souligné l'importance d'appréhender la multiplicité des femmes et des positions qu'elles occupent et, j'ajouterai, à partir desquelles elles écrivent.

Si ces questions ne sont pas sans résonner avec l'énonciation propre à *A Room of One's Own* – une énonciation résolument « au féminin » mais qui renonce à adopter une position stable et entreprend d'explorer une variété de points de vue sans jamais entièrement les subsumer – c'est pour partie en dialogue avec l'essai woolfien, mais aussi à l'encontre de celui-ci que de nombreuses voix se sont affirmées afin de mettre en avant la spécificité de l'énonciation d'un sujet écrivant depuis une position qui relève davantage du croisement, ou de l'intersection, comme le souligne Rebecca Solnit dans « A Short History of Silence » :

> The category women is a long boulevard that intersects with many other avenues, including class, race, poverty and wealth. Traveling this boulevard means crossing others, and it never means that the city of silence has only one street or one route through it that matters[14].

C'est ainsi en mettant en avant la silenciation qu'opère l'essai woolfien de certaines femmes qu'Alice Walker a entrepris de souligner la spécificité de l'énonciation des voix de femmes noires dans « In Search of Our Mothers' Gardens[15] », tandis que Tillie Olsen a interrogé l'articulation entre genre et classe sociale dans sa réflexion, pensée comme la suite de *A Room of One's Own*, sur les silences de la littérature[16]. Mais toutes deux font également partie des nombreuses autrices ayant soulevé, au cours de la seconde moitié du XXe siècle, l'enjeu que constitue, lorsque l'on s'intéresse aux modalités d'énonciation d'un sujet écrivant depuis une position de femme, l'articulation entre création et procréation.

Or il convient de souligner que cette question n'est que brièvement abordée dans *A Room of One's Own*, lorsque que la *persona* woolfienne, constatant que Jane Austen, George Eliot, Charlotte et Emily Brontë avaient pour point commun de ne pas avoir eu d'enfant, voit en cette similarité « un fait possiblement pertinent » pour expliquer leur statut de grande romancière[17], ou encore lorsque Judith Shakespeare renonce à ses ambitions littéraires et met fin à sa vie alors qu'elle s'apprête à avoir un enfant – la conclusion de la fable venant en creux opposer le corps nourricier des femmes à « l'ardeur » et à « la violence » qui caractérise le cœur d'un·e poète·sse : « [W]ho shall measure the heat and violence of the poet's heart when caught and tangled in a woman's body? » (*AROO* 37). Woolf a néanmoins fait de cette traditionnelle opposition entre création et procréation le point de départ de sa nouvelle intitulée « A Society », publiée en 1921, au sein de laquelle ses protagonistes affirment que « la finalité de la vie [est] de rendre les êtres meilleurs

---

Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, Vol. 43, n°6, 1991, p. 1241-1299.

14 Rebecca SOLNIT, « A Short History of Silence », *The Mother of All Questions*, *op. cit.*, p. 24.

15 Voir « Un jardin à elle(s) : revisiter la *room of one's own* woolfienne au prisme de la race chez Alice Walker », p. 189-193 de cette étude.

16 Voir « *Silences* : de Virginia Woolf à Tillie Olsen et au-delà », p. 227-233 de cette étude.

17 Voir « Save for the possibly relevant fact that not one of them had a child, four more incongruous characters could not have met together in a room », *AROO* 50.

et de produire des bons livres[18] » et vivent dans la conviction selon laquelle, pour reprendre les termes de Christine Planté, « les hommes accouchent de livres, et les femmes d'enfants[19] », avant d'en venir à questionner cette bipartition genrée, assignant les femmes à la « nature » et les hommes à la « culture » :

> While we have borne the children, they, we supposed, have borne the books and the pictures. We have populated the world. They have civilized it. But […] what prevents us from judging the results[20]?

Or, la question de l'articulation entre création et procréation et de son impact sur la possibilité d'énonciation d'une voix de femme écrivant parcourt de nombreux textes qui marquent la postérité de *A Room of One's Own*. Comme on l'a brièvement évoqué plus tôt, Tillie Olsen rejette ainsi dans « Silences in Literature » la « théorie poussiéreuse » selon laquelle désir d'enfant et désir de créer seraient antinomiques :

> Am I resaying the moldy theory that women have no need, some say no capacity, to create art, because they can "create" babies? And the additional proof is precisely that the few women who have created it are nearly all childless? No. The power and the need to create, over and beyond reproduction, is native in both[21].

Ursula K. Le Guin met quant à elle en relation la question de l'espace de la création à celle de l'articulation, selon elle souhaitable, entre maternité et écriture dans l'essai « The Fisherwoman's Daughter », et critique avec véhémence l'injonction selon laquelle il serait nécessaire, pour les femmes – mais non pour les hommes – de choisir : « either books or babies […], not both[22] ». Choix dont elle souligne, et dénonce, *via* l'emploi du modal « ought », la dimension non pas pragmatique mais, si ce n'est ontologique, *morale* (« the issue is stated, even now, as a moral one, a matter of ought and ought not[23] »), avant d'évoquer la réflexion que la poétesse américaine Alicia Ostriker développe dans l'essai « A Wild Surmise: Motherhood and Poetry », publié en 1983 dans *Writing Like a Woman* :

> That women should have babies rather than books is the considered opinion of Western civilization. That women should have books rather than babies is a variation on that theme[24].

Or il convient de souligner que ce texte d'Alicia Ostriker, qui vient questionner le *statu quo*, auquel participe implicitement *A Room of One's Own*, selon lequel les femmes, si elles souhaitent devenir écrivaines, ne sauraient avoir

---

18 « [T]he objects of life were to produce good people and good books », Virginia WOOLF, « A Society » [1921], *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, *op. cit.*, p. 42.
Virginia WOOLF, « Une Société », Michèle RIVOIRE (Trad.), *Virginia Woolf – Œuvres Romanesques*, Vol. 1, Jacques AUBERT (Éd.), Paris, Pléïade, 2012, p. 833-848, p. 835.

19 Christine PLANTÉ, *La petite sœur de Balzac* : *essai sur la femme auteur* [1989], *op. cit.*, p. 33.

20 Virginia WOOLF, « A Society », *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, *op. cit.*, p. 41.

21 Tillie OLSEN, « Silences in Literature » [1965], *Silences*, *op. cit.*, p. 16.

22 Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, *op. cit.*, p. 218.
Le Guin souligne plus loin : « [T]he you-can't-create-if-you-procreate myth […] is applied to women only. », *ibid.*, p. 225.

23 *Ibid.*, p. 224.

24 Alicia OSTRIKER, *Writing Like a Woman* [1983], cité dans Ursula K. LE GUIN, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, *op. cit.*, p. 224.

d'enfants, se fait l'écho de revendications partagées par nombre d'autrices de la seconde moitié du vingtième siècle – dont Ursula K. Le Guin, Tillie Olsen, Adrienne Rich, Alice Walker – et de leur volonté d'affirmer un sujet écrivant, voire poétique, depuis une position de femme-mère. Si cette position, dont l'absence, ou l'effacement, en littérature et dans l'histoire littéraire – lorsqu'elle n'est pas articulée au tragique qu'incarne par exemple la destinée de Sylvia Plath – reste d'actualité, comme en témoignent notamment les travaux d'Alice Braun[25], Ostriker souhaitait dès 1983 qu'elle soit documentée afin de pallier ce silence de la littérature mais aussi de voir émerger une véritable filiation littéraire spécifique aux femmes-mères :

> The writer who is a mother should, I think, record everything she can: make notes, keep journals, take photographs, use a tape recorder, and remind herself that there is a subject of incalculably vast significance to humanity, about which virtually nothing is known because writers have not been mothers. "We think back through our mothers, if we are women," declares Woolf, but through whom can those who are themselves mothers, when they want to know what this endeavor in their lives means, do their thinking[26]?

Si Alicia Ostriker inscrit ainsi sa réflexion sur l'émergence d'un sujet écrivant depuis cette position de femme-mère dans le prolongement de *A Room of One's Own*, c'est également le cas d'Alice Walker qui soulève cette même question dans un essai lui aussi publié en 1983 – dans le recueil *In Search of Our Mothers' Gardens* – et dont le titre, « One Child of One's Own: A Meaningful Digression Within the Work(s) », n'est pas sans faire écho à l'essai woolfien. Ce texte, composé en 1979 en hommage à Muriel Rukeyser – poétesse et militante états-unienne, notamment célèbre pour ces deux vers parus en 1968 : « What would happen if one woman told the truth about her life? / The world would split open[27] » – retrace un parcours poétique et politique à la lumière de la position de femme noire et de femme-mère qu'occupe Walker, tout en articulant mouvement pour les droits civiques, combat féministe, vocation littéraire et venue à la maternité. Walker y dépeint les vacillations de ses vocations littéraire et maternelle et relie création et procréation jusqu'à faire de cette dernière, comme le précise Cheryl Hopson « une entreprise créatrice équivalente à l'écriture d'un roman[28] », ce que souligne l'autrice en s'appropriant, non sans une certaine ironie, la métaphore masculine de la création littéraire comme gestation et accouchement :

> From a woman whose "womb" had been, in a sense, her head—that is to say, certain small seeds had gone in, and rather different if not larger or better "creations" had come out—to a woman who … had two wombs! No. To a

[25] Voir le carnet Hypothèses d'Alice Braun, intitulé : « Mothers and writers: A blog about mothers who write. Or writers who mother ». Consulté le 5 octobre 2020 : <https://mumswrite.hypotheses.org/>.

[26] Alicia OSTRIKER, *Writing Like a Woman*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 131.

[27] Muriel RUKEYSER, « Käthe Kollwitz » [1968]. Consulté le 7 octobre 2020 : <https://www.poetryfoundation.org/poems/90874/kathe-kollwitz>.

[28] « [A] creative endeavor on par with writing a novel », Cheryl R. HOPSON, « Alice Walker's Womanist Maternal », *Women's Studies*, Vol. 46, n°3, 2017, p. 221-233, p. 222.

> woman who had written books, conceived in her head, and who had also engendered at least one human being in her body[29].

Walker en appelle ainsi à une émancipation du mot d'ordre qu'elle qualifie de sexiste (« the prevailing sexist directive[30] ») qui vise à faire de la maternité et de l'écriture deux aspirations irréconciliables mais aussi de l'impératif promulgué par Norman Mailer qu'elle cite et explicite entre parenthèses : « you have to have balls (be a man) to write[31] ». Par un effet de renversement, Walker propose de supplanter cette conception *séminale* de l'écriture que donne à voir Norman Mailer par une vision que l'on pourrait qualifier, en anglais, de « *she*minal » ou, en français, de « semin*elle*[32] », c'est à dire par une poétique et une politique de la (pro)création au féminin : « In my opinion, having a child is easily the equivalent of having balls. In truth, it is more than equivalent: ballsdom is surpassed[33] ».

Mais la complexité de cette position de femme-mère écrivain est néanmoins perceptible dans l'ambivalence dont Walker fait état vis-à-vis de la maternité, expérience dont elle souligne, dès le titre de l'essai, combien elle peut être « porteuse de sens » (« meaningful ») mais qui demeure néanmoins, pour l'autrice, une « digression » (« a digression »). Ce constat conduit Walker, à la manière de Woolf qui encourageait les femmes souhaitant faire œuvre littéraire à disposer d'une *room of their own*, à la suggestion suivante :

> For those of us who both love and fear The Child—because of the work we do—but who would be lovers only, if we could, I propose and defend a plan of life that encourages one child of one's own, which I consider a meaningful […] digression within the work(s)[34].

Walker précise toutefois qu'en dépit de cette politique *littéraire* de l'enfant unique, devenir mère continue de représenter – à défaut de la société raciste et misogyne au sein de laquelle enfant et mère évoluent[35] – « une menace, un danger, un ennemi[36] », et une crainte commune, selon elle, à de nombreuses femmes : « I, like many other women who work, especially as writers, was terrified of having children[37] ».

Loin de dresser un portrait idéalisé, ou idéaliste, de cette position de femme-mère écrivain, qui dans son cas s'articule également avec la position de femme noire, Walker s'attache néanmoins tout au long de « One Child of One's Own: A Meaningful Digression Within the Work(s) », à rendre pensable l'émergence d'une

---

29 Alice WALKER, « One Child of One's Own: A Meaningful Digression Within the Work(s) » [1979], *In Search of Our Mothers' Gardens*, *op. cit.*, p. 361-383, p. 368.

30 *Ibid.*, p. 363.

31 *Ibidem*.

32 Le terme « sheminal » n'a pas fait son entrée, à ma connaissance, dans les lexiques critique et théorique féministes, on le rencontre néanmoins de manière ponctuelle sur les réseaux sociaux. Je ne saurais revendiquer la *maternité* du terme « seminel·le », mais je n'ai guère trouvé d'occurrence de ce terme au cours de mes recherches.

33 *Ibidem.*

34 *Ibid.*, p. 362.

35 « My second [mistake] was in seeing The Child as my enemy rather than the racism and sexism of an oppressive capitalist society. », *ibid.*, p. 363.

36 « To some of us—artists, writers, poets, jugglers—The Child is perceived as threat, as danger, as enemy. », *ibid.*, p. 362.

37 *Ibidem*.

voix littéraire – qu'elle soit essayistique ou poétique – depuis cette position de femme-mère, en soulignant que celle-ci, aussi compliquée qu'elle puisse être, n'est guère pire que nombre des positions auxquelles ses prédécesseures furent assignées. C'est sur cette note que vient se clore l'essai, en citant une lettre que Walker s'adressa à elle-même, sous forme de poème, alors qu'elle était jeune mère, et au sein de laquelle elle distingue sa condition de femme-mère des privations et de l'ostracisation qui furent infligées à certaines figures de la création littéraire au féminin, mais aussi à l'anonymat et à la « folie » auxquels certaines d'entre elles furent assignées :

> Dear Alice,
>
> Virginia Woolf had madness;
>
> George Eliot had ostracism,
>
> somebody else's husband,
>
> and did not dare to use her own name.
>
> Jane Austen had no privacy
>
> and no love life.
>
> The Brontë sisters never went anywhere
>
> and died young
>
> and dependent on their father.
>
> Zora Hurston (ah!) had no money
>
> and poor health.
>
> You have Rebecca—who is
>
> much more delightful
>
> and less distracting
>
> than any of the calamities
>
> above[38].

Poignant par sa simplicité et sa sincérité, ce poème vient incarner toute l'ambivalence d'Alice Walker à l'égard de la maternité qui devient ici, *via* son positionnement syntaxique, l'une de ces « calamités » qui marquent la position de femme écrivain et modulent la possibilité d'énonciation d'un sujet écrivant depuis une position de femme – quand bien même sa fille est « bien plus agréable » et « bien moins distrayante » que les calamités qu'eurent à affronter les figures mentionnées tout au long du poème.

Si quinze ans après la publication de « One Child of One's Own », Walker revient sur la question de l'énonciation d'un sujet écrivant depuis une position de femme-mère en affirmant dans *Anything We Love Can Be Saved* : « We are, as women writers with children, in that marvelous spot of danger in which there is

[38] *Ibid.*, p. 382-383.
La fille d'Alice Walker, Rebecca Walker, est depuis devenue une écrivaine féministe renommée, ouvertement affiliée à l'essor de ce qu'elle qualifie de « troisième vague du féminisme », voir Rebecca WALKER, « Becoming the Third Wave », *Ms. Magazine*, janvier 1992, p. 39-41.

great risk but, as well, great possibilities for change[39] » ; il apparaît que cette position d'énonciation que Walker qualifie, non sans paradoxe, à la fois de « périlleuse » et de « merveilleuse », ne se limite guère aux femmes (pro)créatrices, comme en témoigne la dynamique de renouveau littéraire qui marqua les écrits de femmes depuis les années soixante, une dynamique qui interroge notamment, ici encore au prisme de l'essai woolfien, l'articulation entre écriture et colère féministe(s).

2 – Écriture et colère féministe(s)

> [Woolf] created a body of work of extraordinary beauty and power, power put to use by women to liberate themselves in the years after Woolf was gone, beauty still setting minds on fire[40].
>
> Rebecca Solnit

Nul·le ne saurait démentir le statut d'icône féministe acquis par Woolf au cours des dernières décennies, et la façon dont certains de ses textes et, en premier lieu sans doute, *A Room of One's Own* sont devenus symboliques de l'articulation entre féminisme et littérature, articulation que Rebecca Solnit met en avant dans son essai intitulé « Doubt » en évoquant la façon dont la « puissance » des textes woolfiens a pu servir d'outil à la libération des femmes et dont leur « beauté » continue, près d'un siècle plus tard, à « enflammer les esprits ». Mais si Solnit fait par ailleurs de la notion de « libération » l'un des mots d'ordre aussi bien poétique que politique de l'œuvre woolfienne (« Woolf liberates the text, the imagination, the fictional character, and then demands that liberty for ourselves, most particularly for women[41] ») il importe de souligner que, dans le cas de *A Room of One's Own*, l'essai résiste à cette idée d'une visée féministe de l'écriture et de la littérature, quand bien même il en est paradoxalement devenu l'un des symboles les plus canoniques.

La réappropriation féministe de l'essai woolfien à des visées aussi bien politiques, critiques que littéraires s'établit ainsi en partie à contre-courant de ce texte dans lequel la *persona* woolfienne réfute l'articulation entre écriture et féminisme et appelle explicitement de ses vœux une littérature au sein de laquelle les femmes ne sauraient plaider pour leur propre cause. La position qu'adopte Woolf aussi bien dans *A Room of One's Own* que dans *Three Guineas*, où elle développe une critique retentissante du féminisme et de sa rhétorique, a depuis été l'objet de vifs débats critiques et littéraires, notamment autour de la question de

---

39 Alice WALKER, « Songs, Flowers, and Swords », *Anything We Love Can Be Saved: A Writer's Activism*, New York, Ballantine Books, 1997, p. 63-67, p. 67.

40 Rebecca SOLNIT, « Doubt », *Hope in the Dark* [2004], Londres, Canongate, 2016, p. 107-111, p. 108.

41 Rebecca SOLNIT, « Woolf's Darkness », *Men Explain Things To Me*, *op. cit.*, p. 101.

l'expression en littérature de la colère (« anger ») des femmes qui, comme l'a souligné Laura Marcus dans « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », a incarné, aux côtés de la notion d'androgynie : « [one of] the two terms most central to "second-wave" feminist debates on Woolf[42] ».

Cette question de l'articulation entre écriture et colère féministe a en effet pris son essor dans les années soixante-dix et quatre-vingt, en plein apogée du *Women's Liberation Movement* et de la « deuxième vague » du féminisme, comme le souligne Jane Marcus dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Art and Anger: Reading Like a Woman* :

> [A]nger is a vital source of intellectual energy in changing the subject of literary discourse. My concern with Woolf's anger clearly grew out of my own anger and the anger of generations of feminist critics, who were trying to change the subject[43] […].

Mais la question de la colère des femmes et des modalités de son expression continue par ailleurs de parcourir les champs littéraires et politiques contemporains, comme le manifeste notamment le succès rencontré en 2018 par l'ouvrage de la militante et autrice américaine Soraya Chemali, *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger*, dont le dernier chapitre est intitulé, non sans écho à l'essai woolfien : « A Rage of Your Own[44] ».

Or il convient de souligner que la question de la colère genrée et de son expression en littérature est l'un des motifs récurrents de *A Room of One's Own*. Loin d'être exempte de ce sentiment, la *persona* woolfienne l'évoque, et le ressent, dès les premières pages de l'essai alors qu'elle se voit refuser l'accès à la bibliothèque de King's College (voir *AROO* 6), avant que la colère ne devienne le point d'orgue du second chapitre de l'ouvrage, qui comporte trente-trois des trente-neuf occurrences des termes « anger » et « angry » qui parcourent l'essai. Colère des hommes qui écrivent vis-à-vis des femmes qui sont l'objet de leurs textes, colère des femmes qui les lisent et, plus particulièrement, de la narratrice lorsqu'elle parcourt un ouvrage fictif, intitulé *The Mental, Moral and Physical Inferiority of the Female Sex*, et qu'elle esquisse un portrait de son auteur, la colère genrée, au masculin comme au féminin, devient le ressort clé de la visite de la narratrice au British Museum : « All that I had retrieved from that morning's work had been the one fact of anger » (*AROO* 26). Tandis qu'au quatrième chapitre de l'ouvrage la *persona* woolfienne se tourne vers la colère qui anime les femmes qui écrivent et, par l'entremise d'une lecture d'un passage de *Jane Eyre* (voir *AROO* 51-55), déplore le fait que ce sentiment vienne « interférer » (« interfere », *AROO* 55), ou

---

42 Laura MARCUS, « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, second édition, Susan SELLERS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 142-179, p. 162.

43 Jane MARCUS, *Art and Anger: Reading Like a Woman*, Columbus, Ohio State University Press, 1988, p. xxi.
Cette valorisation de la colère comme praxis féministe est également mise en avant par Brenda Silver, voir « [T]he angers that continue to animate feminist consciousnesses and critiques may well be the most compelling source of our strength », Brenda R. SILVER, « The Authority of Anger: "Three Guineas" as Case Study », *Signs*, Vol. 16, n°2, 1991, p. 340-370, p. 370.

44 Soraya CHEMALI, « A Rage of Your Own », *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger* [2018], New York, Atria, 2019, p. 257-288.

encore « fausser » (« tamper », *AROO* 55) l'intégrité des femmes écrivains : « that integrity which I take to be the backbone of the writer » (*AROO* 55).

La colère et son expression en littérature telles que Woolf les évoque dans *A Room of One's Own*, mais aussi la question de la colère woolfienne, et plus spécifiquement de la manière dont celle-ci est – pour certaines de ses lectrices – pour partie tue dans l'essai, ont depuis été l'objet de réactions critiques des plus variées qui jalonnent le débat sur l'articulation entre écriture et colère féministe au cours des dernières décennies. Selon Elaine Showalter la volonté woolfienne de faire de l'expression de la « colère » une forme d'échec littéraire n'est autre qu'une stratégie d'évitement (« It seems like a rationalization of her own fears that Woolf should have developed a literary theory that made anger and protest flaws in art[45] ») et c'est dans cette volonté que Woolf aurait eue de se défaire de sa colère, et d'en défaire les femmes auteurs (« stripped of [her/their] anger[46] ») que se trouve pour Showalter l'échec propre à l'œuvre woolfienne, échec qui conduit la critique états-unienne à exprimer le regret suivant :

> [U]ltimately, how much better it would have been […] if [Woolf] could have faced the anger instead of denying it, could have translated the consciousness of [her] own darkness into confrontation instead of struggling to transcend it. For all her immense gift, Virginia Woolf was as thwarted and pulled asunder as the women she describes in *A Room of One's Own*[47].

De l'autre côté de l'Atlantique, Michèle Barrett rejoint cette analyse en affirmant, cinquante après la publication de *A Room of One's Own* et deux ans après Elaine Showalter : « Virginia Woolf [insists] that the perfect work of art should be unmarred by any intrusion of anger and bitterness. It might be argued that this militates against [a] feminist analysis[48] ». Tandis qu'à l'autre bout du spectre d'interprétation de la colère woolfienne, Jane Marcus esquissera quant à elle un portrait sublimé de Woolf en tant que « guérillère » révolutionnaire animée par une colère qui parcourt son œuvre et préside à son écriture :

> Writing, for Virginia Woolf, was a revolutionary act. […] A guerrilla fighter in a Victorian skirt, she trembled with fear as she prepared her attacks, her raids on the enemy. She was so hostile to the patriarchy and felt that *her anger was so present in all her efforts* that no evidence of literary "success" was assurance enough of acceptance[49] […].

Marcus offre ainsi une tout autre lecture de la question de l'articulation entre féminisme et écriture dans l'œuvre de Woolf et dans *A Room of One's Own*, dont elle affirme que le rejet explicite de la visée exutoire et militante de l'écriture est paradoxalement sous-tendu par l'expression de la colère woolfienne à l'encontre des institutions – littéraires, sociales mais aussi familiales – qui inspirent cette colère des écrivaines : « Some feminist critics have felt that *A Room of One's Own*

---

45 Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, *op. cit.*, p. 296.
46 *Ibid*. p. 286.
47 *Ibid*, p. 262.
48 Michèle BARRETT, « Introduction », *Women and Writing*, Virginia WOOLF, *op. cit.*, p. 1-39, p. 19.
49 Jane MARCUS, « Thinking Back Through Our Mothers », *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Jane MARCUS (Dir), Londres & Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 1-30, p. 1, je souligne.

criticizes Charlotte Brontë too severely for her anger. But Woolf's argument is more complex; Woolf's anger is directed at Haworth parsonage, not at Brontë[50] ».

Mais si la question de l'articulation entre colère des femmes ou colère féministe et écriture dans *A Room of One's Own* a rencontré une réception critique aussi riche que contradictoire[51], c'est également en contrepoint à l'essai woolfien que s'esquisse en littérature, dans les années soixante-dix, une forme de poétique de la colère féminine et féministe. Ainsi, Adrienne Rich, après avoir composé en 1972 un poème intitulé « The Phenomenology of Anger[52] », vient conclure « When We dead Awaken: Writing as Revision », en formulant une poétique des voix de femmes qui met l'accent sur la nécessaire expression de leur colère, et fait de la voix woolfienne, telle qu'elle s'exprime dans *A Room of One's Own*, l'exemple à ne pas suivre :

> [T]oday, much poetry by women—and prose for that matter—is charged with anger. I think we need to go through that anger, and we will betray our own reality if we try, as Virginia Woolf was trying, for an objectivity, a detachment, that would make us sound more like Jane Austen or Shakespeare. We know more than Jane Austen or Shakespeare knew: more than Jane Austen because our lives are more complex, more than Shakespeare because we know more about the lives of women—Jane Austen and Virginia Woolf included. Both the victimization and the anger experienced by women are real, and have real sources, everywhere in the environment, built into society, language, the structures of thought. They will go on being tapped and explored by poets, among others[53].

En appelant les romancières et les poétesses à ne pas taire leur colère mais bien au contraire à l'explorer, voire à en faire la source même de leur production, sans jamais tâcher d'atteindre cette forme d'« objectivité » ou de « détachement » qui caractérise selon Rich la voix woolfienne – comme elle caractérisait selon Woolf les voix de Jane Austen et de William Shakespeare – Adrienne Rich invite à un dépassement de cette voix que Woolf adopte dans *A Room of One's Own* :

> [T]he tone of a woman almost in touch with her anger, who is determined not to appear angry, who is willing herself to be calm, detached, and even

---

50 Jane MARCUS, *Art and Anger: Reading Like a Woman*, *op. cit.*, p. 132.
Marcus approfondira cette question dans *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"* en soulignant les liens qui unissent Brontë à Judith Shakespeare et à Woolf : « [Charlotte Brontë] is called as a Victorian Judith Shakespeare into Woolf's melodramatic history of cramped and thwarted women writers who died young and pregnant. The jerks and breaks of her anger are the justification for Woolf's own anger and for the feminist practice of self-interruption, linking *A Room of One's Own* to *Jane Eyre* and a whole tradition of "deformed and twisted" writing by women. », Jane MARCUS, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: "The Proper Upkeep of Names"*, *op. cit.*, p. 14.

51 On pourra également se reporter à un article d'Alex Zwerdling au sein duquel il fait de la tension entre colère et conciliation la caractéristique propre au féminisme woolfien, tel que le donnent notamment à voir *A Room of One's Own* et *Three Guineas*, en resituant cette tension dans les contextes politique et littéraire d'écriture de ces deux essais. Voir Alex ZWERDLING, « Anger and Conciliation in Woolf's Feminism », *Representations*, n°3, 1983, p. 68-89.
Concernant plus spécifiquement *Three Guineas*, voir Brenda R. SILVER, « The Authority of Anger: "Three Guineas" as Case Study », art. cit.

52 Adrienne RICH, « The Phenomenology of Anger », *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972* [1973], Londres & New York, Norton, 2013, p. 27-31.

53 Adrienne RICH, « When We Dead Awaken: Writing as Revision » [1971], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], *op. cit.*, p. 48-49.

> charming in a roomful of men where things have been said which are attacks on her very integrity[54].

Mais outre la question de la voix des femmes et de l'expression de leur colère, Rich propose ici un renversement de la réflexion woolfienne sur la notion d'« intégrité de l'écrivain·e », notion que la narratrice de *A Room of One's Own* inscrit au cœur du processus de la création littéraire et dont elle souligne qu'elle est antinomique de l'expression d'une colère féminine et/ou féministe (voir *AROO* 55), voire de l'expression de toute colère. Rich opère quant à elle une translation de cette question de l'intégrité en soulignant que l'intégrité d'une voix littéraire est aussi celle du sujet dont elle émane, et que taire leur colère est une forme de dissolution de l'intégrité artistique et politique des femmes.

Or, il apparaît que le dialogue établi ici par Adrienne Rich avec Virginia Woolf et *A Room of One's Own* continue, près d'un demi-siècle après la publication de « When We Dead Awaken », de marquer la réflexion sur l'articulation entre écriture et colère féministe, ainsi que de symboliser deux tendances contradictoires de l'expression littéraire des femmes.

Ainsi, dans son essai intitulé « A Short History of Silence » Rebecca Solnit affirme que *A Room of One's Own* met en lumière « les restrictions pratiques, financières, sociales et psychologiques qui pèsent sur les écrits de femmes et, par conséquent, sur le fait qu'elles aient, ou non, une voix[55] », avant de souligner à demi-mots les limites imposées, ou que Woolf impose, à sa propre voix : « But what kind of a voice could [Woolf] have[56]? ». Or, c'est par l'entremise du passage de « When We Dead Awaken » cité ci-dessus, que Solnit répond à cette question, mettant ainsi en avant l'idée que Woolf tait sa colère au profit d'un ton marqué par le « calme », le « détachement » et le « charme » et qu'elle privilégie ce faisant une voix que Solnit qualifie de « convaincante » (« convincing[57] »). Toutefois il ne s'agit guère ici pour l'essayiste féministe états-unienne, d'arbitrer et de donner raison à la voix de la colère que privilégie Adrienne Rich, ou à la voix de la raison pour laquelle opte Woolf dans *A Room of One's Own*, mais bien avant tout de mettre en avant la nécessité, pour les femmes, d'être en mesure de faire entendre une *voice of one's own*, là où comme Solnit le souligne : « women's tone of voice is so often criticized[58] ». Il s'agit également, voire surtout, de ne pas tomber dans le piège que constitue la voix « réconfortante » (« comforting[59] ») que l'Ange du foyer tâche d'imposer à la narratrice de « Professions for Women », voix qui rime pour Solnit avec la silenciation des femmes et de leur « véritables voix », « pensées » et « êtres », en d'autres mots, dirais-je, avec la dissolution de leur intégrité :

> [Woolf] describes [in "Professions for Women"] the internalized instructions to women to be pleasant, gracious, flattering, that can silence a real voice and

---

54 *Ibid.*, p. 37.

55 « [T]he practical, financial, social, and psychological restrictions on women writing and, by implication, having a voice », Rebecca SOLNIT, « A Short History of Silence », *The Mother of All Questions*, *op. cit.*, p. 17-66, p. 53, je traduis.

56 *Ibidem.*

57 *Ibidem*.

58 *Ibidem.*

59 *Ibidem*.

> real thoughts: a real self. She indicates that there are ways to speak that are silence's white noise: the platitudes and reassurances, the politenesses and denials that lubricate a system that perpetuates silence[60].

Mais outre cet essai de Rebecca Solnit, le dialogue entre Virginia Woolf et Adrienne Rich fait également son apparition dans le deuxième roman (autobio)grahique d'Alison Bechdel, *Are You My Mother? A Comic Drama*[61], publié en 2012, au sein duquel l'autrice revient sur l'écriture du premier volume de ses mémoires – *Fun Home: A Family Tragicomic* – tout en explorant pour partie au prisme de *To the Lighthouse*, la relation qui l'unit à sa mère, les renonciations poétiques et artistiques de cette dernière, et sa propre venue au dessin et à l'écriture[62]. Bechdel y évoque notamment sa découverte, en tant que jeune étudiante lesbienne, de la poésie et des essais d'Adrienne Rich, et réunit au sein de plusieurs planches la poétesse américaine et l'autrice britannique, tout d'abord en faisant place à la page de « When We Dead Awaken » au sein de laquelle la poétesse s'attache à caractériser le ton employé par Woolf dans *A Room of One's Own*, ce qui permet à Bechdel de souligner les liens tissés entre les deux autrices, mais aussi d'évoquer l'évolution esthétique – du « détachement » poétique à la colère féministe – d'Adrienne Rich.

---

60 *Ibid.*, p. 53-54.

61 Alison BECHDEL, *Are You My Mother? A Comic Drama* [2012], New York, Mariner Books, 2013.

62 Pour une analyse du statut que Bechdel attribue à Woolf dans ce roman graphique, voir Caroline MARIE, « The Many Faces of Virginia Woolf, Medusa, Sphinx, Convert, Celebrity, Prophetess, Professional in Post-2010 Iconotextual Narratives by Gazier & Ciccolini, Bechdel, and Gillen & Andrade », *Savoirs en prisme*, n°12, 2020, p. 199-216.

Figure 6. Alison Bechdel, *Are You My Mother?* (p. 170)

Quelques pages plus loin, Bechdel établit un parallélisme entre une conférence de Rich à laquelle elle assista en 1984 – depuis publiée sous le titre « Blood, Bread, and Poetry: The Location of the Poet » – et la conférence que Woolf donna à Newnham College en 1928.

Figure 7. Alison Bechdel, *Are You My Mother?* (p. 187)

Représentée en pleine conférence, Rich se voit ici associée à une conception politique et féministe d'une écriture non policée par le binarisme normatif du genre, qui n'est pas sans évoquer en creux – *via* les syntagmes « ragged line » et « coarsened voice » – la question de l'expression de la colère des femmes. En revanche, si Bechdel ne revient pas sur la critique woolfienne de l'expression de l'amertume ou de la colère des femmes en littérature, elle met en avant son éloge de Shakespeare que vient sous-tendre l'idée d'une écriture transcendant tout obstacle, y compris – comme Woolf l'indiquera plus loin dans *A Room of One's Own* – celui du genre : « If ever a human being got his work expressed completely, it was Shakespeare. If ever a mind was incandescent, unimpeded, I thought, turning again to the bookcase, it was Shakespeare's mind » (*AROO* 43-44).

Ces citations que Bechdel réattribue à Adrienne Rich et à Virginia Woolf dans les cases qui les mettent en scène viennent accentuer la tension entre les poétiques qu'incarnent ces deux figures de la création littéraire au féminin du XXe siècle, d'une part une poétique ouvertement féministe, qui revendique l'expression de la colère des femmes mais aussi l'inscription de celle-ci dans les champs littéraires et politiques, de l'autre une poétique qui tout en s'attachant aux conditions matérielles de la création – ce que Bechdel met en avant en évoquant la réflexion woolfienne sur le sort des femmes élisabéthaines – incite le sujet écrivant à se défaire, dans l'écriture, de sa conscience de genre et de la colère qui peut en émaner et en appelle à l'esprit « incandescent et sans entraves[63] » (« incandescent, unimpeded », *AROO* 43) de Shakespeare pour faire valoir l'idée d'une forme de transcendance de l'écriture poétique.

Il importe néanmoins de souligner que cette transcendance poétique ne désarrime guère l'écriture de toute forme d'engagement et, surtout, de portée politiques, comme le souligne Frédéric Regard dans *La force du féminin* :

> Woolf est formelle : seule l'énonciation poétique pourra constituer une contre-interpellation capable […] d'induire des formes nouvelles de la subjectivité politique. Ce que le texte nomme *to think poetically and prosaically at one and the same moment* ne signifie rien d'autre : la pensée poétique est conçue comme pensée pratique, comme pragmatique pouvant exercer sa force sur le monde des faits (facts)[64].

Or ce positionnement poét(h)ique woolfien n'est pas sans faire écho à la perspective qu'adoptent certaines des autrices de ce corpus, dont Jeanette Winterson. Si une certaine verve féministe n'est pas absente des essais et des textes de fiction de Winterson[65], cette dernière souscrit pleinement, comme le souligne l'essai « A Gift of Wings (With Reference to *Orlando*) » – au sein duquel elle cite longuement « Women and Fiction[66] » – à l'idée woolfienne selon laquelle plaidoyer et littérature ne font pas bon ménage, comme elle le souligne non sans humour : « whilst I am not one to withhold sympathy from soap-boxers, I know that when rant gets the upper hand, there is no room left for fine writing[67] ». De fait, parmi les nombreux auteurs et autrices qui participent de la postérité de *A Room of One's Own*, Winterson se distingue par son désaveu explicite, non pas du féminisme woolfien ou des modalités d'expression de celui-ci, mais d'une lecture de Woolf qui se concentrerait sur son féminisme au détriment de ses textes :

> There has been so much concentration on Woolf as a feminist and as a thinker, that the unique power of her language has still not been given the close critical attention it deserves. When Woolf is read and taught, she needs to be read and taught as a poet; she is not a writer who uses for words things, for her, words are things, incantatory, substantial. In her fiction, her polemic is successful because it is subordinated to the right of spells[68].

---

63 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 94.
64 Frédéric REGARD, *Le force du féminin*, *op. cit.*, p. 72.
65 C'est bien ce que manifeste le diptyque que forment la nouvelle « The Poetics of Sex » et l'essai intitulé « The Semiotics of Sex », que j'évoquerai au sein du prochain chapitre, voir p. 309-310.
66 Voir Jeanette WINTERSON, « A Gift of Wings », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 61-77, p. 69.
67 *Ibidem*.
68 *Ibid.*, p. 70.

Mais cette subordination – couronnée de succès selon Winterson – de la polémique à la lettre du texte ne rime guère pour Winterson avec un rejet de la dimension et de la portée politiques, et ici féministes, de l'écriture et de la littérature. En effet, pour Winterson, la fonction sociale, voire politique, de l'œuvre woolfienne – et plus largement de la littérature – réside dans la matérialité même de l'écriture poétique, dont elle met en avant la dimension transformative :

> It is language, magic wand, cast of spells, that makes transformation possible. […] If we admit that language has power over us, not only through what it says but also through what it is, we come closer to understanding the importance of poetry and its function in a healthy society[69].

Aussi, ne pourrait-on pas voir en *A Room of One's Own*, l'un des exemples mêmes de ce que Monique Wittig envisage dans son essai intitulé « Le Cheval de Troie », comme la capacité d'un texte à se faire « machine de guerre[70] » ? Manifeste féministe[71] se présentant tout autant comme un essai que comme un récit fictif, dont la colère de l'autrice est mise en sourdine par le truchement de l'ironie et de l'humour, mais aussi du poétique, *A Room of One's Own* et la postérité qui est la sienne évoquent à bien des égards cette notion de « machine de guerre avec un effet de retardement[72] », dont Monique Wittig définissait ainsi les modalités en 1984 :

> [S]i on veut bâtir une parfaite machine de guerre, on doit se garder de l'illusion que les faits, les actions, les idées peuvent dicter leur forme directement aux mots. Il faut en passer par un détour […] car c'est dans ce détour que tient toute la littérature[73].

Les détours que prend Woolf dans *A Room of One's Own*, ceux-là même qui constituent tout autant la voix que la voie de l'essai, qu'il s'agisse de la résistance au féminisme, de la mise en sourdine de la colère ou de l'adoption d'une voix dont Woolf confiait dans son journal à la veille de la publication du texte qu'elle serait sans doute qualifiée de féminine et de stridente (« shrill feminine tone[74] »), mais dont les lecteurs et lectrices n'ont cessé de mettre en avant, comme Woolf s'y attendait pour partie, le charme (« charm[75] ») et la vitalité (« sprightiness[76] » [sic]), participent paradoxalement d'un dispositif qui a tout de la « machine de guerre » wittigienne, et soulignent bel et bien que dans le cas de *A Room of One's Own*, pour reprendre les mots de Jeanette Winterson : « Art succeeds where polemic fails[77] ».

---

69 *Ibid.*, p. 76.

70 Paru en 1984 dans *Feminist Issues*, cet essai écrit en langue anglaise par Wittig, a été traduit en français par Marthe Rosenfeld pour *Vlasta* (1985). Le volume *La pensée straight* reprend cette traduction que je cite ici. Monique WITTIG, « Le Cheval de Troie » [1984], Marthe ROSENFELD (Trad.), *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 97-103, p. 97.
Pour la version anglaise de ce texte voir Monique WITTIG, « The Trojan Horse », *Feminist Issues*, Vol. 4, 1984, p. 45-49.

71 Pour une réflexion sur le genre (*gender*) du manifeste et une lecture de *A Room of One's Own* comme « contre-modèle du manifeste hégémonique », voir Frédéric REGARD & Anne TOMICHE, « Le manifeste, un objet genré ? », *The Conversation* [en ligne], 3 mars 2021, non paginé. Consulté le 5 mars 2021 : <https://theconversation.com/le-manifeste-un-objet-genre-156258>.

72 Monique WITTIG, « Le Cheval de Troie », *La pensée straight*, *op. cit.*, p. 101.

73 *Ibid.*, p. 100-101.

74 Virginia WOOLF, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, *op. cit.*, p. 262.

75 *Ibidem*.

76 *Ibidem*.

77 Jeanette WINTERSON, « The Semiotics of Sex », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 103-118, p. 109.

3 – Vers une exaltation de la différence féminine ?

> [B]etween Woolf and most contemporary feminist theorists a vital, unacknowledged kinship exists, based on a feminist revaluation of the feminine[78].
>
> Frances Restuccia

Dans son article publié en 1985 intitulé « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », la critique états-unienne Frances Restuccia associe *A Room of One's Own* à la théorie critique féministe qui s'impose alors outre-Atlantique sous le nom de « French Feminism[79] » et offre une relecture de l'essai woolfien qui fait de celui-ci : « a manifesto for female difference, written "under cover[80]" ». Cette lecture de l'essai s'inscrit dans un mouvement critique et théorique qui parcourt les années quatre-vingt des deux côtés de l'Atlantique, aux États-Unis et en Grande-Bretagne, mais aussi en France, comme le souligne notamment Elaine Showalter en 1981 dans « Feminist Criticism in the Wilderness », article au sein duquel elle met l'accent sur la prévalence dans les débats féministes de la question suivante : « What is the *difference* of women's writing[81]? ». Showalter établit par ailleurs dans ce même article un parallélisme entre Virginia Woolf et Hélène Cixous, qui est alors considérée comme la figure de proue de « l'écriture féminine », en pointant les échos qui se tissent entre la réflection de Woolf et celle de Cixous, *via* des citations extraites de « Women Novelists » et du « Rire de la Méduse » :

> A woman's writing is always feminine; it cannot help being feminine; at its best it is most feminine; the only difficulty lies in defining what we mean by feminine.
>
> Virginia Woolf
>
> It is impossible to *define* a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice will never be theorized, enclosed, encoded—which doesn't mean that it doesn't exist.
>
> Hélène Cixous[82]

---

78 Frances RESTUCCIA, « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 4, n°2, 1985, p. 253-264, p. 254.

79 Voir p. 116 de la présente étude.

80 Frances RESTUCCIA, « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », art. cit., p. 255.
Restuccia précise qu'elle emprunte le syntagme « under cover » à Sandra Gilbert et Susan Gubar qui l'emploient dans *The Madwoman in the Attic* afin de qualifier la révolte sous-jacente dans les textes de Jane Austen à l'encontre des conventions sociales et littéraires de son temps, voir Sandra GILBERT & Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic*, *op. cit*., p. 119-120.

81 Elaine SHOWALTER, « Feminist Criticism in the Wilderness », *Critical Inquiry*, Vol. 8, n°2, 1981, p. 179-205, p. 185.

82 *Ibid.*, p. 184.

Or, il convient de souligner que Woolf s'impose dans les années quatre-vingt comme l'une des figures phares d'une réévaluation, voire d'une exaltation, des femmes et du féminin, et *A Room of One's Own* comme l'un des textes précurseurs de cette facette du féminisme – ce dont atteste notamment l'extrait suivant :

> But [women's] creative power differs greatly from the creative power of men. And one must conclude that it would be a thousand pities if it were hindered or wasted […]. It would be a thousand pities if women wrote like men, or lived like men, or looked like men, for […] we have too much likeness as it is. (*AROO* 66)

L'apologie de la différence des sexes que la *persona* woolfienne esquisse ici, s'inscrit plus largement dans une volonté de revalorisation de la « différence féminine » qui affleure en de nombreux points de l'essai. S'il n'est pas toujours aisé de déterminer si cette différence est perçue par la *persona* woolfienne comme construite (« Ought not education to bring out and fortify the differences », *AROO* 66), ou innée (« the nerves that feed the brain would seem to differ in men and women », *AROO* 59)[83], cette dernière souligne néanmoins à plusieurs reprises que cette différence n'est autre qu'un matériau littéraire encore inexploré et une source possible de renouvellement de la littérature – aussi bien sur le fond que sur la forme – mais aussi du monde social, idée que Woolf continuera d'explorer en 1938 dans *Three Guineas*.

Or, si comme en témoigne Joan Scott en 1988 dans « Deconstructing Equality-versus-Difference: Or the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism » tant la critique féministe que le *Women's Liberation Movement* furent structurés de la fin des années soixante-dix jusqu'au tout début des années quatre-vingt-dix autour du paradigme de « l'égalité ou [de] la différence[84] », il apparaît que *A Room of One's Own* devient dans les années quatre-vingt l'un des textes cités de manière récurrente dans les ouvrages se réclamant du féminisme dit de la différence, que ceux-ci aient trait à la littérature ou à des questions sociales. Aussi l'essai fait son apparition en 1982 dans *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* – ouvrage qui fut rapidement traduit en français sous le titre *Une si grande différence* –, qui est depuis devenu l'un des textes phares de ce pan du féminisme. Carol Gilligan y évoque *A Room of One's Own* au sein du premier chapitre (intitulé « Woman's Place in Man's Life Cycle ») alors qu'elle interroge la capacité des femmes à faire entendre leur propre voix au sein de sociétés où

Voir « Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. », Hélène CIXOUS, « Le Rire de la Méduse » [1975], *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 35-68, p. 50.

83 Une même tension affleure dans *Orlando*, où la différence des sexes est à la fois définie comme ontologique : « [T]he difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but a symbol of something hid deep beneath » (Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit*., p. 132) et comme construite : « Vain trifles as they seem, clothes [...], they say, […] change our view of the world and the world's view of us. […] Thus there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking. », *ibid.*, p. 131-132.

84 Voir Joan W. SCOTT, « Deconstructing Equality-versus-Difference: Or the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism », *Feminist Studies*, Vol. 14, n°1, 1988, p. 32-50.

prédominent, comme l'énonçait la *persona* woolfienne en 1929, « les valeurs masculines » :

> "It is obvious," Virginia Woolf says, "that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex" [*AROO* 55]. Yet, she adds, "it is the masculine values that prevail." As a result, women come to question the normality of their feelings and to alter their judgments in deference to the opinion of others. In the nineteenth century novels written by women, Woolf sees at work "a mind which was slightly pulled from the straight and made to alter its clear vision in deference to external authority." [*AROO* 56] The same deference to the values and opinions of others can be seen in the judgments of twentieth century women. The difficulty women experience in finding or speaking publicly in their own voices emerges repeatedly in the form of qualification and self-doubt[85] […].

La psychologue sociale fera de nouveau appel à Woolf dans la seconde édition de *In a Different Voice* qui s'ouvre sur une lettre adressée à ses lecteurs et lectrices, au sein de laquelle Gilligan fait de la figure de l'Ange du foyer le symbole de « l'abdication de la voix » des femmes (« abdication of voice[86] ») et voit en l'appel woolfien au meurtre de cette figure dans « Professions for Women » une réassertion de la différence des voix de femmes :

> The voice of the Angel was the voice of a Victorian man speaking through a woman's body. Virginia Woolf's realization that she had to strangle this Angel if she were to begin writing illuminates women's need to silence false feminine voices in order to speak for themselves[87].

Mais si la question de la *différence* des voix sociales et politiques des femmes se voit ainsi reliée à la réflexion woolfienne, c'est aussi et surtout auprès des critiques littéraires féministes que Woolf et la pensée qu'elle développe au sujet de la différence des sexes, notamment dans *A Room of One's Own*, essaiment tout au long des années quatre-vingt, et ce des deux côtés de l'Atlantique. Ainsi l'américaine Frances Restuccia et son article intitulé « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* » s'inscrivent notamment dans la lignée de l'universitaire britannique Mary Jacobus qui publie en 1979 « The Difference of View », essai dont le titre emprunte à l'essai que Woolf consacre à George Eliot dans *The Common Reader*[88], ainsi qu'à l'article « Women and Fiction[89] ». Si « The Difference of View » fait figure de chapitre liminaire de l'ouvrage *Women Writing and Writing about Women*, qui avait pour vue, comme le précise Jacobus dans l'introduction de l'ouvrage « de réunir un

---

85 Carol GILLIGAN, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* [1982], seconde édition [1993], Cambridge, Harvard University Press, 2003, p. 16.

86 Carol GILLIGAN, « Letters to Readers », *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, *op. cit.*, p. ix-xxvii, p. x.

87 *Ibidem*.

88 Voir Virginia WOOLF, « George Eliot », *The Common Reader*, Vol. 1 [1925], Londres, Hogarth Press, 1951, p. 205-218, p. 217.

89 Voir « It is probable, however, that both in life and in art the values of a woman are not the values of a man. Thus, when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values—to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what is to him important. And for that, of course, she will be criticized; for the critic of the opposite sex will be genuinely puzzled and surprised by an attempt to alter the current scale of values, and will see in it not merely *a difference of view*, but a view that is weak, or trivial, or sentimental, because it differs from his own. », Virginia WOOLF, « Women and Fiction », *Women and Writing*, *op. cit.*, p. 49, je souligne.

éventail d'approches et non de constituer un manifeste homogène[90] », cette dernière prend quant à elle, comme l'annonce en creux le titre de sa contribution, le parti de la différence, notion – voire outil d'écriture et de lecture – dont elle précise les modalités à la lumière de la « French Theory » mais aussi du « French Feminism » : « not as female versus male […] but as a multiplicity, joyousness and heterogenity which is that of textuality itself[91] ». Jacobus assimile ainsi la différence non pas tant à une position fixe mais, après Julia Kristeva, à « un procès de différenciation[92] » et plus particulièrement ici à un processus discursif ou encore textuel, *A Room of One's Own* incarnant selon la critique britannique l'un des symboles clés de ce « jeu de la différence » (« the play of difference perpetually enacted within writing[93] »), voire un modèle aussi bien pour les auteurs et autrices que pour les critiques selon lesquel·les :

> [W]hat is at stake for both women writing and writing about women is the rewriting of [literary, critical, or psychoanalytic] fictions – the work of revision which makes [difference] a question rather than an answer, and a question to be asked not simply of women, but of writing too[94].

De manière plus inattendue, l'article de Frances Restuccia s'inscrit également dans le prolongement de la lecture qu'offre Jane Marcus – plus connue comme apôtre du *socialist feminism* – de l'œuvre woolfienne dans quelques-uns de ses articles et ouvrages publiés dans les années 1980, dont l'introduction du recueil *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, au sein de laquelle Marcus écrit :

> When Virginia Woolf writes "women alone stir my imagination," we are bound to consider the power of that influence. She raided the patriarchy and trespassed on male territory, returning to share her spoils with other women: women's words, the feminine sentence, and finally the appropriate female form[95].

L'exaltation combative du féminin – ou, pour le dire en reformulant les propos de Mary Jacobus, de la différence : « as female versus male » – que Marcus met en

---

90 « The aim of the essays included in this volume is not to present a unified manifesto, but rather to bring together a spectrum of approaches and positions within their common focus on writing by and about women. », Mary JACOBUS, « Preface », *Women Writing and Writing about Women* [1979], Mary JACOBUS (Dir.), Abingdon, Routledge, 2012, p. 7-9, p. 7.

91 Mary JACOBUS, « The Difference of View », *Women Writing and Writing about Women*, *op. cit.*, p. 10-21, p. 12.
Cette lecture n'est pas sans rencontrer un certain écho dans l'analyse que Frédéric Regard mène dans *La force du féminin*. Voir notamment : « Le féminin aura été l'opération de l'altérité, mais une altérité non fondée sur les chocs polaires, une altérité qui admet les contraires, se rit de la contradiction, vit une différence clivée, dynamisée. », Frédéric REGARD, *La force du féminin*, *op. cit.*, p. 7.

92 C'est ainsi que Kristeva définit la différence des sexes dans un entretien avec Xavière Gauthier paru dans *Tel Quel* en 1974 : « [L]e sujet éprouve la différence des sexes non pas comme une opposition figée, mais comme un procès de différenciation », Julia KRISTEVA, « Oscillation du "pouvoir" au "refus" », *Tel Quel*, n°58, 1974, p. 99-100, p. 99.
Cette interview paraît aux États-Unis en 1980, dans *New French Feminisms: An Anthology*, voir Julia KRISTEVA, « Oscillation between Power and Denial », Marilyn AUGUST (Trad.), *New French Feminisms: An Anthology*, Elaine MARKS & Isabelle DE COURTIVRON (Dir.), *op. cit.*, p. 165-167.

93 Mary JACOBUS, « The Difference of View », *Women Writing and Writing about Women*, *op. cit.*, p. 20.

94 *Ibid.*, p. 21.

95 Jane MARCUS, « Introduction », *New Feminist Essays on Woolf*, Jane MARCUS (Dir.), Londres, Macmillan, 1981, p. xiii-xx, p. xiv.

avant dans ce texte se voit renforcée quelques années plus tard dans les deux essais sur lesquels se clôt *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. D'une part, dans « "Taking the Bull by the Udders": Sexual Difference in Virginia Woolf – A Conspiracy Theory », Jane Marcus opère un renversement du paradigme de la différence des sexes afin de mieux explorer : « the ways in which [Woolf] makes sexual difference an asset for women, makes the male the other, defines his language as different from the natural […] speech of women[96] ». D'autre part, dans « Sapphistry: Narration as Lesbian Seduction », au sein duquel la critique états-unienne affirme :

> *A Room* is not simply a declaration of difference from male writing, [… the] seduction of the woman reader by the writer of *A Room of One's Own* has two purposes, to inculcate sexual solidarity by establishing difference and claiming that difference as superior, and the recruitment and enlistment of a new generation of women in the cause of feminist scholarship[97].

Mais si Marcus souligne ici en creux la façon dont la génération de critiques féministes à laquelle elle appartient a su répondre à l'appel woolfien, en élaborant différentes déclinaisons du féminin et de la différence féminine, il convient de souligner que l'enjeu théorique et littéraire que constituent ces deux notions continue d'animer la réflexion contemporaine. De fait l'on retrouve cette rhétorique de la différence dans différents textes essayistiques et littéraires du tournant des années 2000, et notamment chez deux autrices britanniques contemporaines dont l'affiliation à Virginia Woolf a été l'objet d'une attention critique forte : Jeanette Winterson et Rachel Cusk.

Autrice dont l'affiliation à Virginia Woolf a notamment été mise au jour par Monica Latham[98], Rachel Cusk esquisse dans un essai paru pour la première fois en 2009 une poétique de la différence féminine au XXIe siècle au prisme d'un dialogue avec Simone de Beauvoir et Virginia Woolf, deux autrices dont les textes – et en premier lieu *Le Deuxième Sexe* et *A Room of One's Own* – ont, selon Cusk : « shaped the discourse of twentieth-century women's writing, a shape that is still recognisable today[99] ».

D'abord intitulé « Shakespeare's Daughters[100] », lors de sa première parution dans le *Guardian*, l'essai a depuis été réédité dans le recueil *Coventry*, en 2019, sous le titre « Shakespeare's Sisters », titre qui accentue l'emprise woolfienne sur cet essai qui prend le parti de transposer l'une des questions clés de la prétendue « seconde vague » du féminisme à l'époque contemporaine : « Can we, in the twenty-first century, identify something that could be called "women's

---

96 Jane MARCUS, « "Taking the Bull by the Udders": Sexual Difference in Virginia Woolf – A Conspiracy Theory », *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 136-162, p. 138.

97 Jane MARCUS, « Sapphistry: Narration as Lesbian Seduction », *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, *op. cit.*, p. 163-187, p. 174-176.

98 Voir Monica LATHAM, « Variations on Mrs Dalloway », *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 167-184.

99 Rachel CUSK, « Shakespeare's Sisters », *Coventry*, Londres, Faber & Faber, 2019, p. 163-176, p. 164.

100 Rachel CUSK, « Shakespeare's Daughters », *The Guardian* [en ligne], 12 décembre 2009. Consulté le 23 octobre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2009/dec/12/rachel-cusk-women-writing-review>.

writing[101]”? ». Or c’est pour partie en entrelaçant sa prose à celle de *A Room of One’s Own* que Rachel Cusk esquisse une réponse à cette interrogation, tout d’abord en revenant sur les espoirs nourris à l’aube du XXe siècle par la *persona* woolfienne, selon laquelle l’accès des femmes à une *room of one’s own* permettrait l’avènement des voix de femmes en littérature :

> It is easier to be a historian than a prophet, and when Virginia Woolf said that a woman needed a room of her own and money of her own to write fiction she appeared to be alluding to a female future where possession – property – equalled words as inevitably as dispossession, in the past, had equalled silence. A woman with a room and money will be free to write – but to write what? […] The woman of the future, Woolf says, will devise her own kind of sentence, her own form, and she’ll use it to write about her own reality[102].

Cusk esquisse ensuite un portrait du champ littéraire contemporain qui souligne en creux certaines des résonnances de *A Room of One’s Own* au XXIe siècle :

> [A] book about war is still judged more important than a book about “the feelings of women.” Most significantly, when a woman writes a book about war she is lauded: she has eschewed the vast unlit chamber and the serpentine caves; there is the sense that she has made proper use of her room and her money, her new rights of property. The woman writer who confines herself to her female “reality” is by the same token often criticized. She appears to have squandered her room, her money[103].

Cusk déplore ainsi la valorisation littéraire de ce qu’elle considère comme une forme de déférence des autrices contemporaines à l’égard des « valeurs masculines », déférence que l’autrice n’est pas sans attribuer à Woolf et à la prétendue nécessité de la *room of one’s own* (« a room of her own enables the woman writer to shed her links with femininity and commit herself to the reiteration of “masculine values[104]” ») et que Cusk assimile à l’idée d’une « masculinisation » des femmes : « since the peak of feminism the task of woman has been to assimilate herself with man[105] ». De fait, Cusk présume l’absence de conscience de genre des autrices contemporaines qui s’aventurent en des territoires littéraires perçus comme « masculins », mais aussi leur rejet du concept d’« écriture au féminin » ou encore d’« écrits de femmes », idées que l’autrice illustre dès l’ouverture de l’essai en concevant une sorte d’autrice contemporaine typique, qu’elle dépeint ainsi :

> When a woman in the twenty-first century sits down to write, she perhaps feels rather sexless. She is inclined neither to express nor deny: she’d rather be left alone to get on with it. She might even nurture a certain hostility towards the concept of “women’s writing[106]”.

Et c’est à partir de ce portrait de l’autrice contemporaine type que Cusk esquisse une poétique qui vise à remettre la différence féminine sur le devant de la scène littéraire, différence dont elle fait aussi bien le fruit de « conditions spécifiques aux femmes » (« a set of specifically female conditions[107] »), qu’une

---

[101] Rachel CUSK, « Shakespeare’s Sisters », *Coventry*, *op. cit.*, p. 163.
[102] *Ibid*., p. 167.
[103] *Ibid*., p. 168.
[104] *Ibid*., p. 171.
[105] *Ibid*., p. 174.
[106] *Ibid*., p. 163.
[107] *Ibid*., p. 165.

donnée ontologique, fruit de la « nature féminine » (« female nature[108] »), et qu'elle relie à une poétique qu'elle définit ainsi : « [I]t seems to me that "women's writing" *by nature* […] would be a writing that sought to express a distinction, not deny it[109] ».

Si cette poétique de la différence fait pour partie écho à *A Room of One's Own*, en ce que Cusk y voit un moyen de préserver l'intégrité des femmes écrivains (« A woman writer […] loses her integrity – and her chance of greatness – in the attempt to join male literary culture[110] »), Cusk l'envisage également comme un moyen de repolitiser la littérature et l'écriture, mais aussi, voire surtout, d'atteindre une véritable égalité dans le champ littéraire, égalité qui selon elle : « can only be arrived at by the route of difference[111] ». Aussi le futur que Rachel Cusk envisage pour l'écriture au féminin – tout en reconnaissant que pour elle, comme pour Woolf : « The future, of course, never comes: it is merely a projection from the present of the present's frustrations[112] » – est paradoxalement celui d'une revalorisation de ce qu'elle nomme « le livre de la répétition » (« the book of repetition[113] »), syntagme récurrent de l'article qui y désigne des écrits de fiction qui s'attacheraient, en dépit de « l'intolérance[114] » qui marque la réception de tels textes, à ces thèmes que Cusk qualifie d'« éternels » et de « constants » : « what is eternal and unvarying, […] domesticity and motherhood and family life[115] ».

Si Rachel Cusk évoque ici en creux un texte qu'elle publia en 2001, *A Life's Work* – au sein duquel elle revenait sur son expérience de la maternité – ainsi que les retombées médiatiques et littéraires de cet ouvrage, pour lequel elle fut vivement attaquée aussi bien par ses lecteurs et lectrices que par les critiques et la presse[116], on ne saurait entièrement fermer les yeux sur le fait que « Shakespeare's Sisters » incarne une forme « d'essai de la répétition », qui n'est pas sans reproduire tout un

---

108 *Ibid*., p. 171.

109 *Ibid*., p. 163, je souligne.
Voir aussi « Both the suffering and the writing are transposed into something less tangible and more generalised, something that touches on the nature of woman herself. », *ibid*., p. 169-170.

110 *Ibid*., p. 166.

111 *Ibidem*.
Cusk précise que ce qui est conçu de nos jours, par certain·es comme « l'égalité des sexes » n'est selon elle qu'une semblance d'égalité : « Superficially this situation resembles equality, except that it occurs within the domination of "masculine values". », *ibid*., p. 174.

112 *Ibid*., p. 168.

113 *Ibid*., p. 164, 176.

114 Voir « The sheer intolerance, in the twenty-first century, for these subjects is the unarguable proof that woman is on the verge of surrendering important aspects of her modern identity. », *ibid*., p. 176.

115 *Ibidem*.
Bien que Cusk situe son essai dans la filiation de Woolf et de Beauvoir, la poétique qu'elle esquisse ici n'est pas sans faire écho à la réflexion que Kristeva développe dans « Le Temps des femmes » (1979), traduit en anglais sous le titre « Women's Time » (1981), voir « Quant au temps, la subjectivité féminine semble lui donner une mesure spécifique qui, de ses multiples modalités connues par l'histoire des civilisations, retient essentiellement la *répétition* et l'*éternité*. », Julia KRISTEVA, « Le temps des femmes » [1979], *De l'égalité des sexes*, Michel DE MANASSEIN (Dir.), Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1995, p. 23-38, p. 25.

116 À ce sujet voir Nicolas Pierre BOILEAU, « A Novelist in Changing Rooms: Motherhood and Auto/Biography », *E-rea* [en ligne], Vol. 10, n°2, 2013, non paginé. Consulté le 25 octobre 2020 : <https://journals.openedition.org/erea/3243>.

pan de la réflexion féministe de la deuxième vague, et qui, tout en s'inscrivant dans la lignée de deux des figures tutélaires de ce mouvement, Virginia Woolf et Simone de Beauvoir, fait preuve d'une certaine amnésie à l'égard des critiques ayant participé du féminisme de la différence tout au long des années 80. Tandis que dans sa valorisation de la différence féminine, Cusk omet d'interroger les différences entre les femmes et *réassigne* celle(s) qu'elle nomme « la femme écrivain » à une certaine construction du féminin et de l'écriture au féminin qui ne saurait être l'apanage de toutes les femmes, quand bien même Cusk tâche de donner une nouvelle vie au devenir femme beauvoirien :

> In this context Simone de Beauvoir's assertion that one is not born a woman but becomes one gains a new kind of potency. […] This may be the reason – if there can be a reason – for the woman writer to risk taking femaleness and female values as her subject[117].

C'est une tout autre articulation entre différence féminine et écriture qui se fait jour chez Jeanette Winterson dans la nouvelle intitulée « The Poetics of Sex », parue en 1998, articulation qui n'est pas sans faire écho aux termes que Jane Marcus emploie pour caractériser le processus à l'œuvre dans les textes de Woolf, et plus particulièrement dans *A Room of One's Own* : « freeing language from bondage to the fathers and returning it to women[118] ».

« The Poetics of Sex » entremêle passion lesbienne et passion créatrice – non sans évoquer en creux *Le Corps Lesbien* de Monique Wittig – en mettant en scène deux protagonistes, Picasso et Sappho, l'une peintre, l'autre poétesse, en quête d'une forme artistique à même de retranscrire leur corps-à-corps érotique, mystique et créatif. La sixième section de la nouvelle, intitulée « Why Do You Hate Men? » se penche plus spécifiquement sur l'articulation entre politique et poétique de la différence sexuée et sexuelle alors que la voix narrative se lance à la conquête de cette langue que les hommes ont pris d'assaut, afin de la libérer et d'en reprendre possession pour les femmes qui habitent cette Lesbos utopique :

> When I see a word held hostage to manhood I have to rescue it. Sweet trembling word, locked in a tower, tired of your Prince coming and coming. […] I like to be a hero, like to come back to my island full of girls carrying a net of words forbidden them[119].

Si Winterson soulève ainsi la question du rapport des femmes à la langue et prend part à une critique féministe d'une domination masculine du langage (« Poor girls, they are locked outside their words just as the words are locked into meaning[120] »), c'est aussi un éloge de la différence féminine et lesbienne qui se fait jour dans cette nouvelle :

> On this island where we live, keeping what we do not tell, we have found the infinite variety of Woman. On the Mainland, Woman is largely extinct in all

[117] *Ibid*., p. 174-175.
[118] Jane MARCUS, « Thinking Back through Our Mothers », *New Feminist Essays on Woolf*, *op. cit.*, p. 1-30, p. 1.
[119] Jeanette WINTERSON, « The Poetics of Sex », *The World and Other Places* [1998], Londres, Vintage, 1999, p. 31-46, p. 39.
[120] *Ibidem*.

> but a couple of obvious forms. She is still cultivated as a cash crop but is nowhere to be found growing wild[121].

Et c'est dans cette « variété infinie » de la différence féminine qui, par l'entremise de l'imaginaire insulaire, est également présentée ici comme une différence lesbienne, que la voix narrative situe un renouveau de l'écriture et de la langue : « Making love we made a dictionary of forbidden words. We are words, sentences, stories, books[122] ».

Entre poétique et politique de la différence féminine et lesbienne, cette nouvelle s'inscrit en contrepoint de l'essai « The Semiotics of Sex », paru en 1995, au sein duquel Winterson se refuse avec véhémence à être catégorisée comme autrice lesbienne et à ce que son œuvre soit lue et étudiée au prisme de sa sexualité :

> I have become aware that the chosen sexual difference of one writer is, in itself, thought sufficient to bind her in semiotic sisterhood with any other writer, also lesbian, dead or alive. […] What you fuck is much more important than how you write. […] I am a writer who happens to love women. I am not a lesbian who happens to write[123].

Mais si cette conception de l'écriture comme au-delà ou en deçà de la sexualité mêlée à une exaltation poét(h)ique de la différence, n'est pas sans évoquer, comme on le verra au prochain chapitre, l'ambivalence propre à Woolf qui situe *A Room of One's Own* au carrefour de l'exaltation de la différence, de la négation de celle-ci ou encore de son dépassement *via* l'idéal androgyne, c'est également dans sa volonté de faire de la littérature un terrain d'entente aussi bien de la différence que de son dépassement que Winterson rejoint la pensée de cette figure tutélaire dont elle n'a cessé de se réclamer depuis sa venue à l'écriture :

> We all know of men who won't read books by women and in spite of the backlash that dresses this up in high sounding notions of creativity, it is ordinary terror of difference. Men do not feel comfortable looking at the world through eyes that are not male. It has nothing to do with sentences or syntax, it is sexism by any other name. It would be a pity if lesbians and gay men retreated into the same kind of cultural separatism. We learn early how to live in two worlds; our own and that of the dominant model, why not learn how to live in multiple worlds? The strange prismatic worlds that art offers? I do not want to read only books by women, only books by Queers, I want all that there is, so long as it is genuine and it seems to me that to choose our reading matter according to the sex and/or sexuality of the writer is a dismal way to read[124].

***

> Il me semble que toutes les femmes devraient être des écrivains. Elles devraient toutes commencer à se faire entendre, ces voix dont nous parle Virginia Woolf, et qu'elles soient déchirantes ou plaisantes ou amusées. On ne les connaît pas

[121] *Ibid.*, p. 40-41.
[122] *Ibid.*, p. 40.
[123] Jeanette WINTERSON, « The Semiotics of Sex », *Art Objects*, *op. cit.*, p. 103-119, p. 103-104.
[124] *Ibid.*, p. 109-110.

encore, mais je suis sûre qu'elles vont se faire entendre[125].

Monique Wittig

Si comme le souligne Monique Wittig au cours de l'une des sept émissions radiophoniques que France Culture consacra à l'autrice britannique en 1973, l'appel woolfien à l'énonciation des voix de femmes que renferme *A Room of One's Own* fut entendu jusqu'en France, il devint aux États-Unis et en Grande-Bretagne, au-delà des clivages féministes et critiques, un cri de ralliement qui semble n'avoir jamais cessé de se faire entendre depuis, comme en attestent les nombreuses autrices, d'Adrienne Rich et Alice Walker à Jeanette Winterson, Rachel Cusk, Alison Bechdel, ou Rebecca Solnit, qui ont affirmé leur voix en dialoguant avec celles de l'essai woolfien et de son autrice.

Qu'il s'agisse de la question de l'énonciation d'un sujet écrivant depuis une position de femme(s), de l'articulation entre création et procréation mais aussi entre écriture et colère féministe, ou encore de l'exaltation de la « différence féminine », autrices, critiques et théoriciennes n'ont eu de cesse au cours des dernières décennies de dialoguer avec Woolf afin de mieux faire entendre les voix des femmes. Mais si ce dialogue s'articule pour partie, comme on l'a vu, autour de la question des femmes, du féminin et du féminisme, c'est aussi, comme on le verra au sein du prochain chapitre, par l'entremise de l'idéal androgyne woolfien et de la question d'une écriture qui se situerait en deçà et/ou au-delà du genre que *A Room of One's Own* continue d'influencer la réflexion portant sur l'articulation entre écriture, identité et conscience de genre.

[125] Monique WITTIG citée dans Viviane FORRESTER, « Virginia Woolf, précurseur du mouvement de libération des femmes », *Virginia Woolf*, Supplément au n°166 de *La Quinzaine littéraire*, Paris, ORTF, 1973, p. 51-64, p. 61.

Chapitre 11 : Au-delà ou en deçà du binarisme du genre : l'idéal androgyne en question

> … Androgynous as "androgynous" is thought of these days?… No, not queer or dressing to question both. This means an orderly and obvious mixture of them. "Man" and "Woman" were true in 1928[1].
>
> Kabe Wilson

Alors qu'elle lit pour la première fois *A Room of One's Own*, la narratrice autodiégétique de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* marque un temps d'arrêt lorsqu'elle est confrontée à la réflexion que Woolf développe au sixième chapitre de l'essai sur l'idéal androgyne. Olivia distingue alors l'androgyne tel que Woolf le conçoit dans *A Room of One's Own* d'une androgynie qu'elle perçoit comme contemporaine, cette dernière incarnant une remise en question du binarisme du genre que la narratrice qualifie de *queer*, là où l'androgynie woolfienne incarnerait selon elle « un mélange ordonné et évident » des identités de genre masculine et féminine, pieds et poings liés avec une conception du genre qu'elle considère comme datée, voire rétrograde : « "Man" and "Woman" were true in 1928 […] before queer theory questioned essential sex labels[2] ». Tout caricatural que soit le regard que Kabe Wilson met en scène par l'entremise d'Olivia, il souligne néanmoins le trouble épistémologique qui caractérise l'idéal androgyne, notamment en reflétant l'ambivalence de cette notion, mais aussi en convoquant, en creux, les nombreux débats critiques qui ont marqué la postérité de l'androgyne woolfien au cours des soixante dernières années.

Tantôt érigé en symbole du dépassement du genre, tantôt perçu comme la réitération voire l'incarnation même de son binarisme, l'androgyne woolfien n'a cessé de susciter l'intérêt des critiques mais aussi d'auteurs et d'autrices qui interrogent l'articulation entre conscience de genre et écriture ainsi que la possibilité d'écrire en deçà du genre (en niant son empreinte) ou au-delà de celui-ci (en tâchant de dépasser son binarisme), idées que Woolf articule à l'idéal androgyne en affirmant d'une part qu'« il est néfaste pour celui ou celle qui écrit de penser à son propre sexe[3] » mais aussi, comme le note Olivia dans son carnet, qu'il faut être, pour écrire : « Either "man-womanly" <u>or</u> "woman-manly[4]" ».

On s'intéressera ici aux multiples devenirs critiques et littéraires de l'idéal androgyne tel que Woolf le conçoit dans *A Room of One's Own* tout d'abord en

---

1 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 45.
2 *Ibidem.*
3 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, *op. cit.*, p. 158. « [I]t is fatal for anyone who writes to think of their sex », *AROO* 78.
4 Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 45.

s'attachant au va-et-vient qui a marqué la réception critique de cette notion, puis à l'influence littéraire qu'a pu avoir la conception woolfienne d'une écriture qui se situerait au-delà ou en deçà du genre, avant d'explorer plus avant différentes réincarnations et réappropriations contemporaines de l'androgyne woolfien.

1 – Va-et-vient critique de l'idéal androgyne woolfien

> The androgynous vision has its roots in the past, and its long history can help to understand its meaning and importance. However, our concept of androgyny must be new; it must not be limited by what A. J. L. Busst or Samuel Coleridge, or Virginia Woolf or even Simone de Beauvoir seemed to mean by it. We must expand it, alter it, and above all, render it more concrete by defining it in terms of our own historical situations […]. We must go beyond past definitions of androgyny[5].
>
> Nancy Topping Bazin & Alma Freeman

L'année 1973 semble avoir marqué pour ce qui concerne la critique littéraire féministe états-unienne ce que je serais volontiers tentée de qualifier de « tournant androgyne ». Outre la publication par Carolyn Heilbrun de *Toward a Recognition of Androgyny*, qui s'inscrit dès ses premières pages dans la lignée de Woolf et de *A Room of One's Own*[6], et celle par Nancy Topping Bazin de la première monographie consacrée à Woolf et à l'androgynie, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision* – ouvrages auxquels la romancière Joyce Carol Oates consacre un article dans le *New York Times* du 15 avril 1973[7] – le congrès de la *Modern Language Association* qui eut lieu en décembre 1973 accueillit un forum intitulé : « Androgyny: Fact or Fiction[8] ». Ce forum donna lieu quelques mois plus tard à la publication d'un numéro spécial du journal *Women's Studies*, créé deux ans plus tôt, au sein duquel Nancy Topping Bazin et Alma Freeman en appellent, comme l'indique la citation ici mise en exergue, à revisiter les conceptions passées de la notion d'androgynie afin de renouveler son potentiel heuristique.

---

5 Nancy TOPPING BAZIN & Alma FREEMAN, « The Androgynous Vision », *Women's Studies*, Vol. 2, n°2, 1974, p. 185-215, p. 185.

6 Voir « "When a subject is highly controversial," Virginia Woolf observed to an audience forty-five years ago, "and any question about sex is that, one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold." My opinion is easily enough expressed: I believe that our future salvation lies in a movement away from sexual polarization and the prison of gender […]. The ideal toward which I believe we should move is best described by the term "androgyny." », Carolyn HEILBRUN, *Toward a Recognition of Androgyny* [1973], Londres & New York, Norton, 1993, p. ix-x.

7 Joyce Carol OATES, « Toward a Recognition of Androgyny », *New York Times*, 15 avril 1973, p. 7. Consulté le 17 novembre 2020 : <https://www.nytimes.com/1973/04/15/archives/toward-a-recognition-of-androgyny-virginia-woolf-and-the.html>.

8 Voir Cynthia SECOR, « The Androgyny Papers », *Women's Studies*, Vol. 2, n°2, 1974, p. 139-141, p. 139.

Mais si dès 1974 Bazin et Freeman exhortent à dépasser la « vision androgyne[9] » que Woolf promeut notamment dans *A Room of One's Own*, on ne saurait sous-estimer la place centrale qu'acquiert l'essayiste dans les débats critiques qui entourent cette notion et dans l'essor théorique de celle-ci à partir des années 1970 et jusqu'à nos jours. Il importe néanmoins de souligner que l'on trouve les prémices de cette dynamique dès 1968, dans un ouvrage qui incarne l'une des premières articulations posthumes de l'œuvre woolfienne à la question du féminisme, *Feminism & Art: A Study of Virginia Woolf*, au sein duquel le critique Herbert Marder consacre un chapitre à l'androgynie – intitulé « The Androgynous Mind » –, idéal dont il fait la visée même du féminisme selon Woolf :

> The highest aim of the feminist movement, as Virginia Woolf saw it, was to prepare the way for profound adjustments in the inner lives of the sexes. A marriage had to be consummated, she said, within the mind itself of each individual, a union between the masculine and feminine principle[10].

Marder formule ici une articulation entre androgynie et féminisme dont tout donne à penser qu'il la conçoit comme allant de soi, idée que la postérité de l'androgyne woolfien n'a cessé depuis lors de questionner. Mais non content de faire de l'androgynie la visée même du féminisme qu'il attribue à Woolf, il la perçoit également comme le symbole même d'une quête d'une « unité fondamentale » (« wholeness[11] », « unity of being[12] ») qui serait à même de résoudre « le dilemme » d'une Woolf féministe qui aurait été « en guerre contre elle-même » : « For Virginia Woolf, androgyny was a kind of parable containing a solution to the dilemma of the feminist at war with herself[13] ». Or, au cours des soixante années qui suivirent la publication de *Feminism & Art: A Study of Virginia Woolf*, c'est en quelque sorte l'androgyne woolfien qui est devenu, au fil des décennies, « le dilemme du [féminisme] en guerre contre lui-même », les débats qui se sont fait jour vis-à-vis de cette notion à l'aube des années soixante-dix n'ayant semble-t-il jamais tout à fait cessé, comme en atteste le va-et-vient critique et théorique de l'androgyne woolfien que je m'apprête à esquisser[14].

---

9 Le titre de l'article de Nancy Topping Bazin et d'Alma Freeman reprend le syntagme clé de l'ouvrage que publie Topping Bazin en 1973, voir Nancy TOPPING BAZIN, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1973.

10 Herbert MARDER, « The Androgynous Mind », *Feminism & Art: A Study of Virginia Woolf*, Chicago & Londres, *The University of Chicago Press*, 1968, p. 105-152, p. 105.
Marder fait sans doute écho en creux ici à une lettre datant de 1940 au sein de laquelle Woolf s'interroge ainsi : « Can one change sex characteristics? How far is the women's movement a remarkable experiment in that transformation? », Virginia WOOLF [1940] citée dans Naomi BLACK, *Woolf as Feminist*, *op. cit.*, p. 49-50.

11 Herbert MARDER, « The Androgynous Mind », *Feminism & Art: A Study of Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 108.

12 *Ibidem.*

13 *Ibidem.*

14 Mon approche rejoint ici pour partie celle d'Elizabeth Wright ou, plus récemment, de Marie Allègre. Toutefois si Elizabeth Wright esquisse un aperçu de la réception critique de l'androgyne woolfien des années 1970 à 1990, elle s'attache tout particulièrement à réévaluer cette notion à la lumière des récits de fiction de l'autrice ; tandis que Marie Allègre se concentre, dans une perspective féministe, sur la réception psychanalytique de l'androgyne et sur l'éclairage que celui-ci apporte, en retour, sur la critique psychanalytique.
Voir Elizabeth WRIGHT, « Re-evaluating Woolf's Androgynous Mind », *Postgraduate English* [en ligne], n°14, 2006, p. 2-25, p. 12. Consulté le 16 novembre 2020 :

Dans le chapitre qu'il consacre en 2013 à la question de la différence des sexes et de l'androgynie chez Woolf – qui constitue l'une des contributions les plus récentes à cette question –, Derek Ryan identifie deux phases majeures de la réception critique et théorique de l'androgyne woolfien[15] : une première phase marquant les années soixante-dix, qui se caractériserait par une tension entre une « célébration » (« celebratory readings[16] ») de l'idéal androgyne perçu comme un « concept libérateur » (« liberating concept[17] »), et des réponses que Ryan qualifie de « pessimistes » (« pessimistic responses[18] ») qui voient en lui un concept qui loin de dépasser le binarisme du genre ne ferait peut-être que le renforcer. La deuxième phase identifiée par Ryan, corollaire de l'avènement du poststructuralisme, serait quant à elle marquée par la prémisse selon laquelle l'androgynie ne serait autre qu'une notion : « valuable in its destabilising of binary constructions of identity[19] ».

Il serait tentant de venir compléter cette esquisse en lui articulant une troisième phase, incarnée notamment par la lecture que propose Derek Ryan, qui participerait d'une réévaluation contemporaine de l'androgyne woolfien. Mais ce serait là minimiser les courants contraires qui ne cessent de marquer la réception critique et théorique de l'androgyne woolfien depuis les années soixante-dix, ce que souligne déjà, en creux, Derek Ryan en faisant de la première phase qu'il identifie un composite de célébrations et de remises en question de l'idéal androgyne. De plus, cette optique effacerait le constant va-et-vient des réceptions et des lectures critiques de l'idéal androgyne woolfien, va-et-vient qu'illustre en partie la démarche de Derek Ryan lorsqu'il prend pour point de départ de sa propre relecture l'assertion de Nancy Topping Bazin et d'Alma Freeman qui figure ci-dessus en épigraphe, selon laquelle il est nécessaire de se ressaisir de l'androgyne afin d'en étendre et d'en ajuster la définition[20]. Aussi il convient à mon sens de mettre au jour ce va-et-vient critique et théorique qui a marqué la réception de l'androgyne woolfien, non pas selon le schéma du dépassement dialectique mais à la façon de ce « zigzag » qu'identifie Peggy Kamuf dans *A Room of One's Own* (« the text describes a zig-zag, a repeated reversal of direction[21] »), zigzag qui matérialise tout autant l'attraction qu'exerce l'idéal androgyne woolfien que ces différents achoppements critiques et théoriques, mais aussi la tension épistémologique qui marque cette notion.

<http://community.dur.ac.uk/postgraduate.english/ojs/index.php/pgenglish/article/view/64> ; Marie ALLÈGRE, « Psychoanalytic Receptions of Woolf's Vision of Androgyny: Feminist Uses of Ambivalence? », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020. Consulté le 16 novembre 2020 : <http://journals.openedition.org/ebc/9137>.

15 Voir Derek RYAN, « Sexual Difference in Becoming », *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life* [2013], Édimbourg, Edinburgh University Press, 2015, p. 58-100, p. 59-60.

16 *Ibid.*, p. 59.

17 *Ibidem.*

18 *Ibidem.*

19 *Ibidem.*

20 Voir « By bringing androgyny into the context of our own contemporary debates around sexual difference I am answering Bazin's and Freeman's call […]. », *ibid*, note 21, p. 97.

21 Peggy KAMUF, « Penelope at Work: Interruptions in "A Room of One's Own", *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 16, n°1, 1982, p. 5-18, p. 8.

Cette tension, voire ce paradoxe, épistémologique se cristallise dès le numéro spécial que la revue *Women's Studies* consacre à l'androgynie en 1974, numéro qui réunit, comme le souligne Cynthia Secor dans l'introduction du volume, un large éventail de lectures critiques de cette notion : du « modèle d'humanisme » (« a model for humanistic behavior[22] ») qu'y perçoit Carolyn Heilbrun, que rejoignent Nancy Topping Bazin et Alma Freeman en faisant de l'androgyne « un idéal à imiter » (« an ideal to be emulated[23] »), à « une image par essence masculine » (« the essentially masculine nature of the image of the androgyne[24] ») selon Barbara Gelpi jusqu'au « mythe sexiste » (« Sexist Myth[25] ») qu'il incarne pour Daniel Harris, ou encore au « concept intrinsèquement réactionnaire » (« intrinsically reactionary [concept[26]]») qu'envisage Cynthia Secor elle-même. Si l'androgyne woolfien n'apparaît pas dans chacune de ces contributions, il incarne néanmoins une figure récurrente des réflexions que rassemble le volume, dont la mise en regard n'est pas sans annoncer le futur va-et-vient critique et théorique de l'androgynie telle que Woolf la conçoit dans *A Room of One's Own*, ou telle que l'incarne Orlando un an avant la parution de l'essai.

Ainsi, Daniel Harris, dans la critique qu'il énonce au sein de son article intitulé « Androgyny: The Sexist Myth in Disguise » fait de l'androgynie woolfienne un « compromis » qu'il articule à l'idée d'une mise en sourdine de la « furie radicalement féministe » de l'autrice : « the much-touted vision of androgyny in *A Room of One's Own* is actually a compromise, a retreat from the more radically feminist fury Woolf feared to express[27] ». À l'autre bout du spectre interprétatif de l'idéal androgyne woolfien, c'est tout un potentiel de subversion de la bicatégorisation du genre, voire de subversion politique et sociétale au sens large, qu'évoque l'article que cosignent Nancy Topping Bazin et Alma Freeman, en faisant de l'androgyne une figure annonciatrice d'un changement sociétal « radical » et d'un monde à venir qui viendrait supplanter le patriarcat et le capitalisme, dans une perspective qui n'est pas sans évoquer en creux la Woolf de *Three Guineas* : « The androgynous ideal must involve radical change—the injection of cooperation, non hierarchical, non elitist structures into our society[28] ».

Or, cette tension saillante entre, d'une part, une lecture s'attachant au potentiel subversif, voire radical, de l'idéal androgyne et, de l'autre, une lecture qui fait de celui-ci « un compromis » (Daniel Harris), ou encore une notion consensuelle, voire « réactionnaire » (Cynthia Secor), continue de participer du

---

22 Cynthia SECOR, « The Androgyny Papers », art. cit., p. 140.

23 *Ibidem.*

24 *Ibidem.*
Barbara Gelpi est depuis revenue sur la position qu'elle adoptait en 1974, en soulignant l'ambivalence de la notion d'androgynie et en évoquant ce que la *queer theory* peut apporter à la redéfinition de cette notion, dans un numéro consacré à l'androgynie de la revue interdisciplinaire *MOSAIC* paru en 1997, voir Barbara GELPI, « Sex as Performance », *MOSAIC*, Vol. 30, n°3, 1997, p. 185-195, p. 185-187.

25 Daniel HARRIS, « Androgyny: The Sexist Myth in Disguise », *Women's Studies*, Vol. 2, n°2, 1974, p. 171-184.

26 Cynthia SECOR, « The Androgyny Papers », art. cit., p. 140.

27 Daniel HARRIS, « Androgyny: The Sexist Myth in Disguise », art. cit., p. 175.

28 Nancy TOPPING BAZIN & Alma FREEMAN, « The Androgynous Vision », art. cit., p. 211.

zigzag qui caractérise la réception critique et théorique de ce pan de la réflexion woolfienne, zigzag qui, malgré ses multiples réorientations successives, n'a jamais cessé d'être marqué par l'une ou l'autre de ces deux polarités.

Si rares sont les critiques à ne pas adopter de positions tranchées dans les années soixante-dix, ces deux polarités du débat se font néanmoins jour dans l'article intitulé « Virginia Woolf and Androgyny » paru en 1975, au sein duquel Marilyn Farwell s'attache tout autant à l'ambivalence du concept d'androgynie, qu'à l'ambivalence de son traitement dans *A Room of One's Own*. La lecture qu'offre Farwell s'aligne tout d'abord avec la position critique selon laquelle l'androgynie est mobilisée dans *A Room of One's Own* afin de jeter un voile sur la portée féministe de l'essai et sur le féminisme de son autrice :

> [Woolf's] fear of being called a feminist creates ambivalences in her own approach and leads at the end of her book, after pages on the uniqueness of women writers, to a concept of androgyny in which the woman writer is asked to bury those elements which make her identifiable[29].

Mais si pour Farwell, la conception woolfienne de l'idéal androgyne adosse ouvertement celui-ci au masculin, et a pour résultat d'inciter les femmes à écrire « comme des hommes[30] », elle souligne également que l'ambivalence woolfienne et celle de *A Room of One's Own* subvertissent en creux ce précepte, et fournissent le socle nécessaire à une redéfinition de l'androgynie à même d'en faire un « outil critique » (« critical tool[31] ») féministe opératoire :

> While we are left with an ambivalent and limited concept of androgyny, we are also given the tools to go beyond that. […] Virginia Woolf did not pursue some of her more radical insights […]. If she had, she would probably have outlined a much more comprehensive theory of androgyny, one which would have acknowledged the individual differences of women and men but insisted on the validity and interdependence of each. As it is, Woolf withdrew from the implications of that move and spoke of androgyny in the traditional terms which equated the male with the universal. We who are attempting to use androgyny as a critical tool must be aware of these distinctions and of the way in which Woolf defined the term […] but because we are the heirs of her struggle, we will be more able to complete her quest and to develop a fuller concept of androgyny[32].

Si Farwell s'attache ainsi tout autant à ce qu'elle identifie comme les limites de l'androgyne woolfien qu'à son devenir critique et féministe prometteur, la réception critique de l'androgyne woolfien se repolarise à la fin des années soixante-dix. La retentissante objection qu'adresse Elaine Showalter en 1977 à l'encontre de l'androgynie woolfienne, dans le chapitre intitulé « Virginia Woolf and the Flight Into Androgyny » de *A Literature of Their Own*, s'établit ainsi en

---

[29] Marilyn R. FARWELL, « Virginia Woolf and Androgyny », *Contemporary Literature*, Vol. 16, n°4, 1975, p. 433-451, p. 436.

[30] Voir « The same fear of personality and subjectivity leads Woolf to claim that androgyny is objectivity, a control and transformation of the subjective and emotional. Woolf, then, takes the current theory of objectivity in art and translates it into androgyny; and in the process the traditional male quality of objectivity—knowing by apartness—subsumes the traditional female quality of subjectivity—knowing by togetherness—and becomes the universal and androgynous evaluative tool. Her concept of androgyny thus asks women to write like men. », *ibid*, p. 450-451.

[31] *Ibid.*, p. 451.

[32] *Ibidem*.

réaction aux lectures exaltées de cette notion et notamment à celle qu'en offre Carolyn Heilbrun en faisant de Woolf le symbole même de l'auteur/autrice androgyne :

> In recent years it has become important to feminist critics to […] see [Woolf] as the apotheosis of a new literary sensibility—not feminine, but androgynous. […W]e are to understand [that] Virginia Woolf was free to develop both sides of her nature, both male and female, and to create the appropriate kind of novel for the expression of her androgynous vision[33].

Mais les propos de Showalter s'établissent aussi en écho à la vive critique de la notion que Daniel Harris formule dès 1974, en faisant de l'androgynie une échappatoire qui n'est pas sans mettre à mal le combat féministe : « Androgyny was the myth that helped [Woolf] evade confrontation with her own painful femaleness and enabled her to choke and repress her anger and ambition[34] ».

Dans une lignée similaire à celle qu'établit Elaine Showalter dans *A Literature of Their Own*, paraît en 1979 l'une des premières contributions britanniques à ce débat, que l'on doit à Michèle Barrett[35]. Dans son introduction au recueil d'essais woolfiens intitulé *Women and Writing*, si la sociologue de formation en appelle à réévaluer le féminisme woolfien et sa portée matérialiste (« [I]t is certainly the case that the critical tradition has tended to underestimate Virginia Woolf's feminism, and her interest in material conditions[36] »), Barrett fait néanmoins de l'androgyne woolfien une réincarnation moderniste d'une vision romantique de la transcendance de l'artiste[37], qui vient en cela empiéter sur la veine matérialiste et féministe de *A Room of One's Own* :

> It may very well be that this primary desire to retain the androgynous integrity of a work of art cuts across the feminist drive in her work […]. [I]n retaining the concept of an androgynous art which goes beyond social and political questions Virginia Woolf continually resists the implications of the materialist position she advances in *A Room of One's Own*[38].

Pour partie en réaction à ces lectures qui font de l'androgyne woolfien une dérobade antinomique du combat féministe, s'affirme progressivement dans les années quatre-vingt une relecture poststructuraliste de l'androgyne woolfien, informée par la « French Theory » et le « French Feminism » qui met de nouveau l'accent sur la portée radicale de cette notion. Tendance que la critique résume bien souvent à la réponse acerbe que Toril Moi adresse à Elaine Showalter dans *Sexual/Textual Politics*, ouvrage au sein duquel Moi fait de l'androgynie une étape nécessaire dans l'élaboration d'une poét(h)ique féministe qui saurait reconnaître la

---

33 Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, *op. cit.*, p. 263.

34 *Ibid.*, p. 264.
Voir aussi « The androgynous mind is, finally, a utopian projection of the ideal artist: calm, stable, unimpeded by consciousness of sex. Woolf meant it to be a luminous and fulfilling idea; but, like other utopian projections, her vision is inhuman. Whatever else one may say of androgyny, it represents an escape from the confrontation with femaleness or maleness. », *ibid.*, p. 289.

35 La même année paraît « The Difference of View » au sein duquel, comme on le verra plus loin, Mary Jacobus offre une tout autre lecture de l'idéal androgyne woolfien.

36 Michèle BARRETT, « Introduction », *Women and Writing*, Virginia WOOLF, *op. cit.*, p. 22.

37 Voir « Ultimately [Woolf] prefers the romantic voice of the eternal artist to the political voice of the artist as propagandist », *ibidem.*

38 *Ibid.*, p. 20-21.

construction sociale et discursive du genre et serait à même de démanteler son binarisme :

> Woolf's crucial concept of androgyny […] is not as Showalter argues, a flight from fixed gender identities, but a recognition of their falsifying metaphysical nature. Far from fleeing such gender identities because she fears them, Woolf rejects them because she has seen them for what they are. She has understood that the goal of the feminist struggle must precisely be to deconstruct the death-dealing binary oppositions of masculinity and femininity[39]."

Pour les partisan·es d'une lecture poststructuraliste radicale de l'androgynie, la déconstruction du binarisme du genre va de pair avec la mise au jour de l'hétérogénéité constitutive de l'androgynie, comme le souligne Makiko Minow-Pinkney, en 1987 dans *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* :

> The feminist text must call into question the very identities which support this pattern of binary opposition. The concept of androgyny then becomes radical, opening up the fixed unity into a multiplicity, joy, play of heterogeneity, a fertile difference[40].

L'androgynie vient ici croiser la perspective de la différence, comme ce sera bientôt le cas, en France, de la relecture que Frédéric Regard livre de *A Room of One's Own* dans *La Force du Féminin*[41], et comme le mettait déjà en avant la britannique Mary Jacobus, en 1979, soit deux ans après la parution de *A Literature of Their Own* dans « The Difference of View », sans toutefois omettre de souligner l'ambivalence, voire la dimension paradoxale, de l'androgynie telle que Woolf la théorise dans *A Room of One's Own* :

> [W]e should reread [Woolf's] famous remarks about androgyny – not as a naïve attempt to transcend the determinants of gender and culture (though it is that), not as Romantic enshrining of Shakespearian creativity (though it is that too), but rather as a harmonising gesture […]. The repressive male/female opposition which "interferes with the unity of the mind" gives way to a mind paradoxically conceived of not as one, bus as heterogeneous, open to the play of difference: "resonant and porous … it transmits emotion without impediment … it is naturally creative, incandescent, and undivided[42]."

Dans la relecture de l'androgyne woolfien qu'elle signe en 2007, Elizabeth Wright vient faire écho à cette lecture de Mary Jacobus (« The power of the androgynous mind lies in its ability to alternate simultaneously between a million different subject positions preserving heterogeneity at the same time as giving

---

39 Toril MOI, « Who's Afraid of Virginia Woolf?: Feminist Readings of Woolf », *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres, Methuen, 1985, p. 1-18, p. 13.

40 Makiko MINOW-PINKNEY, « Feminism and Modernism in Woolf », *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Brighton, The Harvester Press, 1987, p. 1-23, p. 12.

41 Frédéric Regard y articule l'androgynie woolfienne à l'idée d'une « différence qui se rie des oppositions brutales et bouscule une topique des sexes », Frédéric REGARD, *La force du féminin*, *op. cit.*, p. 83.

42 Mary JACOBUS, « The Difference of View », *Women Writing and Writing about Women*, *op. cit.*, p. 20.
Une approche similaire est identifiable chez Frances Restuccia, voir « One might imagine, then, that feminist thought has left Virginia Woolf, with her theory of androgyny, in the dust, in order to progress to Showalter's feminist "promised land" – "the tumultuous and intriguing wilderness of difference itself." In the androgynous promised land, one would have guessed, differences dissolve: but the fact is that in Woolf's vision they do not. », Frances RESTUCCIA, « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », art. cit., p. 254.

impressions of unity[43] »). Et, de fait, le tournant des années 2000 semble avoir été marqué non pas tant, comme l'indique Derek Ryan, par un retour des lectures critiques « soupçonneuses » de l'androgyne woolfien (« recent criticism has met with suspicion an attempt to return to the subversive potential of androgyny [44]») que par une certaine résurgence des deux polarités qui caractérisent le va-et-vient critique de la notion depuis les années soixante-dix[45].

Sans renier entièrement le potentiel subversif de l'androgyne woolfien (« potentially powerful trope »), la lecture qu'en offre Lisa Rado en 1997 l'associe à son tour à une forme de « répression » du féminin qui n'est pas sans faire écho, notamment, à la critique que Showalter élabore vingt ans plus tôt :

> What I am suggesting is that Woolf appropriated the controversial, yet potentially powerful trope of the androgyne in order to generate the creative inspiration and artistic authority she felt she lacked. Attempting to forge an often troubled union between herself and her vision of a "third sexed" imagination, she seeks to escape the perceived vulnerability of the female subject position. The problem with Woolf's strategy, however, is ironically that it achieves its result: the empowerment it is designed to produce is predicated on the repression of her own female identity, her own female body[46].

Tandis que Derek Ryan renoue avec les lectures poststructuralistes ayant marqué les années quatre-vingt (« the question becomes whether the subversive potential signalled by post-structuralist readings of Woolf's androgyny has been fully realised[47] ») afin de réévaluer le potentiel subversif et féministe de l'androgyne à l'aune de la théorie critique contemporaine et de démontrer comment :

> Woolf's use of [androgyny] as a theoretically agile term […] still has something to add to feminist considerations of sexual difference [… whereas] far from limiting or misleading our understanding of Woolf's feminism, androgyny can be a valuable concept in […] raising issues crucial to contemporary debates[48].

Aussi, certaines réorientations théoriques récentes ne sont pas sans influer sur les relectures contemporaines de l'androgynie, comme en témoigne Derek Ryan en faisant dialoguer l'androgyne woolfien avec la pensée de la différence des sexes que formule Rosi Braidotti, mais aussi Karen Kaivola dont les travaux adoptent une approche intersectionnelle de l'androgyne woolfien :

---

43 Elizabeth WRIGHT, « Re-evaluating Woolf's Androgynous Mind », art. cit., p. 12.

44 Derek RYAN, « Sexual Difference in Becoming », *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*, *op. cit.*, p. 61.

45 Pour ce qui concerne les lectures françaises de l'androgyne woolfien au tournant des années 2000, notons que Frédéric Regard s'inscrit quant à lui dans la perspective des relectures radicales de l'androgyne : « Les deux sexes ne se complètent pas ; ils "opèrent" ensemble, se superposent, s'effacent sans cesse l'un dans l'autre. Il n'y a pas d'unité : il y a une « fusion », *a natural fusion*, c'est à dire en réalité une mise à l'épreuve des positions fixes. Définition de l'androgynie ? Un refus des positions obligées. Une posture de l'impureté. Woolf dit : "un ordre rythmique", *a rhythmical order* […], un ordre en désordre, nécessairement impur […] autorisant tous les enjambements, tous les échanges de place, toutes les positions. », Frédéric REGARD, *La force du féminin*, *op. cit.*, p. 79.

46 Lisa RADO, « Would the real Virginia Woolf please stand up? Feminist criticism, the androgyny debates, and *Orlando* », *Women's Studies*, Vol. 26, n°2, 1997, p. 147-169, p. 150.

47 Derek RYAN, « Sexual Difference in Becoming », *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*, *op. cit.*, p. 60.

48 *Ibid.*, p. 61-62.

> My effort to analyze connections among various hybrid identities and the relevance of those connections for Woolf's androgyny cannot, of course, be divorced from feminist perspectives that have emerged in the 1990s, particularly those that have been shaped within the "contact zones" between and among feminism, gender theory, "race" studies, gay and lesbian studies, and postcolonial theory[49].

Toutefois ces réorientations théoriques et critiques ne s'affranchissent guère, pour ce qui concerne l'androgyne woolfien, du paradigme de la subversion ou du consensus identifié plus tôt.

Incidemment, l'une des rares critiques à s'émanciper du zigzag interprétatif qui caractérise la postérité de l'androgyne woolfien, Brenda Helt, offre une lecture à contre-courant des lectures critiques et théoriques qui ont marqué sa postérité, en affirmant que celui-ci n'est en rien un idéal que Woolf tâche de promouvoir mais un prétexte qui lui permet de réinscrire l'idéal mis en avant par les théoriciens du tournant du XXe siècle – pour lesquels androgynie, sexe intermédiaire, et troisième sexe étaient bien souvent synonymes[50] – dans une réflexion portant sur la matérialité des corps et l'impossibilité de se défaire du genre :

> Contrary to common scholarly assertion, in *Orlando* and *A Room of One's Own* she takes up but ultimately rejects the prevalent notion that the gifted artist must have an androgynous mind. In both works she rejects the fantasy that anyone could ever truly escape the physical, and therefore the psychological, limitations of always being understood by one's culture as either male or female[51].

Mais si cette lecture du texte a le mérite d'esquisser une bifurcation possible du va-et-vient critique de l'androgyne woolfien, elle ne fait que bien peu de cas des nombreux textes – outre *A Room of One's Own* et *Orlando* – au sein desquels Woolf envisage l'androgynie aussi bien comme une réponse à la guerre (littéraire) des sexes, qu'à la question de l'articulation entre genre et écriture. Faire fi de l'idéal androgyne woolfien, ne permet guère en outre de résoudre le paradoxe qu'il incarne, ce paradoxe qui fait de lui aussi bien, et tout autant, une figure consensuelle, voire réactionnaire, qu'une figure radicale et subversive comme n'a cessé de le souligner son redéploiement critique et théorique au cours des soixante dernières années, au fil de ce zigzag qui marque le perpétuel retour à l'androgyne woolfien, idéal paradoxal que les critiques ne cessent de renouveler, sans jamais parvenir à le subsumer.

---

[49] Karen KAIVOLA, « Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 18, n°2, 1999, p. 235-261, p. 238.

[50] Voir « Trouble dans le binarisme du genre et du modernisme », p. 54-59 de la présente étude.

[51] Brenda HELT, « Passionate Debates on "Odious Subjects": Bisexuality and Woolf's Opposition to Theories of Androgyny and Sexual Identity », *Twentieth Century Literature*, Vol. 56, n°2, 2010, p. 131-167, p. 143.

2 – Écrire au-delà ou en deçà du genre ?

If they ask me my identity
what can I say but
I am the androgyne[52]

Adrienne Rich (1972)

There are words I cannot choose again:
humanism androgyny[53]

Adrienne Rich (1977)

Alors qu'elle revient en 1997 sur le moment androgyne des années 1970 et plus précisément sur les années 1973 et 1974 (« the turbulant years 1973-74[54] »), Barbara Gelpi matérialise le tournant que celles-ci marquèrent pour la critique littéraire féministe mais aussi pour certaines écrivaines et poétesses par l'entremise de citations extraites de deux poèmes d'Adrienne Rich : « The Stranger », composé en 1972, dont la voix poétique revendique une identité androgyne et « Natural Ressources », composé en 1977, au sein duquel cette dernière signifie son rejet de cette notion et le regret de l'avoir employée par le passé. Cette translation d'une perspective, voire d'une identité, poétique qualifiée d'« androgyne » à une répudiation de l'androgynie qui s'accompagne d'un recentrement sur le féminin, Rich l'évoque à plusieurs reprises dans le recueil *On Lies, Secrets, and Silence*, notamment en revenant sur son propre parcours poétique :

> As long as I wrote in the hope of "reaching" men, I was setting bounds on my own mind, holding back; trying to make the subversive sound unthreatening, the unthinkable reassuring. And so I used terms like "androgynous" […] which, almost as soon as I wrote them, rang flat and ineffectual to me, and which were effective only as checks on my own thought[55].

Mais aussi en appellant les femmes écrivaines, poétesses et enseignantes à : « [Think] of [themselves] seriously, not as one of the boys, not as neuters, or androgynes, but as women[56] ».

Cette évolution poétique d'Adrienne Rich, la poétesse Alicia Ostriker l'évoquera dans un essai publié en 1979 dans *The American Poetry Review* qui sera

---

52 Adrienne RICH, « The Stranger » [1972], *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972* [1973], Londres & New York, Norton, 2013, p. 19. Poème cité dans Barbara GELPI, « Sex as Performance », *MOSAIC*, Vol. 30, n°3, 1997, p. 185-195, p. 185.

53 Adrienne RICH, « Natural Ressources » [1977], *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977* [1978], Londres & New York, Norton, 2013, p. 60-67, p. 66. Poème cité dans Barbara GELPI, « Sex as Performance », art. cit., p. 185.

54 Barbara GELPI, « Sex as Performance », art. cit., p. 185.

55 Adrienne RICH, « Caryatid: Two Columns » [1973], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], *op. cit.*, p. 107-121, p. 108.

56 Adrienne RICH, « Taking Women Students Seriously » [1978], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], *op. cit.*, p. 237-246, p. 240.

repris en 1983 dans *Writing Like a Woman*[57], au sein duquel Ostriker dépeint tout d'abord Rich en ces termes : « Adrienne Rich at this point [the 1950s] is a cautious good poet in the sense of being a good girl[58] ». Si le syntagme « good-girl » vient paradoxalement ici souligner la silenciation du féminin, et l'adhésion à une identité et une pratique poétique qui se souhaitent non marquées par le genre, Ostriker souligne par la suite comment le féminin se fait peu à peu jour dans la poésie de Rich qui en vient à « écrire en tant que femme » : « writing as a woman who […] explores the experience of an "I" which is increasingly the "we" of female consciousness present and past[59] ». « Écrire comme une femme » (« Writing like a woman ») deviendra bientôt la notion phare de l'ouvrage éponyme qu'Ostriker publie en 1983 au fil duquel elle s'attache notamment à explorer cette praxis au prisme de la production de différentes poétesses américaines (H.D., Sylvia Plath, Adrienne Rich, Anne Sexton, May Swenson), avant d'en appeler, au sein de la postface du volume, à continuer d'explorer le féminin en écriture et à écrire depuis une position de femme : « As for women writers, I believe the stronger and more free they are, the more they will, for the time being, write like women; and the more they write like women, the stronger they will become[60] ».

Néanmoins, l'avenir de la poésie et de la littérature qu'Ostriker envisage au sein de cette même postface se voit paradoxalement associé à la question d'une écriture qui serait pensée comme « non genrée », réflexion qui n'est pas sans faire écho à *A Room of One's Own* :

> In the future our poetry, literature and art may become genderless […]. When I say "genderless" […]. I mean not sexless but something like bisexual or androgynous or omnisexual, containing rather than excluding the two (or four or six) sexes latent in writers and readers[61].

L'écriture « non genrée » qu'Alicia Ostriker évoque ici est conçue comme non-soumise au binarisme normatif, bien qu'elle soit à même de déployer l'ensemble des facettes du genre, ici conçu entre parenthèses comme un prisme ne se limitant guère, exclusivement, au masculin et au féminin. Entre *en deçà* et *au-delà* du genre, c'est à dire entre négation et dépassement du genre, l'avenir possible de la littérature se voit notamment associé à la figure de l'androgyne, sans toutefois que l'écriture soit pensée comme « asexuelle » (« sexless »). En cela, Ostriker n'est pas sans faire écho en creux à la lecture qu'offre la *persona* woolfienne du premier roman de la fictive Mary Carmichael au cours du cinquième chapitre de *A Room of One's Own* : « she wrote as a woman, but as a woman who has forgotten that she is a woman, so that her pages were full of that curious sexual quality which comes only when sex is unconscious of itself » (*AROO* 70).

Quelques lignes plus loin, Ostriker rend par ailleurs explicite le dialogue ici ébauché avec Woolf :

---

57 Voir Alicia OSTRIKER, *Writing Like a Woman*, *op. cit.*, p. 102-125.

58 Alicia OSTRIKER, « Her Cargo: Adrienne Rich and the Common Language », *The American Poetry Review*, Vol. 8, n°4, juillet-août 1979, p. 6-10, p. 6.

59 *Ibid.*, p. 7.

60 Alicia OSTRIKER, *Writing Like a Woman*, *op. cit.*, p. 147.

61 *Ibid.*, p. 146-147.

> The greatest writers in the world are always approaching genderlessness, because there is no nook or cranny of their natures, their experiences, their dream lives, that does not get swept into their art. They do not arrive *at* genderlessness. Virginia Woolf, who said Shakespeare did, was thinking wishfully[62].

Si Ostriker vient ici contredire l'idée avancée par la *persona* woolfienne, selon laquelle Shakespeare ne serait autre que l'incarnation même d'une écriture non marquée par le binarisme du genre, elle vient néanmoins s'inscrire dans la lignée de la conception de l'écriture que Woolf donne à voir au sixième chapitre de *A Room of One's Own* en affirmant que l'écriture des « plus grand·es écrivain·es » s'approche de cette « genderlessness » qui peut être perçue comme une variante de l'androgynie woolfienne. Mais si à la manière de l'essai woolfien, la conception de l'articulation entre genre et écriture qu'Ostriker esquisse dans la postface de *Writing Like a Woman* est parcourue par la tension entre écriture au féminin et écriture non genrée, la conception woolfienne d'une écriture qui se situerait en deçà et/ou au-delà du genre a également séduit des autrices qui se refusent à ce que leur écriture soit assignée au féminin.

Tel est notamment le cas de la romancière et critique A.S. Byatt qui laisse entrevoir dans un article publié en juillet 1978, dans le magazine *Harper's and Queen*, l'attrait que *A Room of One's Own* a exercé sur elle tout d'abord en tant que plaidoyer en faveur de l'indépendance des femmes puis, alors qu'elle publiait ses premiers romans, pour la conception d'une écriture située en deçà du binarisme du genre que Woolf y développe :

> At sixteen I'd seen [*A Room of One's Own*] as a plea for female independence, and so it was. It was a light in my darkness. But in my twenties and thirties I found myself more and more returning to Virginia Woolf's elegant dictum "it is fatal for anyone who writes to think of their sex" … I think myself, if you're interested in art rather than in propaganda, this is a crucial thing to remember[63].

La distinction établie ici entre art et propagande – qui deviendra, comme on l'a déjà évoqué, l'un des fils directeurs de la conception que Byatt se fait de la littérature et de sa propre entreprise littéraire[64] – est ici articulée à l'idée d'un en deçà du genre, c'est à dire d'une forme de négation de la conscience de genre de l'écrivain·e, ainsi qu'à la nécessité énoncée par Woolf dans *A Room of One's Own* de ne pas penser à son propre sexe lorsque l'on écrit (« it is fatal for anyone who writes to think of their sex », *AROO* 78). Mais cette filiation de Byatt à la pensée woolfienne ne se limite guère à la sphère paratextuelle, l'androgyne woolfien faisant également son apparition une décennie plus tard, dans *Possession*, au sein duquel Byatt fait de « The Fairy Melusina », poème que compose Christabel LaMotte, l'une des sources fictives de l'androgynie woolfienne :

> Christabel LaMotte wrote this long and very convoluted poem about Melusina's story in the 1860s […]. The feminists are crazy about it. They say it expresses women's impotent desire. It wasn't much read until they

---

62 *Ibid*., p. 147.

63 A.S. BYATT [1978] citée dans Christien FRANKEN, *A.S. Byatt: Art, Authorship, Creativity*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 28-29.

64 Voir p. 249-250 de la présente étude.

> rediscovered it – Virginia Woolf knew it, she adduced it as an image of the essential androgyny of the creative mind […][65].

Si la Mélusine byattienne a été perçue par la critique comme se situant à la croisée du féminin et de l'androgynie et comme « met[tant] en relief la plénitude de la femme androgyne[66] », c'est davantage, à mon sens, le refus de Christabel LaMotte d'être assignée au genre (littéraire) féminin en faisant de Mélusine l'héroïne d'un poème épique – genre traditionnellement masculin – qu'il convient d'examiner ici, en écho à l'idée que Christabel exprime dans la lettre à Randolph Ash que j'évoquai plus tôt, selon laquelle les délimitations de genre (*gender*) mais aussi de genre littéraire : « are at present, all wrongly drawn[67] ». Idée à laquelle Byatt renvoie lorsqu'elle énonce en 1989 l'intérêt qu'elle porte à ce qu'elle considère comme les « limitations » que le genre infligerait à la pensée et, ce faisant, à la littérature, et affirme ainsi sa volonté de ne pas concevoir les êtres humains et, sans doute, les écrivain·es, avant toute chose, comme des êtres sexués : « I'm very interested in the limitations on human thought that are imposed by people seeing themselves so primarily as sexual beings[68] ».

Toutefois l'aspiration de Byatt à distinguer pensée et (identité de) genre mais aussi à situer, pour partie après Woolf, l'écriture en deçà du genre se voit également articulée, comme l'a souligné Christien Franken, à l'idée que c'est par l'écriture que l'autrice dépasse l'assignation genrée et les limitations que celles-ci impliquent, accédant ainsi à une forme d'au-delà du genre :

> Byatt argues that the act of writing enables the woman writer to escape from "the limits of being female" into a universalistic position, as she said in an interview: "literature has always been my way out, my escape from the limits of being female. I don't want to have to get back in[69]".

Si l'écriture comme modalité de dépassement de l'assignation genrée n'est bien évidemment rien moins qu'un topos littéraire, notamment rattaché au Romantisme – ce que Woolf souligne par l'entremise de la référence à Coleridge (voir *AROO* 74) – que l'on ne saurait réduire ou circonscrire à la postérité woolfienne, ou encore à celle de *A Room of One's Own*, il importe néanmoins de souligner la prégnance de l'héritage woolfien chez certaines autrices qui participent de cette réflexion dans la littérature contemporaine. On pensera notamment à Jeanette Winterson, dont la critique littéraire a souligné à maintes reprises, outre son attrait pour les personnages androgynes qui ne sont pas sans évoquer la figure d'Orlando, sa volonté d'interroger l'articulation entre genre et écriture. En témoigne notamment son roman épicène, *Written on the Body*[70], dont la narration à

---

65 A.S. BYATT, *Possession: A Romance*, *op. cit.*, p. 33-34.

66 Georges LETISSIER, « Fiction et essais historiographiques : Entrelacs et croisements de l'écriture byattienne », *L'Atelier* [en ligne], art. cit., p. 48.

67 A.S. BYATT, *Possession*, *op. cit.*, p. 180.

68 A.S. BYATT [1989] citée dans Christien FRANKEN, *A. S. Byatt: Art, Authorship, Creativity*, *op. cit.*, p. 28-29.

69 Christien FRANKEN, *A. S. Byatt: Art, Authorship, Creativity*, *op. cit.*, p. 28.

70 Voir notamment Lisa HAINES-WRIGHT & Tracy Lynn KYLE, « From He and She to You and Me: Grounding Fluidity, Woolf's *Orlando* to Winterson's *Written on the Body* », *Virginia Woolf: Texts and Contexts*, Beth RIGEL DAUGHERTY & Eileen BARRETT (Dir.), New York, Pace University Press, 1996, p. 177-182 ; Justine GONNAUD, *L'androgyne dans la littérature britannique contemporaine*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2020.

la première personne du singulier interroge l'articulation entre assignation genrée et écriture en omettant de révéler l'identité de genre de son/sa narrateur/narratrice mais aussi, comme l'a souligné Justine Gonnaud, en glissant au fil du récit des indices contradictoires qui viennent troubler le binarisme du genre et les stéréotypes lui étant associés[71]. Mais si Christine Reynier offrait dès 2004 une relecture de l'œuvre wintersonienne au prisme de l'androgyne woolfien, dont elle faisait l'une des clés de lecture de l'entreprise littéraire de l'autrice[72], c'est à une autre autrice britannique contemporaine, dont l'œuvre n'est pas sans faire écho à celle de Jeanette Winterson, que je souhaiterais consacrer les pages à venir.

De *Girl Meets Boy* (2007) à *How to Be Both* (2014), l'œuvre d'Ali Smith fait la part belle à l'indétermination et au trouble du binarisme du genre, caractéristique souvent associée à l'héritage woolfien dont Smith se réclame et plus particulièrement à *Orlando*[73]. L'influence de *A Room of One's Own* en termes d'articulation entre identité de genre et écriture se fait quant à elle des plus prégnantes dans *Artful*, ouvrage qu'Ali Smith publie en 2012, qui se caractérise par le trouble du genre qui marque son/sa narrateur/narratrice, dont l'assignation au masculin ou au féminin demeure impossible tout au long du texte, et qui fut pour cette même raison qualifié·e d'« androgyne » par la critique[74]. Ce même trouble du genre vient également caractériser le/la partenaire de l'instance narrative, auteur/autrice décédé·e des notes préparatoires d'une série de conférences autour desquelles le/la narrateur/narratrice développe son récit. Mais outre l'impossible assignation genrée de ces entités narratives et textuelles, il convient de noter le trouble du genre littéraire qui caractérise l'ouvrage, comme l'a notamment souligné Héloïse Lecomte : « Smith brings the interlacing of lectures and fiction to an unprecedented degree in this hybrid work that defies conventions, on the edge of generic classification[75] ». Si Lecomte souligne que la tension générique qui caractérise *Artful* n'est pas sans évoquer la pratique d'« incorporation » de la fiction au genre de l'essai, une pratique qu'elle illustre, incidemment, en évoquant *A Room of One's Own* (« Other authors famously incorporated fiction into their essays (one may think of Woolf's imagining of a Judith Shakespeare in *A Room of One's Own*[76] »), elle affirme néanmoins que la tension générique exacerbée qui caractérise ce texte fait de ce dernier : « a "polygeneric" hapax, as defined by Michel Murat: "des œuvres sans antécédents et sans postérité génériques, pareilles à un coup de dé impossible à rejouer[77]" ».

---

71 Voir *ibid.*, p. 43-44.

72 Voir Christine REYNIER, *Jeanette Winterson : Le miracle ordinaire*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 102-104.

73 Voir notamment Christopher BENFEY, « "How to Be Both," by Ali Smith », *New York Times* [en ligne], 31 décembre 2014. Consulté le 25 novembre 2020 : <nytimes.com/2015/01/04/books/review/how-to-be-both-by-ali-smith-review.html?_r=2.>.

74 Voir « [T]he androgynous and unnamed narrator », Katy HASTIE, « *Artful* by Ali Smith », *The Kelvingrove Review*, n°11, 2013, p. 1-4, p. 1. Consulté le 30 novembre 2020 : <https://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/thekelvingrovereview/issue11newhorizons/>.

75 Héloïse LECOMTE, « The Hapax of Mourning: Ali Smith's Aesthetics of Exception in *Artful* (2012) », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://journals.openedition.org/ebc/8201>.

76 *Ibidem.*

77 *Ibidem.*

Or il me semble qu'il convient de mettre au jour comment, de par son articulation entre trouble du genre (tant au sens de *gender* qu'au sens de genre littéraire) et écriture, *Artful* s'inscrit dans la filiation directe de *A Room of One's Own* et vient, après Woolf, interroger la possibilité de situer l'écriture en deçà ou au-delà du genre.

Si *A Room of One's Own* est le fruit de deux conférences données par Woolf à Cambridge dont la forme allie essai et fiction tout en mettant en abyme aussi bien le processus d'élaboration de la conférence que sa « performance » par l'entremise du dialogue que la *persona* woolfienne esquisse avec ses auditrices dès les premières lignes du texte, la publication de *Artful* est quant à elle, comme l'indique Smith au terme de l'ouvrage[78], le fruit de quatre conférences données par l'autrice à Oxford en 2012 qui allient essai et fiction en entremêlant récit de deuil et lecture/réécriture des notes préparatoires laissées par l'auteur/autrice défunt·e, trame dans laquelle est également inséré le dialogue qu'esquisse la voix narrative aussi bien avec son/sa partenaire, qu'avec les lecteurs et lectrices du texte.

À ce trouble du genre littéraire Smith vient articuler le trouble du genre (*gender*) qui marque ce texte épicène qui ne permet guère à ses lecteurs et lectrices d'assigner son/sa narrateur/narratrice ainsi que son/sa défunt·e partenaire à une identité de genre fixe – n'en déplaise à nombre de critiques ayant volontiers assigné ces deux entités textuelles à une identité de genre féminine[79]. Si, ce faisant, Smith fait de ses deux protagonistes des figures se situant en deçà du genre – en ce qu'elles n'ont pour ainsi dire pas de genre – mais aussi au-delà de celui-ci – en ce qu'en n'étant guère assignées à une identité de genre, elles « dépassent » les confins de ce système normatif – l'autrice de *Artful* en vient, au sein de la deuxième section de l'ouvrage à évoquer explicitement l'un des pans de la réflexion woolfienne sur l'articulation entre identité, genre et écriture, alors que l'instance narrative commente l'ébauche de la troisième section de la conférence intitulée « On Form » :

> 3: Putting The I's In Proliferation: Form And Multiplicity
>
> This section was hardly formed at all. It was just handwritten notes. There was a passage from Katherine Mansfield about a whole hotel's-worth of selves all combining to make just one single self, and a note from Virginia Woolf about the vital importance of being more than one gender: "It is fatal to be a man or

[78] « This book began life as four lectures given for the Weidenfeld Visiting Professorship in European Comparative Literature at St Anne's College, Oxford, in January and February 2012. The lectures are published here pretty much as they were delivered. », Ali SMITH, *Artful*, Londres, Penguin, 2012, p. 219.

[79] Voir notamment Dwight GARNER, « Love and Lectures, Living On From the Grave », *The New York Times* [en ligne], 22 janvier 2013. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://www.nytimes.com/2013/01/23/books/artful-by-ali-smith-a-novel-with-a-ghost.html> ; Julie MYERSON, « *Artful* by Ali Smith – Review », *The Guardian* [en ligne], 18 novembre 2012. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2012/nov/18/artful-ali-smith-review>.
Notons qu'outre cette assignation au féminin Julie Myerson exprime également la tentation d'une lecture autobiographique du texte, qui n'est pas sans faire écho à la volonté de voir en Woolf la protagoniste/narratrice de *A Room of One's Own* : « It's tempting of course to think that both women are embodiments of Smith herself. », *ibidem*.

> woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly … Some marriage of opposites has to be consummated[80]."

Si cette citation de *A Room of One's Own* n'est pas sans faire écho au fait qu'Ali Smith se situe comme « intergenre » (« intergender[81] »), l'insertion de ce fragment du texte woolfien dans *Artful* vient éclairer le dispositif narratif épicène du texte, et implique en creux que la non-assignation genrée de l'instance narrative et de l'auteur/autrice des conférences s'inscrit en résonnance avec l'idée woolfienne selon laquelle : « It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly » (*AROO* 78). Loin de revendiquer l'unicité ou encore l'universalité du sujet écrivant, Smith met ainsi en avant sa pluralité ou, pour reprendre le syntagme employé par Smith : « sa mise en prolifération » (« Putting The I's In Proliferation[82] »), idée qui, ici encore, n'est pas sans évoquer l'instance narrative de *A Room of One's Own* et le refus que celle-ci oppose, dès l'ouverture de l'essai, à toute assignation.

Cette « mise en prolifération » du sujet écrivant caractérise l'œuvre de Smith bien avant 2012, Melissa Danes écrivant dès 2003 dans le *Guardian* : « Smith is the opposite of a solipsist, incapable of telling a story from a single point of view[83] ». Mais ici il ne s'agit pas tant d'alterner des points de vue, que de souligner ce que Smith conçoit comme la pluralité intrinsèque du sujet écrivant, notamment du point de vue du genre. Pour ce faire Smith remet en cause l'assignation genrée de son/sa narrateur/narratrice ainsi que de l'auteur/autrice des notes en se refusant à l'aligner sur une identité de genre pensée comme monolithique et homogène, afin de mettre en pratique le précepte woolfien selon lequel il faut être « femme-masculin » ou « homme-féminin », ou encore, pour reprendre les termes du/de la narrateur/narratrice de *Artful*, de matérialiser : « the vital importance of being more than one gender[84] ».

Aussi, bien loin de voir dans le « mariage des contraires » (« Some marriage of opposites has to be consummated » *AROO* 79), auquel Woolf invite les écrivain·es, une réitération voire un renforcement du binarisme du genre, Smith offre en creux une lecture – et un prolongement – de la réflexion woolfienne qui met en évidence la remise en question des « contraires » que ce mariage implique. En effet, écrire en tant que « femme-masculin » ou « homme-féminin » s'impose dans *Artful* comme une posture esthétique mais aussi éthique qui vient questionner tout autant le binarisme du genre que les catégories qui le composent et permet d'envisager une écriture qui se situe à la fois en deçà et au-delà du genre. C'est du

---

80 Ali SMITH, *Artful*, *op. cit.*, p. 85-86.

81 Voir « In any case, she says she has always thought of herself as "intergender", as much a boy as a girl. », Melissa DANES, « A Babel of Voices, *The Guardian* [En ligne], 19 avril 2003. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2003/apr/19/fiction.shopping>.
L'identité intergenre (« intergender ») s'inscrit dans le faisceau des identités de genre non-binaires ou « genderqueer », voir Sonja J. ELLIS, Damien W. RIGGS & Elizabeth PEEL, *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, Intersex, and Queer Psychology: An Introduction* [2010], seconde édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 78.

82 Ali SMITH, *Artful*, *op. cit.*, p. 85.

83 Melissa DANES, « A Babel of Voices », art. cit.

84 Ali SMITH, *Artful*, *op. cit.*, p. 85.

moins ce qui transparaît lorsque l'on applique la réflexion sur le genre littéraire que donne à lire *Artful* à l'ambiguïté genrée constitutive des deux figures qui habitent ce texte. S'intéressant au sein de la dernière conférence au trouble du genre littéraire qui anime les pièces tardives de Shakespeare et à la tension entre tragédie et comédie qui les parcourt, l'auteur/autrice des notes affirme que celles-ci : « fuse category to defy category[85] ». Mais outre l'idée que la « fusion » des catégories de genre (littéraire) mettrait ces dernières « au défi » et participerait ce faisant à les déstabiliser et à les renégocier, « le mariage des contraires » viendrait également offrir une forme de « résolution » au problème du binarisme lui-même, comme en témoigne l'emphase avec laquelle Smith évoque l'idée d'une « force salvatrice de la coïncidence » du genre : « The resolving force of coincidence[86] ».

3 – Réincarnations de l'androgyne woolfien au XXIe siècle

> And what did it signify in terms of the intermixing of the sexes in the twenty-first century that a human being could and did vacillate between one sex and the other[87]?
>
> Susan Gubar

Comme l'indique cette citation de *Rooms of Our Own* – qui n'est pas sans faire explicitement écho à *Orlando* (« Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place[88] ») – Susan Gubar se livre au sein de cet essai à une transposition de la réflexion woolfienne au XXIe siècle en faisant la part-belle à l'avènement de la théorie *queer*, aux recherches scientifiques ayant mis en cause la bicatégorisation de sexe, mais aussi à la visibilité et la reconnaissance accrue, au cours des dernières décennies, des transidentités et des identités non binaires. Gubar relie ainsi la réflexion woolfienne à différentes théories, pratiques et identités qui viennent questionner le binarisme du genre – notamment en convoquant dans l'essai un personnage trans du nom de Harry qui se fait l'avatar contemporain non pas tant d'Orlando que de l'archiduc(hesse) Harry/Harriet[89].

Jeanette Winterson adresse quant à elle un clin d'œil à *A Room of One's Own*, mais aussi à *Orlando*, dans son dernier roman, *Frankissstein*, au sein duquel elle articule l'essai woolfien à la question du devenir trans, au cours d'une conversation entre le protagoniste transgenre du roman, Ry, et son amant, Victor Stein :

---

85 *Ibid*., p. 176.
86 *Ibidem*.
87 Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 34.
88 Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 132.
Voir aussi « [Orlando] seemed to vacillate; she was man; she was woman […]. It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in. », *ibid*., p. 113.
89 Voir Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 33-34, 41, 61 ; voir Virginia WOOLF, *Orlando*, *op. cit.*, p. 125-126.

> I said, So, Victor, if I decide to have lower surgery and come home with a dick of my own, you're saying that you won't want me?
>
> He stood up, turned towards me.
>
> Five hundred a year and a dick of my own …
>
> What are you talking about, Victor? […]
>
> Virginia Woolf wrote an essay titled *A Room of One's Own.* She argued that to fulfil their creativity, women need their own room and their own money.
>
> She's right, I said.
>
> Did you know, said Victor, that she wrote the first trans novel too? It's called *Orlando*[90].

Ces différentes articulations entre androgyne woolfien, *Orlando* et transidentités offrent une relecture contemporaine de la conception woolfienne du genre, sans tout à fait la problématiser, ou la renégocier, en esquissant une forme de continuum entre la pensée woolfienne et, notamment, la question des transidentités. Or, comme on l'a rapidement évoqué en introduction à ce chapitre, il en est tout autrement dans la dernière réécriture en date de *A Room of One's Own, Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, au sein de laquelle la narratrice autodiégétique du récit, recycle l'essai woolfien tout en questionnant de manière frontale la conception du genre que Woolf y laisse transparaître, notamment par l'entremise de l'idéal androgyne :

> … Androgynous as "androgynous" is thought of these days? … No, not queer or dressing to question both. This means an orderly and obvious mixture of them. "Man" and "Woman" were true in 1928 […] before queer theory questioned essential sex labels[91].

Mais si Kabe Wilson entreprend ainsi de souligner le siècle qui sépare Woolf de la théorie *queer*, en faisant d'Olivia une lectrice qui, dans la lignée de bien des critiques, voit en l'androgyne une réassertion du binarisme du genre, le dialogue qu'il engage avec le texte woolfien et, qui plus est, avec chacun des mots qui le composent vient subvertir la réflexion woolfienne et la réancrer dans les enjeux critiques et théoriques contemporains, comme le souligne notamment le recyclage auquel Wilson se livre des occurrences du terme *queer* dans *A Room of One's Own* (voir *AROO* 10, 19, 25, 33, 35). *Of One Woman or So* est ainsi parcouru par un jeu sémantique qui permet à Wilson d'exacerber la divergence qui marque l'emploi contemporain du terme *queer* de son usage woolfien – est qualifié de « queer » dans *A Room of One's Own* ce qui, tel le chat de l'île de Man que la narratrice observe depuis la fenêtre de King's College, est perçu comme bizarre et étrange, en d'autres termes ce qui dévie de la norme. Ce jeu parvient en outre à exacerber la tension sémantique qui anime ce terme de nos jours, Olivia faisant tout autant référence à son caractère injurieux et hétérosexiste (« if I had a father who called me "queer"

---

[90] Jeanette WINTERSON, *Frankissstein: A Love Story* [2019], Londres, Vintage, 2020, p. 157-158. Winterson réitère ici une idée déjà exprimée en 2018 dans le *Guardian* : « Is *Orlando* the first English language trans novel? It is […]. », Jeanette WINTERSON, « "Different sex. Same person": how Woolf's *Orlando* became a trans triumph », *The Guardian* [en ligne], 3 septembre 2018. Consulté le 1 décembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/03/different-sex-same-person-how-woolfs-orlando-became-a-trans-triumph>.

[91] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 45.

and vowed to cut me out of the will[92] ») qu'au processus de retournement du stigmate qui a resémantisé ce terme. Olivia participe par ailleurs de ce processus en revendiquant le statut de « Queer Queen[93] » mais aussi en en appelant par l'entremise d'une référence à Judith Butler à la libération suivante : « Butler, – Judith. *Precarious Life* or *Bodies that Matter*, if those were required reading we might be more open to freeing the queer mind and body, from a prehistoric "nature", that keeps us straight, and narrow[94]… ».

Mais outre la *queer theory* et la relecture de l'androgyne woolfien au prisme de la performativité du genre, c'est également un dialogue entre assignation genrée et racisation qu'esquisse Kabe Wilson :

> "Proust was wholly androgynous, if not perhaps a little too much of a woman"… For some reason this sentence left her feeling awkward. After thinking hard the memory of something somebody had once said near her rose to the surface. "Half and half, but the whitest ever". Though not about her the phrase was distressing and had therefore been buried for years.
>
> If working as a critic now would she make this point in that sense? Is one fine and the other not?… Perhaps. Only thinks in terms of sex… Chloe and Olivia, women of shorter hair, yet certainly women of England. No thought to the Other women. 1928… And if asked to write of Smith's prose, "*On Beauty*'s novelist is half and half and blends them, but, perhaps, without balance[95]."

Wilson esquisse ici un parallélisme entre la conception woolfienne de l'androgynie et la mixité raciale qui caractérise Olivia, mais aussi entre l'idée qui se fait jour dans l'essai woolfien selon laquelle, tout androgyne qu'il fut, Proust puisse avoir été trop féminin (« perhaps a little too much of a woman ») et celle qu'une personne bi-raciale puisse être plus blanche que noire (« Half and half, but the whitest ever »). Ce faisant, l'artiste vient articuler, dans une perspective intersectionnelle, un point aveugle de la prose woolfienne et de l'idéal androgyne tel que la plupart des critiques se le sont approprié : son impensé racial. Tandis qu'en imaginant non sans ironie ce que Woolf pourrait écrire sur la prose de Zadie Smith, Olivia transpose la réflexion woolfienne sur l'entre-deux du genre à l'entre-deux racial qu'incarne l'écrivaine britannique contemporaine à laquelle elle s'identifie, et vient souligner la blanchité du regard que Woolf porte sur le champ littéraire (« Only thinks in terms of sex… Chloe and Olivia, women of shorter hair, yet certainly women of England. No thought to the Other women ») mais aussi celui qu'elle porterait, selon Olivia, sur l'écriture.

Mais si *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* vient ainsi questionner l'androgynie au prisme de la théorie *queer* et d'une perspective intersectionnelle, il convient néanmoins de noter que l'idéal androgyne woolfien n'est pas sans avoir exercé une attraction indéniable sur l'artiste multimédia à qui l'on doit ce recyclage de *A Room of One's Own*, comme ce dernier l'affirmait au cours d'un échange avec Susan Stanford Friedman, en 2020 :

---

92 *Ibid.*, p. 6.
93 *Ibid.*, p. 7.
94 *Ibid.*, p. 96.
95 *Ibid.*, p. 46.

> I identified with [Woolf] as an androgynous hero, and […] my own racially-gendered or gendered-racial liminality drew me into a space to challenge/play with/reimagine the whiteness of the text[96].

Kabe Wilson souligne ici que le processus de recyclage de *A Room of One's Own*, dont il met notamment en avant les dimensions ludiques (« play ») et critiques (« challenge »), fut marqué par une identification dépassant le binarisme du genre et de la race avec Woolf elle-même, ici perçue comme une « héroïne androgyne », mais aussi par un positionnement qu'il qualifie de « liminal », tant du point de vue du genre que de celui de la race (« my own racially-gendered or gendered-racial liminality »).

Or c'est cette même liminalité raciale et genrée que Kabe Wilson a fait valoir, et dont il a tiré parti, alors qu'il venait de finaliser *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, afin de présenter son recyclage de *A Room of One's Own* pendant la *Arts Week* de la *Birbeck University of London*, au cours d'un événement intitulé « Re-Rooming Virginia: Rewriting Woolf for the Twenty-first Century[97] ». Cet événement artistique aux multiples facettes, permit à Wilson de révéler pour la première fois au public l'aboutissement de ce projet de recyclage littéraire de longue haleine, le 19 mai 2014, en plein cœur de Bloomsbury et – qui plus est – au sein même du salon de la demeure de Gordon Square où Woolf vécut entre 1904 et 1907. Bien plus qu'une simple exposition du collage que constitue *Of One Woman or So*, l'événement fut pour partie pensé comme une performance intitulée « The Dreadlock Hoax[98] », titre qui fait écho au *Dreadnought Hoax*, auquel Woolf prit part en 1910, aux côtés de son frère Adrian, et pour laquelle elle se grima le visage en noir et se travestit en prince abyssinien afin de monter à bord d'un navire de la marine anglaise, le *HMS Dreadnought*[99]. « The Dreadlock Hoax » est conçu comme un renversement du canular du *Dreadnought* et vient interroger les frontières du genre et de la race en mettant en scène un Kabe Wilson, vêtu en femme – pour ne pas dire en Woolf –, dreadlocks blanchies, prononçant à la manière de la *persona* woolfienne dans *A Room of One's Own* un discours au sein duquel l'artiste revient sur le processus de création de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri.*

---

96 Kabe WILSON & Susan STANFORD FRIEDMAN, « Of Words, Worlds, and Woolf: Recycling *A Room of One's Own* into *Of One Woman or So* », *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, Monica LATHAM, Caroline MARIE & Anne-Laure RIGEADE (Dir.), Abingdon & New York, Routledge, à paraître en 2021.

97 Voir <http://www.bbk.ac.uk/annual-events/arts-week/arts-week-2014>, consulté le 4 décembre 2020.

98 Kabe WILSON, « The Dreadlock Hoax », performance artistique, 19 mai 2014, voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 4 décembre 2020.

99 Pour un compte-rendu détaillé du *Dreadnought Hoax*, voir Michael WHITWORTH, *Woolf in Context*, *op. cit.*, p. 14-15.
Anna Snaith offre une lecture du canular en l'articulant à l'anti-impérialisme woolfien, tout en soulignant la dimension problématique du « *infamous* Dreadnought Hoax », voir Anna SNAITH, Leonard and Virginia Woolf: Writing against empire », *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 50, n°1, 2015, p. 19-32, p. 28, je souligne.

Figure 8. Kabe Wilson, « The Dreadlock Hoax »

Mais si Kabe Wilson vient ainsi subvertir les frontières du genre et de la race en jouant de la liminalité de son identification genrée et raciale – ou pour reprendre les termes de Susan Standford Friedman en jouant avec « son propre héritage racial » et avec « l'androgynie woolfienne[100] » –, la dimension subversive de cette performance réside également au cœur du discours qu'il prononça pour l'occasion, « The Dreadlock Hoax Speech ». Sans que le public en ait conscience, ou en ait été averti, ce discours avait été adapté grâce à quelques « tours de passe-passe phonétiques » (« phonetic tricks[101] ») d'un essai que Woolf composa à l'occasion d'une intervention radiophonique à la BBC en 1937 et qui constitue l'unique enregistrement de la voix de l'autrice qui nous soit parvenu, « Craftsmanship », essai au sein duquel l'autrice s'interroge ainsi : « How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question[102] ». Si dans son recyclage de *A Room of One's Own, Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* n'est pas sans apporter une réponse à cette interrogation woolfienne, « The Dreadlock Hoax Speech » offre quant à lui une réflexion métatextuelle qui revient sur l'ensemble du processus de création de la novella tout en mettant en avant l'un de ses objectifs premiers, que la novella

[100] « [I]nverting Woolf's hoax by playing on his own racial heritage and Woolfian androgyny », Kabe WILSON & Susan STANFORD FRIEDMAN, « Of Words, Worlds, and Woolf: Recycling *A Room of One's Own* into *Of One Woman or So* », *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, *op. cit.*, à paraître.
Friedman souligne, incidemment, que Wilson avait 28 ans lors du « Dreadlock Hoax », âge auquel Woolf participa au canular du *Dreadnought*.

[101] Voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 5 décembre 2020.

[102] Virginia WOOLF, « Craftsmanship » [1937], *Selected Essays*, David BRADSHAW (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 85-91, p. 89.

puisse être lue telle une *novella of its own* sans que ses lecteurs et lectrices ne puissent s'apercevoir des contraintes lexicales ayant présidé à son élaboration :

> [T]he test is *passing*. Passing is creating something that the reader cannot tell is other words pinned together. We therefore cannot have unintelligible ramble nor erratic statements that seem like hollow poems. […] Doing it, the words that cause doubt are the handful of disobliging words "pikestaff", "stucco", "Baedeker", "vagabonds" – words that do not naturally belong. You think, are they passing? Is the peculiarity of that phrase a signboard? Will it suggest there are secrets beyond the surface? Only unconscious examinations will tell us. Thus, we take it to a person who knows nothing of the truth, ask their opinion, and wait for the moment they are done. If a sign rouses them to the lie and they find us out, then we have not fooled them. It is not passing. But the fact is passing is hardly ever in doubt, if there is no suggestion of any reason to pause and separately consider the language, nobody will. So, do we pass? Yes. Easily[103].

Passing fait ainsi figure de « crash-test » de *Of One Woman or So*, mais il apparaît en outre que l'ensemble des dispositifs du « Dreadlock Hoax », comme le souligne Kabe Wilson, reposent à leur tour sur la pratique du *passing*: « not only in terms of race and gender, but also by arranging the language so that the audience sometimes thought they were hearing one word, when the artist was actually saying another[104] ». Si le *passing* langagier soulève la question de qui sera pris au piège par la performance de l'artiste – et à entendre la réaction du public lorsque Wilson annonça que son discours était issu d'un recyclage de « Craftsmanship[105] », il semble que ce fut le cas de bon nombre des personnes présentes dans l'assemblée – le *passing* racial et genré vient subvertir ces deux catégorisations identitaires en incarnant aussi bien une forme d'entre-deux racial que d'entre-deux du genre, subvertissant ainsi l'androgyne woolfien, *via* une performance que je serais volontiers tentée de qualifier de *queer* en ce qu'elle vient mettre en avant la performativité raciale et genrée tout en jetant performativement le trouble sur les constructions sociales et discursives de la race et du genre.

Or le dernier aspect de cette cérémonie que constitua le dévoilement de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* ne fait que souligner cette entreprise performative de l'artiste multimédia, tout en rendant hommage à celle qui fait figure de co-autrice de la novella et que « The Dreadlock Hoax Speech » présente ainsi : « the dear writer who combined [*A Room of One's Own*'s words] at the beginning […] this glorious novelist [who] went on to change English criticism for good[106] ».

---

[103] Kabe WILSON, « The Dreadlock Hoax Speech », 2014, voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 5 décembre 2020.
Afin de faciliter la lecture, les citations du « Dreadlock Hoax Speech » auxquelles je fais référence sont des transcriptions du discours que les spectateurs ont pu entendre lors du « Dreadlock Hoax », le tapuscrit du discours – qui permet d'identifier « les tours de passe-passe phonétiques » de l'artiste – est disponible sur le site web de la performance, tout comme un enregistrement audio de celle-ci, voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>.

[104] Voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 5 décembre 2020.

[105] « This ceremony tonight is for me to present the visual art piece hung upon the table there, and also tell you that the talk you have been reading, the *whole* talk, meaning this sentence too, has been made with the words of "Craftsmanship", which is the speech in which Virginia said, "How can we combine the old words in new orders so that they survive?" », Kabe WILSON, « The Dreadlock Hoax Speech », 2014, voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 5 décembre 2020.

[106] *Ibidem*.

Composé à partir d'une photographie de Kabe Wilson fragmentée en plus de mille morceaux afin de reconstituer, comme autant de pixels, un portrait de Virginia Woolf qui n'est pas sans faire écho à celui pris par Gisèle Freund en 1939, « The Dreadlock Hoax – Portrait/Virginia » vient faire écho à la matérialité du collage mot à mot que constitue *Of One Woman or So*. Ce portrait recyclé de Virginia Woolf mais aussi, à la manière d'un palimpseste ou encore d'une anagramme visuelle, de Kabe Wilson vient également souligner l'identification de l'artiste multimédia à l'autrice moderniste en troublant la frontière qui sépare l'auteur de *Of One Woman or So* de l'autrice de *A Room of One's Own*, tout en mettant à mal le binarisme du genre et le cloisonnement des catégorisations raciales.

Figure 9. Kabe Wilson, « The Dreadlock Hoax – Portrait/Virginia »

Les nombreuses facettes de cette mosaïque viennent également faire écho aux nombreuses facettes selon lesquelles Wilson retravaille l'androgyne woolfien et la conception du genre que Woolf donne à voir dans *A Room of One's Own* en vue de subvertir l'androgyne tel que conçu par Woolf à l'aune d'un regard des plus contemporains. Entre fusion et fragmentation, ce portrait fait figure de « composite », terme que Wilson emploie dans *Of One Woman or So* afin de désigner l'entreprise créatrice que le texte met en abyme (« A composite, and I must

compose it[107] »), et que Woolf emploie quant à elle alors qu'elle évoque la figure paradoxale qui émerge lorsque l'on compare la position des femmes dans les faits et celle qu'elles occupent dans la fiction : « [a] very queer, composite being thus emerges » (*AROO* 33).

Informée notamment par la théorie *queer* mais aussi par une perspective intersectionnelle, la renégociation que Kabe Wilson livre de l'androgyne woolfien donne ainsi à celui-ci une nouvelle incarnation, qui en reconnaît les possibles limites tout en affirmant l'agentivité non pas tant de l'androgyne que du mot qui lui sert de référent – un mot tout aussi composite que la figure à laquelle il réfère et dont la constante re-définition critique et littéraire n'a cessé d'élargir et d'actualiser le spectre, un mot qui, en ce sens, a toute sa place parmi les mots que l'artiste évoque ainsi dans « The Dreadlock Hoax Speech » :

> Words die if they belong so much to one world that they are unteachable to the next, or at least they become sunken memories. But the words of forward thinking writers live on further than most, meaning that they teach us about yesterday and we can use them to express the truth of to-day[108].

***

Véritable topos littéraire, théorique et critique, l'idéal androgyne, s'il précède et dépasse la réflexion que Woolf développe dans *A Room of One's Own*, est depuis les années soixante-dix étroitement associé à l'autrice moderniste, comme en témoignent les auteurs, autrices et critiques mobilisé·es tout au long de ce chapitre, et comme l'ont également souligné Frances Restuccia en 1985, puis Lisa Rado en 1997 en affirmant que Woolf et *A Room of One's Own* sont devenus au fil des décennies « synonymes » de l'androgynie : « We have come to conceive of *A Room of One's Own* and the theory of androgyny as synonymous[109] » ; « Among literary critics—especially feminists—"androgyny" has become virtually synonymous with "Virginia Woolf[110]" ».

Si Woolf a ainsi participé de l'essor critique et théorique de cette notion depuis le tournant androgyne de la critique littéraire féministe dans les années soixante-dix, l'androgyne woolfien n'a depuis cessé d'attirer l'attention des écrivain·es et des critiques qui s'intéressent à l'articulation entre conscience de genre et écriture et tâchent d'interroger le binarisme du genre en mettant en avant la porosité de ses frontières. Le paradoxe insoluble de l'androgyne woolfien qui tout en dépassant le binarisme du genre le réinstaure, ou qui tout en réinscrivant le binarisme du genre le questionne, voire le désagrège, continue d'exercer son attraction à l'heure de la théorie *queer* sans qu'un consensus critique n'ait vu le

---

[107] Kabe WILSON, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, *op. cit.*, p. 132.

[108] Kabe WILSON, « The Dreadlock Hoax Speech », 2014, voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 5 décembre 2020.

[109] Frances RESTUCCIA, « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », art. cit., p. 254.

[110] Lisa RADO, « Would the real Virginia Woolf please stand up? Feminist criticism, the androgyny debates, and *Orlando* », art. cit., p. 147.

jour, la polymorphie de la réception critique et littéraire de l'androgyne woolfien n'ayant d'égal que la polysémie de l'androgyne, mot dont la postérité n'est pas sans faire écho à la réflexion que Woolf développe dans « Craftsmanship » :

> In short, [words] hate anything that stamps them with one meaning or confines them to one attitude, for it is their nature to change. Perhaps that is their most striking peculiarity—their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided, and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive[111].

[111] Virginia WOOLF, « Craftsmanship » [1937], *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 90.

Conclusion – (Re)constituer une communauté de voix à partir de *A Room of One's Own*

> If *A Room of One's Own* constructs a discursive space in which *not woman but women* are represented […] as subjects possessed of a specificity and a history, with a common bond and purpose, it is precisely insofar as the text works toward constituting a community of readers and writers and speakers as women[1] […].
>
> Teresa de Lauretis

Dans son essai intitulé « Feminist Genealogies », issu d'une conférence donnée à Utrecht le 13 décembre 1991, Teresa de Lauretis retrace une généalogie féministe pensée dans sa pluralité intrinsèque comme le souligne le recours au pluriel au sein du titre de l'essai ainsi que ce passage, qui ouvre le dernier paragraphe du texte :

> [A] scattered, fragmented and yet historically embodied lineage of female thought and writing [… t]hat is neither a tradition nor a kinship of dispossessed mothers and daughters, but rather the trace of a discontinuous, elusive, and daily reconstructed feminist genealogy[2].

Mais aussi « discontinue » ou « élusive » que puisse être cette généalogie féministe, c'est néanmoins au cœur de celle-ci que Lauretis situe *A Room of One's Own*, texte qui, comme le souligne le passage ici mis en exergue, œuvre à la constitution d'une « community of readers and writers and speakers as women[3] ».

Cette communauté, Lauretis lui donne notamment forme en évoquant les nombreuses femmes qui ont poursuivi la réflexion développée par Woolf dans *A Room of One's Own* en continuant de poser les questions que Woolf y formulait et qui ce faisant ne cessent de reconstruire jour après jour la généalogie féministe que Lauretis tâche de mettre au jour : « Since Woolf delivered her lecture, many women have taken up the kind of questions, historical and theoretical, she was asking, and in the very terms that she outlined[4] ».

Or il apparaît que cette « communauté de lectrices, d'autrices et de locutrices » est aussi une communauté de voix poétiques et politiques qui se sont énoncées et continuent de s'énoncer à partir, avec, mais aussi à l'encontre de *A Room of One's Own*, voire en faisant converger ces trois perspectives, comme le souligne Kabe Wilson lorsqu'il évoque, dans « The Dreadlock Hoax Speech », les

---

1 Teresa DE LAURETIS, « Feminist Genealogies: A Personal Itinerary », *Women's Studies International Forum*, Vol. 1, n°4, 1993, p. 393-403, p. 401.
2 *Ibid.*, p. 402.
3 *Ibid.*, p. 401.
4 *Ibidem.*

modalités d'affirmation de la voix de la narratrice de *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* :

> But like all books, if [*A Room of One's Own*] is read as gospel, the words become transcendent truth, and then like God's words they silence us […]. Olivia sees signs of that and then wishes to be untaught, uneducated in truth. She finally chops it all up to figure out how we can use the words of another to say something of our own[5].

Que ces voix qui signent la postérité de *A Room of One's Own* soient pensées comme féminines et/ou féministes, ou qu'elle se situent en deçà et/ou au-delà du binarisme du genre, *A Room of One's Own* n'a cessé de contribuer à les faire émerger et à les fédérer de par les différentes modalités d'assertion d'une *voice of one's own* qu'il réunit et met en œuvre. Le texte woolfien a ainsi permis de (re)constituer tout au long des soixante dernières années une communauté de voix dont la discordance n'a d'égale que sa richesse et sa complexité, autant de voix qui continuent quelle que soit la modalité de leur assertion d'interroger, au prisme de *A Room of One's Own*, l'articulation entre écriture, identité et conscience de genre.

Mais si cette communauté de voix n'est pas sans faire écho à la polyphonie de *A Room of One's Own* ou à la vision collective de la création littéraire qu'y donne à voir son autrice, elle est aussi synonyme de l'entreprise littéraire que Woolf appelait de ses vœux au terme de l'essai en invitant à œuvrer collectivement pour la résurrection de la sœur de Shakespeare, ainsi que le signe du constant redéploiement littéraire, critique et féministe de *A Room of One's Own.*

---

[5] Kabe WILSON, « The Dreadlock Hoax Speech », 2014, voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 9 décembre 2020.

Conclusion générale

> Here we are, after all, revisiting the words of a woman who died three quarters of a century ago and yet is still alive in some sense in so many imaginations, part of the conversation, an influence with agency[1].
>
> Rebecca Solnit

En soulignant combien Virginia Woolf et ses mots, en dépit des décennies qui se sont écoulées depuis la mort de l'autrice, continuent d'habiter les imaginations et incarnent aussi bien une instance avec laquelle nous dialoguons qu'une influence qui ne cesse d'agir sur le monde, Rebecca Solnit se situe dans une lignée d'écrivain·es qui en s'inscrivant dans la descendance littéraire, critique et/ou féministe de l'autrice ont veillé à ce que son nom et ses textes continuent d'être lus et entendus et n'ont cessé de leur (re)donner de multiples vies. Or, comme cette étude a tâché de le montrer, parmi les textes de Woolf qui ont connu, et continuent de connaître, une *afterlife* tout aussi riche que complexe figure *A Room of One's Own*, texte dont la postérité littéraire, critique, et féministe n'a sans doute nul pareil.

De la *room of one's own* à la sœur de Shakespeare jusqu'à l'idéal androgyne, les motifs et figures clés de l'essai ont participé à faire de celui-ci une référence incontournable pour celles et, plus rarement, ceux qui interrogent après Woolf, dans la seconde moitié du XXe siècle et les premières décennies du XXIe siècle, l'articulation entre femmes, genre, et fiction. *A Room of One's Own* est ainsi devenu un texte au prisme duquel écrivain·es, critiques et féministes œuvrent à la représentation, mais aussi à la conception et à l'analyse des conditions matérielles de la création, de la place des femmes dans l'histoire (littéraire) et de l'articulation entre écriture, identité et conscience de genre. En littérature, le texte woolfien a disséminé les motifs et les figures qui le parcourent, mais aussi certains de ses mots et de ses phrases clés, des deux côtés de l'Atlantique, dans les textes essayistiques et fictionnels de nombre d'écrivaines et de quelques écrivains qui se sont engagé·es à leur tour dans la réflexion menée par Woolf, en dialoguant tantôt ouvertement, tantôt de manière implicite, avec *A Room of One's Own* et son autrice. Du côté de la critique littéraire, l'essai woolfien est devenu l'un des points d'ancrage méthodologique et épistémologique des travaux entrepris par de nombreuses critiques qui ont œuvré à faire entendre les silences de la littérature et à questionner le canon littéraire, mais aussi à réécrire l'histoire des femmes et à exhumer des figures tutélaires de la création au féminin, ou encore à penser la marque textuelle du genre, ainsi que la possibilité de dépasser, *via* l'écriture, l'assignation genrée.

Pour ce qui concerne la postérité féministe de l'essai woolfien, si, comme le souligne Laura Marcus, « les féminismes du XXe siècle ont su trouver en Woolf

---

[1] Rebecca SOLNIT, « Woolf's Darkness », *Men Explain Things to Me: And Other Essays*, *op. cit.*, p. 93.

l'une de leurs précurseures les plus significatives[2] », *A Room of One's Own* est sans aucun doute le texte qui se trouve au cœur de l'héritage féministe woolfien. C'est du moins ce qu'indique la façon dont les multiples courants féministes qui s'affirmèrent au fil de la seconde moitié du XXe siècle se réclamèrent de l'essai et firent de celui-ci un de leurs étendards, ou dialoguèrent avec *A Room of One's Own* afin de mettre en avant ses impensés et d'affirmer leurs propres objectifs, tandis que l'essai ne cesse de nos jours d'être reconnu, et à juste titre, comme l'un des textes clés de la pensée féministe au XXe siècle, comme le souligne notamment Teresa de Lauretis en affirmant que *A Room of One's Own* « produit les conditions de la pensée féministe[3] ».

Cette étude a ainsi souligné que si *A Room of One's Own* est bel et bien un texte ancré dans son temps et en dialogue avec nombre de ses contemporain·es et de leurs textes, l'essai est devenu au cours des soixante dernières années aussi bien l'un des points d'origine qu'un point de contact de ce que Lauretis considère comme une « généalogie féministe discontinue, insaisissable, sans cesse reconstruite[4] ». Véritable croisée des différents chemins de la pensée féministe telle qu'elle se déploie en littérature, dans la critique littéraire mais aussi dans les cultures et sociétés anglo-américaines des années soixante à nos jours, *A Room of One's Own* se situe à la jonction des différentes facettes du féminisme que sa postérité dans toute sa diversité et sa multiplicité en est venue à incarner. La portée matérialiste de l'essai et sa visée émancipatrice, associée à la célébration des femmes et du féminin qu'y donne à lire Woolf, mais aussi au dépassement de la différence des sexes et du genre que vise à incarner l'idéal androgyne vient ainsi situer *A Room of One's Own* au confluent des trois temps du féminisme qu'envisageait Julia Kristeva dans « Le temps des femmes[5] » et que Toril Moi a rassemblés dans *Sexual/Textual Politics* par l'entremise du cadrage suivant :

> 1 Women demand equal access to the symbolic order. Liberal feminism. Equality.
>
> 2 Women reject the male symbolic order in the name of difference. Radical feminism. Femininity extolled.
>
> 3 […] Women reject the dichotomy between masculine and feminine as metaphysical[6].

À ces trois caractérisations – qui ne sont peut-être pas tant des phases ou encore des vagues du féminisme que des perspectives qui ne cessent de le parcourir – il importe par ailleurs d'ajouter la perspective du féminisme intersectionnel qui vient quant à

---

2 « [T]he feminisms of the second half of the twentieth century have found in Woolf one of their most significant forerunners », Laura MARCUS, « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Susan SELLERS (Dir.), *op. cit.*, p. 144.

3 « [*A Room of One's Own*] produces the conditions of feminist thought », Teresa DE LAURETIS, « Feminist Genealogies: A Personal Itinerary », art. cit., p. 401.

4 « [A] discontinuous, elusive, and daily reconstructed feminist genealogy », *ibid.*, p. 402.

5 Julia KRISTEVA, « Le temps des femmes » [1979], *De l'égalité des sexes*, Michel DE MANASSEIN (Dir.), Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1995, p. 23-38.
Ce texte fut publié en anglais dans *Signs* en 1981 : Julia KRISTEVA, « Women's Time », Alice JARDINE & Harry BLAKE (Trad.), *Signs*, Vol. 7, n°1, 1981, p. 13-35.

6 Toril MOI, « Who's Afraid of Virginia Woolf?: Feminist Readings of Woolf », *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, *op. cit.*, p. 12.

lui interroger la catégorie « femme » en s'attachant à la façon dont elle se situe à la croisée d'autres catégories d'identité sociale et en soulignant comment le genre s'articule à d'autres systèmes hiérarchiques, tels que la classe sociale et la race. Si Woolf a pour partie conscience de la diversité des positions qu'occupent les individues que réunit la catégorie de genre « femme », ce que manifestent – en passant – les quelques lignes qu'elle consacre aux femmes du peuple au terme de l'essai[7], elle positionne néanmoins ces dernières et, plus encore, les femmes racisées aux marges de sa réflexion. Il apparaît néanmoins que tout un pan de la postérité de *A Room of One's Own* n'a cessé d'interroger, de se réapproprier ou encore de réécrire l'essai afin de souligner les enjeux que constituent la question de la classe sociale et celle de la race pour qui s'intéresse à l'articulation entre femmes, genre et fiction, les écrivain·es et critiques participant de ce processus ayant ainsi contribué à réinscrire *A Room of One's Own* dans ce champ du combat féministe.

Aussi, la postérité de *A Room Of One's Own* se situe à la jonction de ces quatre notions clés du féminisme – émancipation, différence, dépassement du binarisme du genre, intersectionnalité – devenir que l'on doit à mon sens à la façon dont la réflexion woolfienne se déploie en oscillant sans cesse entre différentes perspectives féministes que le texte fait s'entrechoquer sans jamais tout à fait trancher, comme l'a notamment souligné Rachel Bowlby :

> This open, experimental practice is bound up also with a sense on Woolf's part that answers and remedies cannot be easily found, that to imagine they might be would only be to repeat the gestures of closing off—concluding and shutting out—that the narrator of *A Room* finds so difficult to tolerate in her wanderings through Oxbridge, the books of the British Library and the genre prescribed by tradition for her own lecture. As Gillian Beer puts it, "refusing to resolve is not irresolution, but assertion[8]" […].

Or, ce « refus de résoudre » que Gillian Beer identifie chez Woolf[9] a pour partie animé cette thèse, qui s'est refusée à prendre parti entre les différentes lectures de l'essai et les différents tenants de sa postérité, non pas tant dans l'espoir de feindre une forme de neutralité ou d'objectivité du point de vue depuis lequel cette étude aurait été rédigée, mais parce que la visée première de cette thèse était de faire état des multiples ramifications de la postérité de *A Room of One's Own* et des différentes perspectives depuis lesquelles l'essai a été relu, réinvesti et réécrit. Ce refus d'arbitrer est également lié au fait que les multiples rencontres textuelles et humaines qui ont ponctué et accompagné la rédaction cette étude m'ont peu à peu convaincue que c'est dans la multiplicité des pistes – quand bien même elles seraient perçues comme contradictoires – que *A Room of One's Own* esquisse, mais aussi et surtout dans le dialogue qu'il met en scène entre elles, que se situe toute la spécificité et la richesse de l'essai. Aussi, il n'y a guère à mon sens de « bonnes »

---

7 « [Judith Shakespeare] lives in you and in me, and in many other women who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting the children to bed. », *AROO* 85.

8 Rachel BOWLBY, « Introduction », *Virginia Woolf*, Rachel BOWLBY (Dir.), Londres, Longman, 1992, p. 1-19, p. 15.

9 Sous la plume de Gillian Beer, cette caractérisation se rapporte explicitement à *Between the Acts*, on peut néanmoins y voir, comme le fait Rachel Bowlby, une piste de lecture fructueuse pour *A Room of One's Own* mais aussi pour nombre des textes essayistiques et fictionnels de Woolf. Voir Gillian BEER, « The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf » [1990], *Virginia Woolf*, Rachel BOWLBY (Dir.), *op. cit.*, p. 132-161, p. 158.

ou de « mauvaises » lectures du texte, ni d'appropriations « justes » ou « moins justes », voire « injustifiées » de l'essai, si tant est que ces dernières reconnaissent et prennent en compte la richesse mais aussi l'ambivalence et la complexité de celui-ci, et le fait que, comme le soulignent Susan Stanford Friedman (SSF) et Kabe Wilson (KW) :

> **SSF**: […] Woolf's text is not a fixed masterpiece. It is living. It is malleable. It has plasticity.
>
> **KW**: It is! It has it all... As a book I think of it as porous […], accessible with so many routes in for people over the years since it was written. […] *A Room of One's own* has all these openings that she put there, she wasn't trying to seal it off[10].

De fait, si c'est bel et bien dans le dialogue entre ces différentes perspectives, voire entre ces différentes « routes », féministes que se tisse le texte, il me semble que c'est grâce au dialogue qu'il établit entre elles sans jamais tout à fait résoudre les contradictions qui les animent, qu'émerge le dialogue entre Woolf et nos contemporain·es et qu'advient la communauté de voix que cette thèse a tâché de mettre en lumière[11].

Aussi discordantes soient elles – vis-à-vis de Woolf mais aussi entre elles – en continuant de mener l'entreprise esquissée par Woolf au tournant du XXe siècle et d'interroger l'articulation entre femmes, genre et fiction, ces voix participent, comme Woolf en son temps, de cette communauté littéraire et féministe en perpétuel devenir qui ne cesse d'interroger ce qui la relie et ce qui la fracture, mais aussi ses origines et ses possibles futurs, comme le soulignait récemment Sarah Ahmed dans *Living a Feminist Life* :

> To build feminist dwellings, we need to dismantle what has already been assembled; we need to ask what it is we are against, what it is we are for, knowing full well that this *we* is not a foundation but what we are working towards. By working out what we are for, we are working out that *we*, that hopeful signifier of a feminist collectivity[12].

Ce faisant, ces voix nous permettent de relire *A Room of One's Own* à l'aune de sa postérité, une postérité qui en oscillant entre hommage, renégociation et réinvention permet tantôt de dévoiler la richesse et la fertilité de l'essai, tantôt de souligner ses impensés et ses limites, mais qui ne cesse de souligner combien ce texte, si précisément qu'il soit ancré dans son temps, continue de nous être contemporain, et de parler à nos contemporain·es, lectrices, et lecteurs, mais aussi écrivain·es et

---

[10] Kabe WILSON & Susan STANFORD FRIEDMAN, « Of Words, Worlds, and Woolf: Recycling *A Room of One's Own* into *Of One Woman or So* », *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, *op. cit.*, à paraître.

[11] Sur cette question du difficile mais ô combien nécessaire dialogue des différentes perspectives féministes, je rejoins la position de Johanna Brenner qui écrivait en 2014 – dans le cadre du débat sur le travail sexuel mais cette réflexion ne me semble nullement limitée à ce sujet : « Whatever assessment any one of us makes on this topic, it is fundamental that feminists embrace the tremendous complexity of the issue before us, finding common ground where we can, and respecting the validity of the multiple perspectives that animate our dialogue. », Johanna BRENNER, « Selling Sexual Services: A Socialist Feminist Perspective », *Logos* [en ligne], Vol. 13, n°3-4, 2014, non paginé. Consulté le 18 janvier 2021 : <http://logosjournal.com/2014/brenner/>.

[12] Sara AHMED, *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 2.

artistes, ce que Kabe Wilson signalait, en 2014, dans « The Dreadlock Hoax Speech » :

> Although most of a century's gone since that talk, we still hear it today, lectured and unlectured, it is so often applied as that little statement of truth at the top of the page. The words remain on minds and lips as if they are new, and because they seem so fresh they are useful for our craft[13].

De fait, alors que l'on vient de célébrer les quatre-vingt-dix ans du texte et que son centenaire approche à grands pas, nul doute que l'essai continue d'oeuvrer comme « catalyste et connecteur » (« a catalyst and connector[14] ») et que sa postérité littéraire, critique et féministe mais aussi culturelle dans l'espace Atlantique anglophone, et au-delà, n'a guère perdu de son dynamisme et continue de se disséminer dans notre quotidien. La prégnance du motif de la *room of one's own* woolfienne a d'ailleurs trouvé une nouvelle actualité lors de la pandémie du Covid 19 et des périodes successives de confinement que celle-ci a provoquées par-delà le monde, comme en attestent de nombreux titres d'articles parus au printemps 2020[15]. L'autrice française Sonia Feertchak publiait ainsi le 27 mars 2020 un article intitulé « L'autre "Chambre à soi" : Et si les femmes étaient mieux armées pour le télétravail[16] ? », tandis que les inégalités de genre en temps de confinement – notamment liées à la question de la répartition des tâches domestiques ainsi qu'à la mise en place de « l'école à la maison » – étaient mises en avant, pour ce qui relève de la sphère académique, dès avril 2020, par *Inside Higher Ed* dans une publication évoquant la baisse brutale des articles soumis pour publication par les femmes universitaires, dans un article intitulé : « No Room of One's Own[17] ». Près d'un an après le début de la pandémie – et des restrictions lui étant liées – dans le cadre de la journée internationale de lutte pour les droits des femmes, la *Virginia Woolf*

---

[13] Kabe WILSON, « The Dreadlock Hoax Speech », 2014, voir <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>, consulté le 18 janvier 2020.

[14] J'emprunte ici les termes que Hana Leaper emploie pour caractériser Virginia Woolf dans son essai publié dans le catalogue de l'exposition *Virginia Woolf: An Exhibition Inspired by Her Writings* (Tate Saint Ives, février-avril 2018). Voir Hana LEAPER, « From Inheritance to Legacy: Virginia Woolf's Place within Networks of Women Creatives », *Virginia Woolf: An Exhibition Inspired by Her Writings*, Laura SMITH, Enrico TASSI & Eloise BENNETT (Dir.), Londres, Tate Publishing, 2018, p. 27-32, p. 27.
Au sujet de cette exposition, voir l'essai que lui a consacré Ali Smith : Ali SMITH, « Making waves: how Virginia Woolf influenced generations of female artists », *New Statesman* [en ligne], 23 mai 2018, Consulté le 8 mars 2021: <https://www.newstatesman.com/2018/05/ali-smith-virginia-woolf-female-art-painting>.

[15] Mériam KORICHI, « Confinement et chambre à soi – sur *A Room of One's Own* de Virginia Woolf », *AOC* [en ligne], 23 avril 2020. Consulté le 4 janvier 2021, <https://aoc.media/critique/2020/04/22/confinement-et-chambre-a-soi-sur-a-room-of-ones-own-de-virginia-woolf/> ; Nelly KAPRIÈLAN, « Pourquoi il faut lire et relire "Un lieu à soi" de Virginia Woolf », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 30 avril 2020. Consulté le 4 janvier 2021 : <https://www.lesinrocks.com/2020/04/30/livres/livres/pourquoi-il-faut-lire-et-relire-un-lieu-a-soi-de-virginia-woolf/>.

[16] Sonia FEERTCHAK, « L'autre "Chambre à soi" : Et si les femmes étaient mieux armées pour le télétravail ? », *Philonomist* [en ligne], 27 mars 2020. Consulté le 16 janvier 2021 : <https://www.philonomist.com/fr/article/lautre-chambre-soi>.

[17] Colleen FLAHERTY, « No Room of One's Own », *Inside Higher Ed* [en ligne], 21 avril 2020. Consulté le 16 janvier 2021 : <https://www.insidehighered.com/news/2020/04/21/early-journal-submission-data-suggest-covid-19-tanking-womens-research-productivity>.

Society of Great Britain publiait quant à elle le message suivant sur le réseau social Instagram :

> In honour of #InternationalWomensDay (Monday 8 March), we turn our attention to #VirginiaWoolf's #feminist #manifesto, #ARoomofOnesOwn. Now more than ever, the text is acutely relevant given that #womenswork is being so squeezed and undervalued, and space is at a premium with working and schooling taking place in the home[18].

Or, si comme le souligne Jeanette Winterson, nous nous situons à cette période charnière de l'histoire que Woolf envisageait comme celle de la résurrection de la sœur de Shakespeare[19], notre moment présent est aussi celui du *#metoo* et, en partie par son entremise, d'une prise de parole des femmes, aussi bien individuelle que collective, que d'aucun·es considèrent comme sans précédent. Si cette libération de la parole a trouvé un écho dans les champs littéraires mais aussi artistiques et culturels, *via* la montée en puissance de la question de l'adéquation ou de la dissociation entre l'artiste et l'homme et/ou la femme[20], mais aussi dans le *backlash* à l'encontre des luttes notamment féministes que constitue la dénonciation d'une prétendue *cancel culture*, le champ littéraire contemporain révèle combien il est encore, toujours, parcouru et structuré par les rapports de pouvoir au sein desquels se croisent le genre, la classe sociale et la race.

S'il importe de garder en mémoire combien *A Room of One's Own*, en dépit de ses impensés, a participé de la réflexion portant sur la (re)construction d'une communauté littéraire incluant toutes les femmes – qu'il s'agisse de celles que Woolf met au centre de son essai, ou de celles qui se situent aux marges de la réflexion woolfienne – au sein de ce que Susan Gubar envisage dans *Rooms of Our Own* comme une véritable « diverse cité des femmes » (« a diverse city of women[21] »), il convient néanmoins de ne pas oublier que l'essai incarne également la volonté de son autrice de faire de la littérature ce terrain commun, (« a common ground[22] ») que Woolf prônera dans « The Leaning Tower ». C'est pourquoi, il importe aujourd'hui, tout autant qu'hier et, sans doute, demain encore, de réitérer le souhait formulé par Vita Sackville-West dans le compte rendu de l'essai qu'elle

---

[18] Voir le compte instagram de la *Virginia Woolf Society of Great Britain* : <https://www.instagram.com/p/CL1ofvUHD35/>, consulté le 8 mars 2021.
Le blog « Blogging Woolf » a consacré un article à cette initiative, voir Paula MAGGIO, « Share your room of your own for International Women's Day », *Blogging Woolf* [en ligne], 1 mars 2021. Consulté le 8 mars 2021 : <https://bloggingwoolf.org/2021/03/01/share-your-room-of-your-own-for-international-womens-day/>.

[19] Voir « For my belief is that if we live another century or so […] and have five hundred a year each of us and rooms of our own; if we have the habit of freedom and the courage to write exactly what we think; […] then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare's sister will put on the body which she has so often laid down » (*AROO* 86).
Jeanette Winterson cite ce passage, et l'ensemble des dernières lignes de *A Room of One's Own,* au terme de « Art and life » avant de conclure : « That is where I am in history. », Jeanette WINTERSON, « Art and Life », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], *op. cit.*, p. 163-164.

[20] À ce sujet voir Aurore TURBIAU, « Débat : Peut-on "séparer la femme de l'artiste" ? », *The Conversation* [en ligne], 5 mars 2020. Consulté le 16 janvier 2021 : <https://theconversation.com/debat-peut-on-separer-la-femme-de-lartiste-132926>.

[21] Susan GUBAR, *Rooms of Our Own*, *op. cit.*, p. 111, je traduis.

[22] Virginia WOOLF, « The Leaning Tower » [1940], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 6, *op. cit.*, p. 259-283, p. 278.

publia en 1929 : « I hope all men will read this little book; it will do them good. I hope all women will read it; it will do them good, too[23] ». Et il importe en effet de continuer à lire *A Room of One's Own*, d'en reconnaître les forces mais aussi les points aveugles, et de dialoguer avec l'essai afin de continuer à œuvrer pour que davantage de personnes encore, quel que soit leur genre, mais aussi leur classe sociale, leur race ou leur sexualité, puissent bénéficier de *rooms of their own*, dans la sphère académique et la sphère publique, mais aussi en littérature, afin que celle-ci soit, enfin, comme Woolf l'énonçait en 1929, véritablement ouverte à tout·e un·e chacun·e :

> Oh, but they can't buy literature too. Literature is open to everybody. I refuse to allow you, Beadle though you are, to turn me off the grass[24].

[23] Vita SACKVILLE-WEST, « Review of *A Room of One's Own* » [1929], art. cit., p. 258.
[24] Virginia WOOLF, *A Room of One's Own* [1929], *op. cit.*, p. 57.

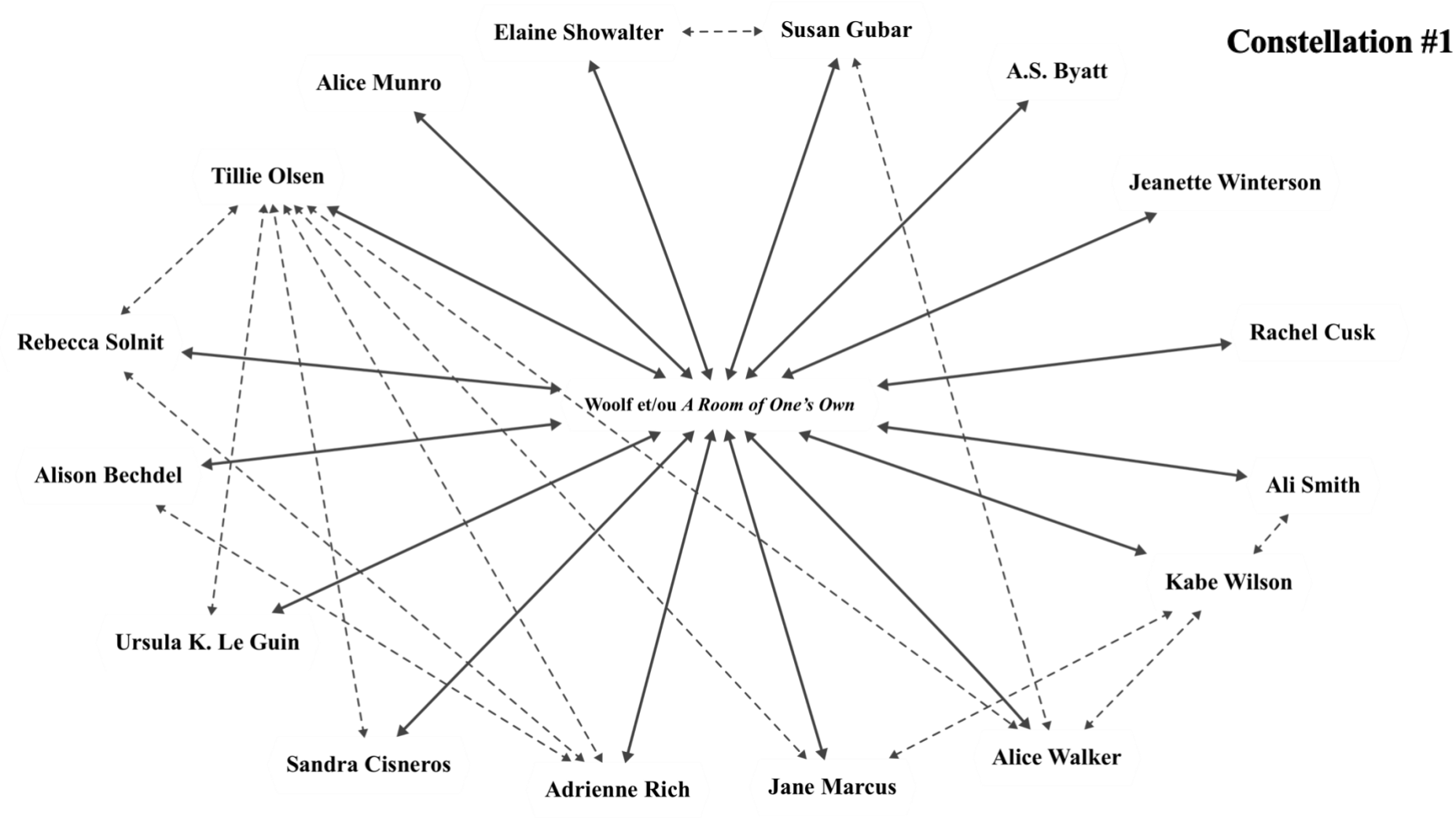
Annexes

Constellations

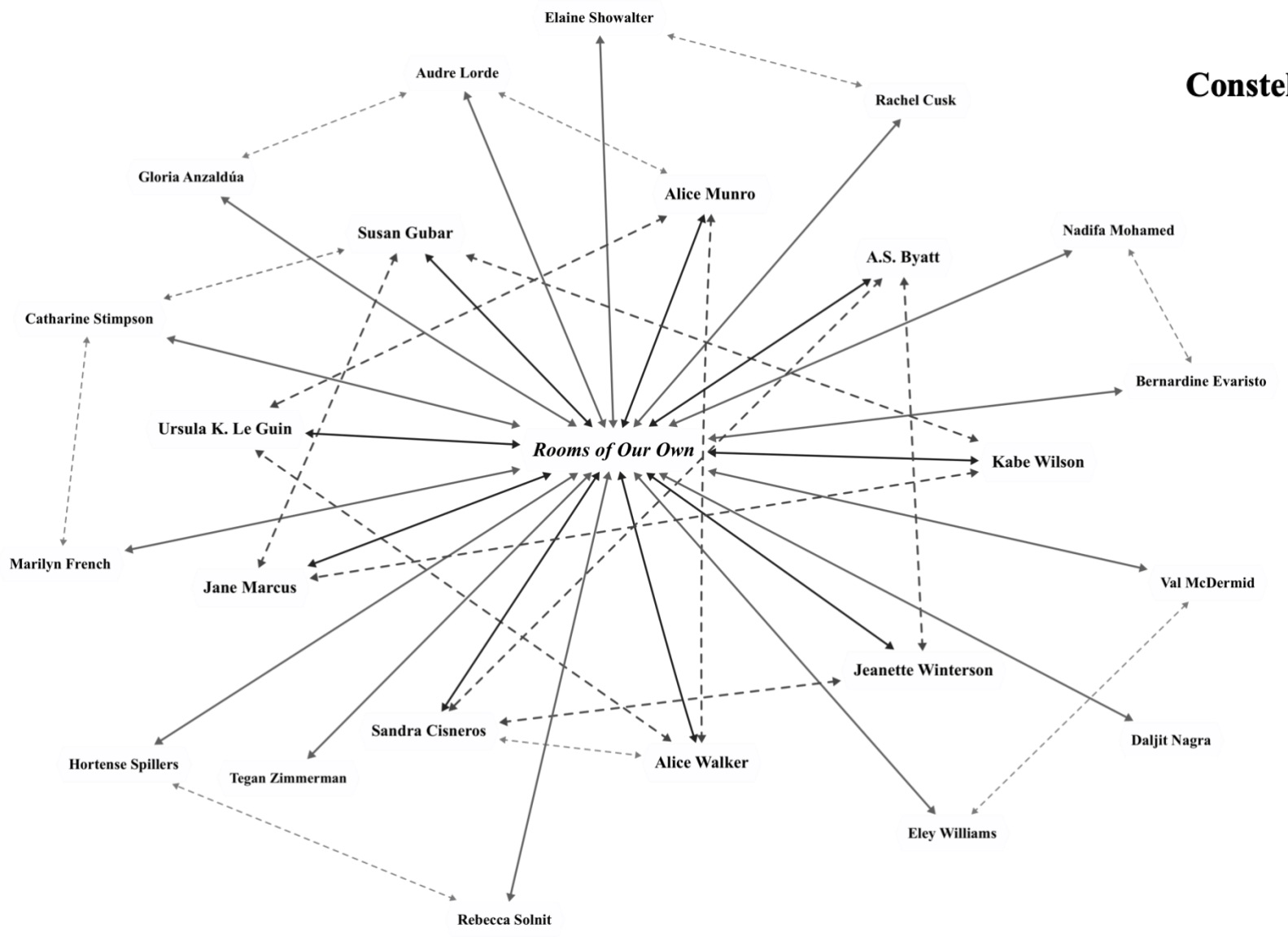
Les quatre constellations qui figurent dans les pages à venir visent à matérialiser les liens auctoriaux et textuels que cette thèse a mis au jour.

« Constellation #1 » s'attache aux écrivain·es et critiques qui forment le corpus principal de cette étude et permet de visualiser leur connexion à Woolf et/ou à *A Room of One's Own*, mais aussi le réseau de connexions qui se fait jour au sein de leurs textes.

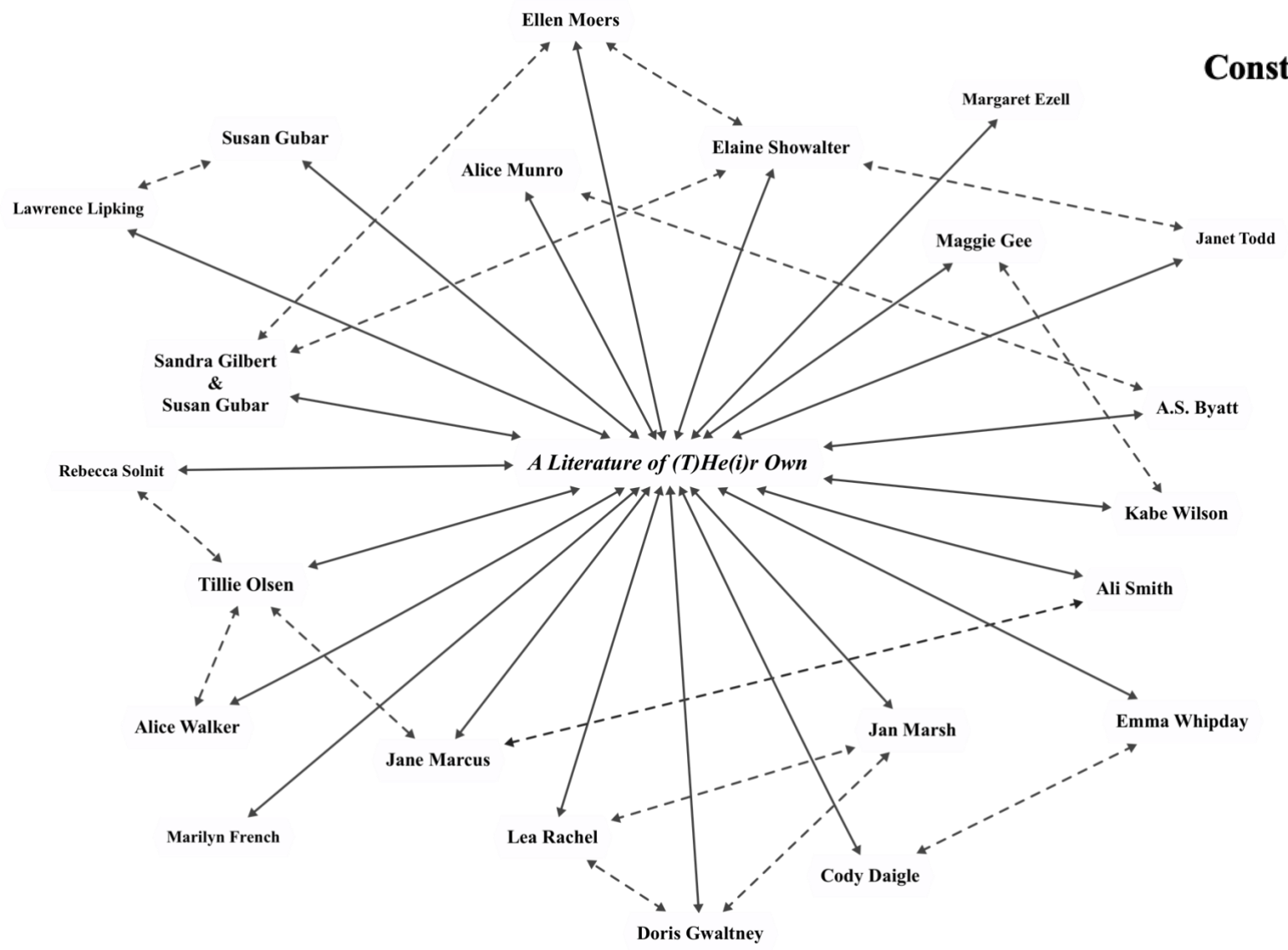
« Constellation #2 », « Constellation #3 » et « Constellation #4 » réunissent, selon les mêmes modalités que « Constellation #1 », les écrivain·es et critiques mobilisé·es au sein des troisième, quatrième et cinquième parties de cette étude, en s'attachant à chacun des axes clés de la postérité de l'essai woolfien : *rooms of our own, a literature of (t)he(ir) own, a voice of one's own*.


Constellation #1
Elaine Showalter
Susan Gubar
Alice Munro
A.S. Byatt
Tillie Olsen
Jeanette Winterson
Rebecca Solnit
Rachel Cusk
Woolf et/ou *A Room of One's Own*
Alison Bechdel
Ali Smith
Kabe Wilson
Ursula K. Le Guin
Sandra Cisneros
Adrienne Rich
Jane Marcus
Alice Walker

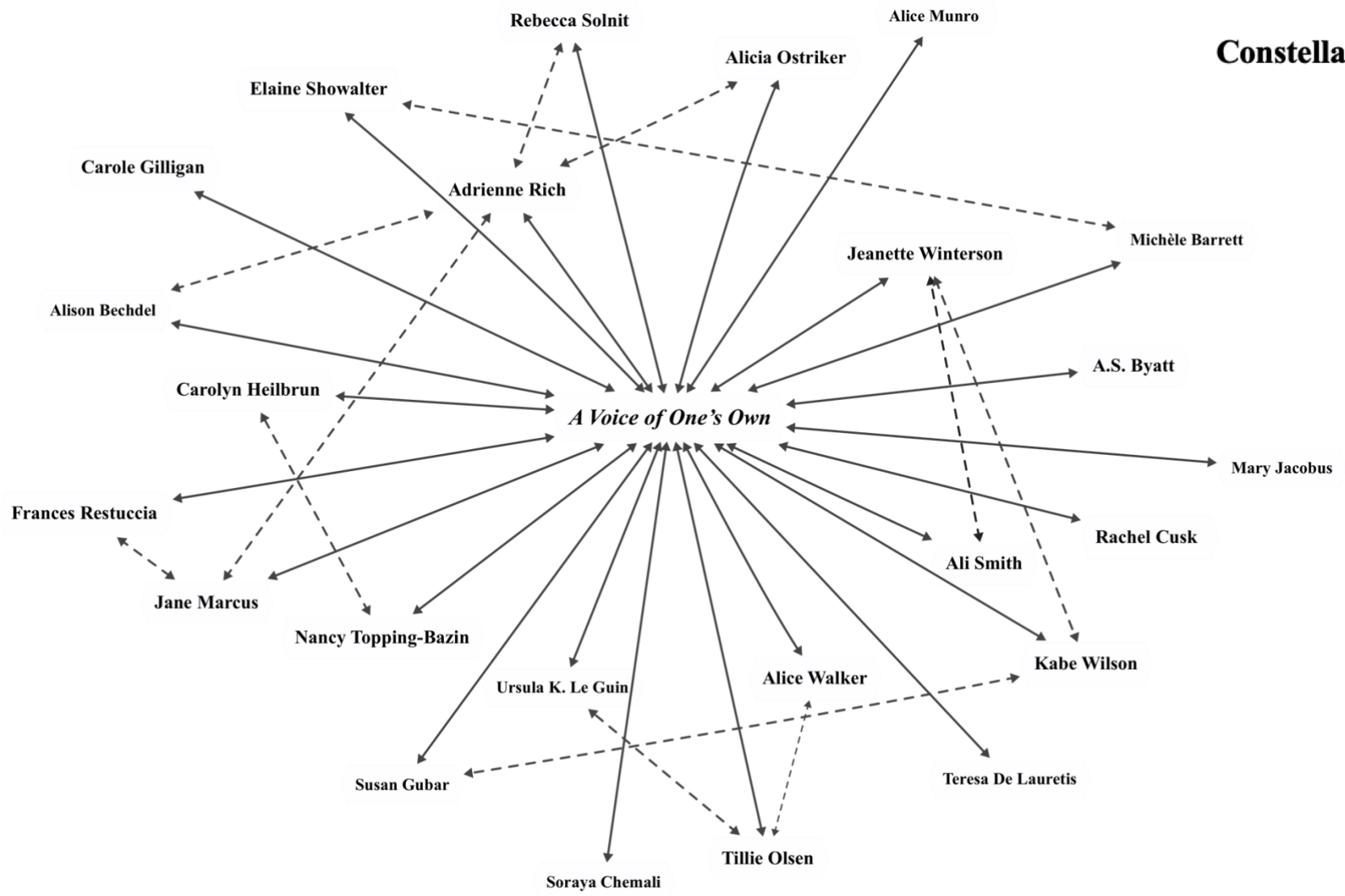
Constellation #2



Constellation #3



Constellation #4



Bibliographie

Virginia Woolf

Textes de Virginia Woolf

Articles, comptes rendus et essais

WOOLF Virginia, « Haworth, November 1904 » [1904], *Women and Writing*, Michèle BARRETT (Éd.), San Diego, Harvest Book, 1979, p. 121-125.

---, « The Feminine Note in Fiction » [1905], *A Woman's Essays*, Rachel BOWLBY (Éd.), Londres, Penguin Books, 1992, p. 3-4.

---, « Literary Geography » [1905], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 1, Andrew MCNEILLIE (Éd.), New York, Harcourt, 1989, p. 32-35.

---, « Women Novelists » [1918], *A Woman's Essays*, Rachel BOWLBY (Éd.), Londres, Penguin Books, 1992, p. 11-14.

---, « Men and Women » [1920], *A Woman's Essays*, Rachel BOWLBY (Éd.), Londres, Penguin Books, 1992, p. 18-20.

---, « The Intellectual Status of Women » [1920], *A Woman's Essays*, Rachel BOWLBY (Éd.), Londres, Penguin Books, 1992, p. 30-39.

---, « Revolving lights » [1923], *Women and Writing*, Michèle BARRETT (Éd.), San Diego, Harvest Book, 1979, p. 191-192.

---, « The Patron and the Crocus » [1924], *A Woman's Essays*, Rachel BOWLBY (Éd.), Londres, Penguin Books, 1992, p. 65-68.

---, « Mr Bennett and Mrs Brown » [1924], *A Woman's Essays*, Rachel BOWLBY (Éd.), Londres, Penguin Books, 1992, p. 69-87.

---, « The Lives of the Obscures », *The Common Reader*, Vol. 1 [1925], Londres, Hogarth Press, 1951, p. 146-167.

---, « George Eliot », *The Common Reader*, Vol. 1 [1925], Londres, Hogarth Press, 1951, p. 205-218.

---, « An Essay in Criticism » [1927], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 4, Andrew MCNEILLIE (Éd.), New York, Harcourt, 1994, p. 449-456.

---, « Women and Fiction », *The Forum*, mars 1929, p. 179-187. Consulté le 18 juin 2020 : <https://www.unz.com/print/Forum-1929mar-00179/>.

---, « Women and Fiction » [1929], *Women and Writing*, Michèle BARRETT (Éd.), San Diego, Harvest Book, 1979, p. 43-52.

---, *Women & Fiction: The Manuscript Versions of* A Room of One's Own, Stanford Patrick ROSENBAUM (Éd.), Oxford, Blackwell, 1992.

---, *A Room of One's Own* [1929], Anna SNAITH (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2015.

---, « Great Men's Houses » [1932], *The London Scene*, Londres, Daunt Books, 2013, p. 31-39.

---, « Craftsmanship » [1937], *Selected Essays*, David BRADSHAW (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 85-91.

---, *Three Guineas* [1938], Anna SNAITH (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2015.

---, « The Leaning Tower » [1940], *The Essays of Virginia Woolf*, Vol. 6 : 1933-1941, Stuart N. CLARKE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 2011, p. 259-283.

---, « Professions for Women » [1942], *Women and Writing*, Michèle BARRETT (Éd.), San Diego, Harvest Book, 1979, p. 57-63.

Romans, nouvelles

WOOLF Virginia, "The Journal of Mistress Joan Martyn" [texte composé en 1906], « Virginia Woolf's The Journal of Mistress Joan Martyn », Susan M. SQUIER & Louise DESALVO, *Twentieth Century Literature*, Vol. 25, n°3-4, 1979, p. 240-269.

---, « The Mark on the Wall » [1917], *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, David BRADSHAW (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 3-10.

---, *Night and Day* [1919], Julia BRIGGS (Éd.), Londres, Penguin, 1992.

---, « A Society » [1921], *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, David BRADSHAW (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 40-53.

---, *Jacob's Room* [1922], Londres, Vintage, 2004.

---, *To the Lighthouse* [1927], Stella MCNICHOL (Éd.), Londres, Penguin, 2011.

---, *To the Lighthouse: The Original Holograph Draft*, Susan DICK (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1983.

---, *Orlando* [1928], Brenda LYONS (Éd.), Londres, Penguin, 2011.

Journal, lettres

WOOLF Virginia, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1925-1930, Anne OLIVIER BELL & Andrew MCNEILLIE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1980.

---, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 4 : 1931-1935, Anne OLIVIER BELL & Andrew MCNEILLIE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1982.

---, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. 5 : 1936-1941, Anne OLIVIER BELL & Andrew MCNEILLIE (Éd.), Londres, Hogarth Press, 1984.

---, *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 2 : 1912-1922 [1976], Nigel NICHOLSON & Joanne TRAUTMANN (Éd.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

---, *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 3 : 1923-1928 [1977], Nigel NICOLSON & Joanne TRAUTMANN (Éd.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

---, *The Letters of Virginia Woolf*, Vol. 4 : 1929-1931 [1978], Nigel NICOLSON & Joanne TRAUTMANN (Éd.), New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

Textes en traduction

WOOLF Virginia, « Une Société » [1921 ; 2012], Michèle RIVOIRE (Trad.), *Virginia Woolf – Œuvres Romanesques*, Vol. 1, Jacques AUBERT (Éd.), Paris, Pléïade, 2012, p. 833-848.

---, « Mr. Bennett et Mrs. Brown » [1924 ; 2015], *Essais choisis*, Catherine BERNARD (Éd. & Trad.), Paris, Folio Classique, 2015, p. 222-252.

---, « Les femmes et le roman » [1929 ; 2018], Catherine BERNARD (Trad.), *Rêves de Femmes*, Michèle RIVOIRE (Éd.), Paris, Folio, 2018, p. 7-21.

---, *Une chambre à soi* [1929 ; 1951], Clara MALRAUX (Trad.), Paris, Éditions 10/18, 2008.

---, *Une pièce bien à soi* [1929 ; 2012], Élise ARGAUD (Trad.), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012.

---, *Une chambre à soi* [1929 ; 2016], Jean-Yves COTTÉ (Trad.), Toulouse, Gwen Catalá Éditeur, 2016.

---, *Un lieu à soi* [1929 ; 2016], Marie DARRIEUSSECQ (Trad.), Paris, Denoël, 2016.

---, *Une chambre à soi* [1929 ; 2020], Sophie CHIARI (Trad.), Paris, Le livre de poche, 2020.

---, *Trois Guinées* [1938 ; 2012], Léa GAUTHIER (Trad.), Paris, Rivages, 2020.

---, « Des professions pour les femmes » [1942 ; 2015], *Essais choisis*, Catherine BERNARD (Trad. & Éd.), Paris, Folio Classique, 2015, p. 391-400.

Sources secondaires

Sur *A Room of One's Own* et sa postérité

ALLEN Judith, « The Rhetoric of Performance in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Politics of Language*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2012, p. 57-64.

BRIGGS Julia, « To the Women of the Future », *Virginia Woolf: An Inner Life*, New York, Harcourt, 2005, p. 216-237.

BRODKEY Linda, « Modernism and the Scene(s) of Writing », *College English*, Vol. 49, n°4, 1987, p. 396-418.

DUBINO Jeanne, « Tracing *A Room of One's Own* in sub-Saharan Africa, 1929-2019 », *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, Jeanne DUBINO, Paulina PAJĄK, Catherine HOLLIS, Celiese LYPKA & Vara NEVEROW (Dir.), Édimbourg, Edinburgh University Press, à paraître en 2021.

FAVRE Valérie, « *A Room of One's Own*'s (Resistance to) Feminist Interpretations and Feminism », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 23 juin 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.9184>.

---, « Une retraite créatrice à soi pour mieux faire son entrée dans la communauté littéraire : *A Room of One's Own* et "Professions for Women" de Virginia Woolf », *Rückzug. Produktivität des Solitären in Kunst, Religion und Geschlechtergeschichte – En retrait/e : la solitude créatrice au prisme du genre*, Jenny HAASE, Audrey LASSERRE, Beatrice TRÎNCA & Xenia VON TIPPELSKIRCH (Dir.), Würzburg, Königshausen & Neumann, à paraître.

---, « From Women's History to Gender History: Rereading (Literary) History in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Writing of History*, Anne BESNAULT, Marie LANIEL, Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (Dir.), à paraître.

GOLDMAN Jane, « Virginia Woolf and T.S. Eliot: "Shakespeare's Sister" and "Tradition" », *Modernism, 1910-1945 – Image to Apocalypse*, Basingstoke & New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 154-156.

HUANG Zhongfeng, « *A Room of One's Own*: A cross-cultural voyage between Virginia Woolf and the contemporary Chinese woman writer Chen Ran », *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, Jeanne DUBINO, Paulina PAJĄK, Catherine HOLLIS, Celiese LYPKA & Vara NEVEROW (Dir.), Édimbourg, Edinburgh University Press, à paraître en 2021.

KAMUF Peggy, « Penelope at Work: Interruptions in *A Room of One's Own* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 16, n°1, 1982, p. 5-18.

LANIEL Marie, « "The name escapes me": Virginia Woolf's Dislocation of Patrilineal Memory in *A Room of One's Own* », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], Vol. 46, 2014, non paginé. Consulté le 27 juillet 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.1142>.

LASSERRE Audrey, « La petite sœur de Shakespeare ou la référence partagée à Woolf », *Histoire d'une littérature en mouvement : Textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Marc DAMBRE, Paris 3, 2014, p. 230-236. Consulté le 5 janvier 2021 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01635187>.

MATSUMOTO Hogara, « A new perspective on Mary Carmichael: Yuriko Miyamoto's novels and *A Room of One's Own* », *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, Jeanne DUBINO,

Paulina PAJĄK, Catherine HOLLIS, Celiese LYPKA & Vara NEVEROW (Dir.), Édimbourg, Edinburgh University Press, à paraître en 2021.

PLANTÉ Christine, « Judith Shakespeare, ou la fiction comme histoire des Outsiders », *Genre et Utopie*, Laurent COLANTONIO & Caroline FAYOLLE (Dir.), Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 43-62.

REGARD Frédéric, « X (*Une chambre à soi*, 1929) », *La force du féminin : sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La fabrique éditions, 2002, p. 52-83.

REYNIER Christine, « Notice », *Un lieu à soi*, Virginia WOOLF, Marie DARRIEUSSECQ (Trad.), Paris, Folio, p. 188-201.

ROBINSON Lilian, « Who's Afraid of *A Room of One's Own?* » [1972], *Sex, Class, and Culture* [1978], New York, Methuen, 1986, p. 97-149.

ROSENBAUM Stanford Patrick, « Introduction », *Women & Fiction: The Manuscript Versions of* A Room of One's Own, Virginia WOOLF, Stanford Patrick ROSENBAUM (Éd.), Oxford, Blackwell, 1992, p. xiii-xlii.

---, « Towards the Literary History of *A Room of One's Own* », *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1998, p. 110-141.

ROSENBERG Beth Carole, « Virginia Woolf's Postmodern Literary History », *MLN*, Vol. 115, n°5, 2000, p. 1112-1130.

SEELEY Tracy, « Flights of Fancy: Spatial Digression and Storytelling in *A Room of One's Own* », *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*, Anna SNAITH & Michael H. WHITWORTH (Dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 31-45.

STANFORD FRIEDMAN Susan, « *A Room of One's Own* in the World: The Pre-life and After-life of Shakespeare's Sister », *A Companion to Virginia Woolf*, Jessica BERMAN (Dir.), Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 189-202.

Sur Virginia Woolf, son œuvre et sa postérité

ALLÈGRE Marie, « Psychoanalytic Receptions of Woolf's Vision of Androgyny: Feminist Uses of Ambivalence? », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 16 novembre 2020 : <http://journals.openedition.org/ebc/9137>.

BARRETT Eileen & Patricia CRAMER (Dir.), *Virginia Woolf: Lesbian Readings*, New York, New York University Press, 1997.

BEER Gillian, « The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf » [1990], *Virginia Woolf*, Rachel BOWLBY (Dir.), Londres, Longman, 1992, p. 132-161.

---, *Virginia Woolf: The Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1996.

BELL Quentin, *Virginia Woolf, A Biography*, Vol. 2, Londres, The Hogarth Press, 1973.

---, *Virginia Woolf : Biographie*, Vol. 2, Francis LEDOUX (Trad.), Paris, Stock, 1974.

BERNARD Catherine, « Virginia Woolf essayiste ou l'écriture sans pedigree », *Virginia Woolf : Le Pur et l'Impur*, Catherine BERNARD & Christine REYNIER (Dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 247-258.

---, « Préface », *Essais Choisis*, Virginia WOOLF, Catherine BERNARD (Trad. & Éd.), Paris, Folio Classique, 2015, p. 7-32.

BESNAULT-LEVITA Anne, « "Je" et "nous" : quatre essais de Virginia Woolf sur l'essai comme genre », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°38, 2010, non paginé. Consulté le 20 juin 2020 : <https://journals.openedition.org/ebc/2836>.

---, « Études de genre et critique féministe dans le monde anglophone : Histoire et parcours croisés », *ElFe XX-XXI*, n°16, 2016, p. 41-61.

---, « Tuer encore et toujours "l'Ange du foyer" », *Europe*, n°1101-1102, janvier-février 2021, p. 155-167.

BLACK Naomi, *Virginia Woolf as Feminist*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.

BLAIR Emily, *Virginia Woolf and the Nineteenth Century Domestic Novel*, Albany, SUNY Press, 2007.

BOILEAU Nicolas Pierre, « Introduction – "Feminist Woolf: New Perspectives on Woolf's Resistance to Feminism" », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 7 janvier 2021 : <http://journals.openedition.org/ebc/9136>.

---, « Woolf's Exploration of —Combinations: Feminism in *Night and Day* », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 15 juin 2020 : <http://journals.openedition.org/ebc/9241>.

BOWLBY Rachel, « Introduction », *Virginia Woolf*, Rachel BOWLBY (Dir.), Londres, Longman, 1992, p. 1-19.

---, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1997.

BRADSHAW David, « Introduction », *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Virginia WOOLF, David BRADSHAW (Éd.), Oxford, Oxford University Press, 2001, p. xvii-xviii.

BRASSARD Geneviève, « Woolf in Translation », *A Companion to Virginia Woolf*, Jessica BERMAN (Dir.), Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 441-452.

BRIGGS Julia, *Virginia Woolf, an Inner Life*, Orlando, Harcourt, 2005.

---, *Reading Virginia Woolf*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2006.

CASSIGNEUL Adèle, « Déchirer le voile du silence », *Europe*, n°1101-1102, janvier-février 2021, p. 3-20.

CAUGHIE Pamela L., « Feminist Woolf », *A Companion to Virginia Woolf*, Jessica BERMAN (Dir.), Chichester, Wiley Blackwell, 2016, p. 305-317.

CAWS Mary Ann & Nicola LUCKHURST (Dir.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, Londres & New York, Continuum, 2002.

DAVISON Claire & Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (Dir.), *Trans-Woolf: Thinking Across Borders*, Pérouse, Morlacchi Editore University Press, 2017.

DESALVO Louise, « Shakespeare's Other Sister », *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Jane MARCUS (Dir.), Londres & Basingstoke, MacMillan, 1981, p. 61-81.

DETLOFF Madelyn, « Virginia Woolf and Lesbian Culture », *Virginia Woolf in Context*, Bryony RANDALL & Jane GOLDMAN (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 342-352.

DICK Susan, « "What Fools We Were!" Virginia Woolf's "A Society" », *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, n°1, 1987, p. 51-66.

DUBINO Jeanne, « Virginia Woolf: From Book Reviewer to Literary Critic », *Virginia Woolf and the Essay*, Beth Carole ROSENBERG & Jeanne DUBINO (Dir.), New York, St Martin's Press, 1998, p. 25-40.

DUBINO Jeanne, Paulina PAJĄK, Catherine HOLLIS, Celiese LYPKA & Vara NEVEROW (Dir.), *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*, Édimbourg, Edinburgh University Press, à paraître en 2021.

FERNALD Anne E., *Virginia Woolf: Feminism and the Reader*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

FORRESTER Viviane, « Virginia Woolf, précurseur du mouvement de libération des femmes », *Virginia Woolf*, Supplément au n°166 de *La Quinzaine littéraire*, Paris, ORTF, 1973, p. 51-64.

FROULA Christine, « Virginia Woolf as Shakespeare's Sister: Chapters in a Woman Writer's Autobiography », *Women's Revisions of Shakespeare*, Marianne NOVY (Dir.), Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 123-142.

---, « Orlando Lives: Virginia Woolf's *Orlando* in Global Adaptation and Performance », *Contemporary Woolf, Woolf Contemporaine*, Claire DAVISON-PÉGON & Anne-Marie SMITH-DI BIASIO (Dir.), Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014, p. 233-257.

GOLDMAN Jane, « Modernist Studies », *Palgrave Advances in Virginia Woolf Study*, Anna SNAITH (Dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 35-59.

---, « The Feminist Criticism of Virginia Woolf », *A History of Feminist Literary Criticism*, Gill PLAIN & Susan SELLERS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 66-84.

GRUBER Ruth, *Virginia Woolf: The Will to Create as a Woman* [1935], New York, Basic Books, 2005.

GUALTIERI Elena, *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past*, New York, St. Martin's Press, 2000.

HERCEND Olivier, *Le rapport au lecteur dans les textes de T.S Eliot, Virginia Woolf et James Joyce*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Frédéric REGARD, Sorbonne Université, 2019.

HOBERMAN Ruth, « Women in the British Museum Reading Room during the Late-Nineteenth and Early-Twentieth Centuries: From Quasi- to Counterpublic », *Feminist Studies*, Vol. 28, n°3, 2002, p. 489-512.

HOLTBY Winifred, *Virginia Woolf: A Critical Memoir* [1932], Londres & New York, Continuum, 2007.

LANIEL Marie, « "Thoughts of an Outsider" : Virginia Woolf et la pensée du dehors », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°48, 2015, non paginé. Consulté le 23 juin 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.2208>.

LATHAM Monica, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

LATHAM Monica, Caroline MARIE & Anne-Laure RIGEADE (Dir.), *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, Londres, Routledge, à paraître en 2021.

LEAPER Hana, « From Inheritance to Legacy: Virginia Woolf's Place within Networks of Women Creatives », *Virginia Woolf: An Exhibition Inspired by Her Writings*, Laura SMITH, Enrico TASSI & Eloise BENNETT (Dir.), Londres, Tate Publishing, 2018, p. 27-32.

LECERCLE Jean-Jacques, « L'écriture féminine selon Woolf », *Études Britanniques Contemporaines*, Hors-Série « Spécial Virginia Woolf », 1997, p. 16-29.

LEE Hermione, *Virginia Woolf*, Londres, Chatto & Windus, 1996.

LONDON Bette, « Guerrilla in Petticoats or Sans-Culotte? Virginia Woolf and the Future of Feminist Criticism », *Diacritics*, Vol. 21, n°2/3, 1991, p. 11-29.

LUCKHURST Nicola & Alice STAVELEY, « European Reception Studies », *Palgrave Advance in Virginia Woolf Studies*, Anna SNAITH (Dir.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2007, p. 227-252.

MARCUS Laura, « Woolf's Feminism and Feminism's Woolf », *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Susan SELLERS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 142-179.

MARDER Herbert, *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

POLLENTIER Caroline, *L'invention de la communauté : Esthétique et politique de l'ordinaire dans les essais de Virginia Woolf*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Catherine BERNARD, Paris 7, 2011.

RANDALL Bryony & Jane GOLDMAN (Dir.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

REGARD Frédéric, *La force du féminin : sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, La fabrique éditions, 2002.

REINHOLD Natalya (Dir.), *Woolf Across Cultures*, New York, Pace University Press, 2004.

REUS Anne, « Haworth, November 1904 », *Virginia Woolf's Rewriting of Victorian Women Writers' Lives*, thèse de doctorat sous la direction de Jane DE GAY, Leeds Trinity University, 2018, p. 127-133.

REYNIER Christine, *Virginia Woolf's Ethics of the Short Story*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009.

---, *Virginia Woolf's Good Housekeeping Essays*, New York, Routledge, 2019.

RIBEYROL Charlotte, « Filiations saphiques : de Swinburne à Virginia Woolf et H.D. », *Études Anglaises*, Vol. 62, n°2, 2009, p. 205-221.

RIGEL DAUGHERTY Beth, « Feminist Approaches », *Palgrave Advances in Virginia Woolf Studies*, Anna SNAITH (Dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 98-124.

ROSENBERG Beth Carole & Jeanne DUBINO (Dir.), *Virginia Woolf and the Essay*, New York, St. Martin's Press, 1997.

SILVER Brenda R., « The Authority of Anger: "Three Guineas" as Case Study », *Signs*, Vol. 16, n°2, 1991, p. 340-370.

---, *Virginia Woolf Icon*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

SNAITH Anna, « Introduction », *Palgrave Advance in Virginia Woolf Studies*, Anna SNAITH (Dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 1-15.

---, « Leonard and Virginia Woolf: Writing against empire », *The Journal of Commonwealth Literature*, Vol. 50, n°1, 2015, p. 19-32.

SOUTHWORTH Helen, « Reading across the Channel: The Reception of Woolf's and Colette's Work in England and in France », *The Intersecting Realities and Fictions of Virginia Woolf and Colette*, Columbus, The Ohio State University Press, 2004, p. 119-145.

WHITWORTH Michael H., *Virginia Woolf*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

ZWERDLING Alex, « Anger and Conciliation in Woolf's Feminism », *Representations*, n°3, 1983, p. 68-89.

---, *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1986.

Textes des contemporain·es de Woolf

Réception de *A Room of One's Own* par ses contemporain·es

ANON., « Women and Books » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 255-256.

BENNETT Arnold, « Queen of the Highbrows » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 258-260.

BRADBROOK Muriel, « Notes on the Style of Mrs Woolf » [1932], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 308-313.

CHARQUES R.D., « The Bourgeois Novel » [1933], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 342-345.

EMPSON William, « Virginia Woolf » [1931], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 301-307.

KELSEY Mary Electa, « Virginia Woolf and the She-Condition » [1931], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 260-262.

MULLER Herbert J., « Virginia Woolf and Feminine Fiction » [1937], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 360-366.

PHARE Elsie, « Women & Fiction » [1928], *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, Stanford Patrick ROSENBAUM, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1998, p. 114.

SACKVILLE-WEST Vita, « Review of *A Room of One's Own* » [1929], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 257-258.

SWINNERTON Frank, *The Georgian Literary Scene* [1935], *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Robin MAJUMDAR & Allen MCLAURIN (Éd.), Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 356-358.

WALLACE Margaret, « *A Room of One's Own*, by Virginia Woolf », *The Bookman*, février 1930. Consulté le 24 juin 2020 : <https://www.unz.com/print/Bookman-1930feb-00686a02/>.

WEST Rebecca, « Autumn and Virginia Woolf », *Ending in Earnest – A Literary Log* [1931], Freeport, Books for Libraries Press, 1967, p. 208-213.

Articles, essais, ouvrages critiques et théoriques, fiction

BENNETT Arnold, *Our Women: Chapters on the Sex Discord*, New York, George H. Doran Company, 1920.

BÉRAN WOLFE Walter, « Why Educate Women? », *The Forum*, mars 1929, p. 165-168. Consulté le 19 juin 2020 : <https://www.unz.com/print/Forum-1929mar-00165/>.

BRIMLEY JOHNSON Reginald, *The Women Novelists*, Londres, W. Collins Sons & Co, 1918.

---, *Some Contemporary Novelists (Women)*, Londres, Leonard Parsons, 1920.

CARPENTER Edward, *The Intermediate Sex: A Study of Some Transitional Types of Men and Women* [1908], Londres & New York, Mitchell Kennerley, 1921.

COURTNEY William, *The Feminine Note in Fiction*, Londres, Chapman & Hall, 1904.

ELIOT T.S., « Tradition and the Individual Talent » [1919], *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, Vincent B. LEITCH (Dir.), New York, Norton & Company, 2001, p. 1092-1098.

ELLIS Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, Vol. 2 : *Sexual Inversion*, Philadelphia, F. A. Davis Company, 1901.

HALL Radclyffe, *The Well of Loneliness* [1928], Londres, Vintage, 2015.

HEAPE Walter, *Sex Antagonism*, Londres, Constable, 1913.

JAMES C.L.R., « The Houses » [1932], *Letters from London*, Nicholas LAUGHLIN (Éd.), Oxford, Signal Books, 2003, p. 57-72.

PERKINS GILMAN Charlotte, *The Man-Made World; or, Our Androcentric Culture* [1911]. Consulté le 16 décembre 2018 : <http://www.gutenberg.org/files/3015/3015-h/3015-h.htm>.

RICHARDSON Dorothy, « Foreword to *Pilgrimage* » [1938], *The Gender of Modernism*, Bonnie K. SCOTT (Éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 429-432.

ROBINS Elizabeth, *Ancilla's Share: An Indictement of Sex Antagonism*, Londres, Hutchinson, 1924.

SCHREINER Olive, *From Man to Man* [1927]. Consulté le 10 août 2020 : <http://gutenberg.net.au/ebooks14/1402361h.html#n2>.

STRACHEY Ray, *The Cause: A Short History of the Women's Movement in Great Britain* [1928], Londres, Virago, 1978.

TREVELYAN George M., *History of England* [1926], Londres, Longmans, 1952.

WEININGER Otto, *Sex and Character*, Londres, William Heinemann, 1906.

WEST Rebecca, « An Orgy of Disorder and Cruelty – The Beginnings of Sex Antagonism », *The Clarion*, 27 septembre 1912, *The Young Rebecca: Writings of Rebecca West 1911-17*, Jane MARCUS (Éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 97-101.

---, « The Sex War: Disjointed Thoughts on Men », *The Clarion*, 18 avril 1913, *The Young Rebecca: Writings of Rebecca West 1911-17*, Jane MARCUS (Éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 174-178.

Sources secondaires

ANNAN Noel, « Bloomsbury and the Leavises », *Virginia Woolf and Bloomsbury a Centenary Celebration*, Jane MARCUS (Dir.), Londres, MacMillan Press, p. 23-38.

ARDIS Ann L., *New Women, New Novels: Feminism and Early Modernism*, New Brunswick & Londres, Rutgers University Press, 1990.

---, « The Gender of Modernity », *The Cambridge History of Twentieth Century Literature*, Laura MARCUS & Peter NICHOLLS (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 61-80.

CHILDS Peter, *Modernism* [2000], seconde édition, Londres & New York, Routledge, 2008.

DEKOVEN Marianne, *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

DE STASIO Clotilde, « Arnold Bennett and Late-Victorian “Woman” », *Victorian Periodicals Review*, Vol. 28, n°1, 1995, p. 40-53.

FELSKI Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

GILBERT Sandra & Susan GUBAR, *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 1 : *The War of the Words*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1988.

GOLDMAN Jane, *Modernism: 1910-1945 – Image to Apocalypse*, Basingstoke & New York, Palgrave Macmillan, 2004.

HARGREAVES Tracy, *Androgyny in Modern Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

HUYSSEN Andreas, « Mass Culture as Woman: Modernism’s Other », *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Post-Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 44-62.

HYNES Samuel, « The Whole Contention Between Mr Bennett and Mrs Woolf », *Edwardian Occasions*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1972, p. 24-38.

KENNER Hugh, *The Pound Era: The Age of T.S. Eliot, James Joyce and Wyndham Lewis*, Berkeley, University of California Press, 1971.

KERMODE Frank, « Modernisms », *Continuities*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 1-32.

KINGSLEY KENT Susan, *Sex and Suffrage in Britain: 1869-1940* [1987], Londres, Routledge, 1995.

LAMOS Colleen R., « The Men of 1914 », *The Cambridge History of Modernism*, Vincent SHERRY (Dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 478-492.

LANGAN Mary & Bill SCHWARZ (Dir.), *Crises in the British State 1880-1930*, Londres, Hutchinson, 1985.

LONGENBACH James, « The Women and Men of 1914 », *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*, Helen M. COOPER, Adrienne AUSLANDER MUNICH & Susan M. SQUIER (Dir.), Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1989, p. 97-123.

LUSTY Natalya & Julian MURPHET (Dir.), *Modernism and Masculinity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

MAREK Jayne E., *Women Editing Modernism: "Little" Magazines & Literary History*, Lexington, University Press of Kentucky, 1995.

MARIE Florence, « *Pilgrimage* de Dorothy Richardson ou l'art du dé-place-ment et de la dérive comme réponse à l'appellation », *Études Britanniques Contemporaines*, Vol. 46, 2014, non paginé. Consulté le 18 décembre 2018 : <https://doi.org/10.4000/ebc.1154>.

MARLER Regina, *Bloomsbury Pie: The Making of the Bloomsbury Boom* [1997], Londres, Virago, 1998.

MCDONALD Gail, « Through Schoolhouse Windows: Women, the Academy and T.S. Eliot », *Gender and Modernism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. 2, Bonnie K. SCOTT (Dir.), Londres & New York, Routledge, 2008, p. 73-91.

NEWTON Esther, « The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman », *Signs*, Vol. 9, n°4, 1984, p. 557-575.

NICHOLLS Peter, *Modernisms: A Literary Guide*, Berkeley, University of California Press, 1995.

PARSONS Deborah, *Theorists of the Modernist Novel: James Joyce, Dorothy Richardson, Virginia Woolf*, Londres & New York, Routledge, 2007.

RABATÉ Jean-Michel, « Introduction », *A Handbook of Modernism Studies*, Chichester, Wiley Blackwell, 2013, p. 1-14.

ROSEN Andrew, *Rise Up, Women: The Militant Campaign of the Women's Social and Political Union, 1903-1914*, Londres, Routledge, 1974.

SCOTT Bonnie K. (Dir.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

---, *Refiguring Modernism: The Women of 1928*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

STANFORD FRIEDMAN Susan, *Planetary Modernisms: Provocations on Modernity Across Time*, New York, Columbia University Press, 2015.

STERN Katherine, « The War of the Sexes in British Fantasy Literature of the Suffragette Era », *Critical Matrix*, Vol. 3, n°1-2, 1987, p. 78-109.

Postérité de *A Room of One's Own*

Alison Bechdel

Textes et planches de Bechdel participant de la postérité de *AROO*

BECHDEL Alison, « The Rule » [1985], *Dykes to Watch Out For* [en ligne], 2005. Consulté le 13 décembre 2019 : <http://dykestowatchoutfor.com/the-rule>.

---, *Are You My Mother? A Comic Drama* [2012], New York, Mariner Books, 2013.

---, « Testy », *Dykes to Watch Out For* [en ligne], 8 novembre 2013. Consulté le 12 décembre 2019 : <http://dykestowatchoutfor.com/testy>.

---, « Spot the Difference: Chloe and Olivia », *Kazoo Magazine*, n°7, 2017, p. 8.

Sources secondaires sur Bechdel

BUTTERLY Amelia, Sarah BUCKLEY, Will DAHLGREEN, Charlotte MCDONALD & Georgina PEARCE, « 100 Women: How Hollywood fails women on screen », *BBC* [en ligne], 8 mars 2018. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.bbc.com/news/world-43197774>.

DAWN JOHNSON Alaya, « The Bechdel Test and Race in Popular Fiction », *The Angry Black Woman: Race, Politics, Gender, Sexuality, Anger* [en ligne], 1 septembre 2009. Consulté le 13 décembre 2019 : <http://theangryblackwoman.com/2009/09/01/the-bechdel-test-and-race-in-popular-fiction/>.

MARIE Caroline, « The Many Faces of Virginia Woolf, Medusa, Sphinx, Convert, Celebrity, Prophetess, Professional in Post-2010 Iconotextual Narratives by Gazier & Ciccolini, Bechdel, and Gillen & Andrade », *Savoirs en prisme*, n°12, 2020, p. 199-216.

A.S. Byatt

Textes de Byatt participant de la postérité de *AROO*

BYATT A.S., *Possession: A Romance* [1990], Londres, Vintage, 1991.

---, « Art Work », *The Matisse Stories* [1993], New York, Vintage, 1996, p. 29-86.

---, « Of the Making of Many Lists », *The New York Times* [en ligne], 15 mai 1999. Consulté le 25 novembre 2019 : <http://movies2.nytimes.com/books/99/05/16/specials/byatt.html>.

Autres textes de Byatt

BYATT A.S., *The Shadow of the Sun* [1964], San Diego, Harvest Book, 1992.

---, « Introduction » [1991], *The Shadow of the Sun* [1964], San Diego, Harvest Book, 1992, p. vii-xv.

---, « Still Life / Nature morte », *Passions of the Mind* [1991], New York, Vintage, 1993, p. 3-13.

---, *The Biographer's Tale* [2000], Londres, Vintage, 2001.

---, « Forefathers », *On Histories and Stories* [2000], Londres, Vintage, 2001, p. 36-64.

Sources secondaires sur A.S. Byatt

BERNARD Catherine, « Écriture et possession : La voix du fantôme dans la fiction d'A.S. Byatt et de Peter Ackroyd », *Sillages critiques*, Vol. 7, 2005, p. 171-184.

EAGLETON Mary, « Playing the Field: Women's Access to Cultural Production », *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 37-57.

FRANKEN Christien, *A. S. Byatt: Art, Authorship, Creativity*, Basingstoke, Palgrave, 2001.

GADOIN Isabelle, « De l'autoportrait à l'anti-portrait : l'artiste médusé dans les *Matisse Stories* de A.S. Byatt », *L'Art dans l'art* [en ligne], André TOPIA, Marie-Christine LEMARDELEY & Bernard BRUGIÈRE (Dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, non paginé. Consulté le 22 février 2021 : <http://books.openedition.org/psn/3927>.

HARRIS Siân, « Imagine. Investigate. Intervene?: A consideration of feminist intent and metafictive invention in the historical fictions of A. S. Byatt and Marina Warner », *The Female Figure in Contemporary Historical Fiction*, Katherine COOPER & Emma SHORT (Dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 171-188.

HIGGINS Charlotte & Caroline DAVIES, « A.S. Byatt says women who write intellectual books seen as unnatural », *The Guardian* [en ligne], 20 août 2010. Consulté le 29 septembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2010/aug/20/as-byatt-intellectual-women-strange>.

LETISSIER Georges, « Passion and Possession as Alternatives to "Cosmic Masculinity" in "Herstorical Romances" », *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, Ann HEILMANN & Mark LLEWELLYN (Dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 116-132.

---, « Fiction et essais historiographiques : Entrelacs et croisements de l'écriture byattienne », *L'Atelier* [en ligne], Vol. 2, n°2, 2010, p. 37-52. Consulté le 14 juillet 2020 : <https://ojs.parisnanterre.fr/index.php/latelier/article/view/72/pdf_13>.

PAREY Armelle, « A Conversation with A.S. Byatt », Caen, 2015. Consulté le 26 juillet 2020 : <https://www.canal-u.tv/video/la_forge_numerique/a_conversation_with_a_s_byatt.17606>.

---, « The Art of Recording Li(v)es in A.S. Byatt's Fiction », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], Vol. 54, 2018, non paginé. Consulté le 14 juillet 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.4330>.

PETIT Laurence, « Couleur des mots, éloquence de la couleur : *Art Work* de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence », *Polysèmes* [en ligne], n°10, 2007, non paginé. Consulté le 11 mars 2020 : <https://doi.org/10.4000/polysemes.627>.

TOLLANCE Pascale, « "The Infinite Terror of the Brilliance of Colour" : couleur et violence dans quelques nouvelles d'A.S. Byatt », *Polysèmes* [en ligne], n°14, 2015, non paginé. Consulté le 11 mars 2020 : <https://doi.org/10.4000/polysemes.595>.

TREDELL Nicolas, « A.S. Byatt », *Conversations with Critics*, Manchester, Carcanet, 1994, p. 58-74.

WALEZAK Émilie, *Histoire et fiction dans les romans de Peter Ackroyd, Antonia Susan Byatt et Jeanette Winterson*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Josiane PACCAUD-HUGUET, Université Lumière Lyon 2, 2008.

WALLACE Diana, « Ventriloquising the past: A.S. Byatt's romance with history », *The Women's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004, p. 210-219.

WESTMAN Karin, « A. S. Byatt and "(V. Woolf)": Mapping a Misreading of Modernism », *Virginia Woolf Out of Bounds*, Jessica BERMAN & Jane GOLDMAN (Dir.), New York, Pace University Press, 2001, p. 73-79.

Sandra Cisneros

Textes de Cisneros participant de la postérité de *AROO*

CISNEROS Sandra, *The House on Mango Street* [1984], New York, Vintage Books, 2009.

---, « A House of My Own » [2009], *The House on Mango Street* [1984], New York, Vintage Books, 2009, p. xi-xxvii.

---, « Hydra House », *A House of My Own: Stories from My Life* [2015], New York, Vintage Books, 2016, p. 9-33.

---, « Guadalupe the Sex Goddess », *A House of My Own: Stories from My Life* [2015], New York, Vintage Books, 2016, p. 160-169.

---, « A Borrowed House », *A House of My Own: Stories from My Life* [2015], New York, Vintage Books, 2016, p. 341-349.

Autres textes de Cisneros

CISNEROS Sandra, « Preface », *My Wicked Wicked Ways* [1987], New York, Vintage, 2015, p. ix-xii.

---, « Introduction », *A House of My Own: Stories from My Life* [2015], New York, Vintage Books, 2016, p. 3-8.

---, « Straw into Gold », *A House of My Own: Stories from My Life* [2015], New York, Vintage Books, 2016, p. 73-83.

---, « A Tango for Astor », *A House of My Own: Stories from My Life* [2015], New York, Vintage Books, 2016, p. 84-90.

Sources secondaires sur Cisneros

DOYLE Jacqueline, « More Room of Her Own: Sandra Cisneros's *The House on Mango Street* », *MELUS*, Vol. 19, n°4, 1994, p. 5-35.

MACMAHON Marci R., *Domestic negotiations: Gender, Nation and Self-Fashioning in US Mexicana and Chicana Literature and Art*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2013.

Rachel Cusk

Textes de Cusk participant de la postérité de *AROO*

CUSK Rachel, « Shakespeare's Daughters », *The Guardian* [en ligne], 12 décembre 2009. Consulté le 23 octobre 2020 :

<https://www.theguardian.com/books/2009/dec/12/rachel-cusk-women-writing-review>.

---, « Making Home », *Coventry*, Londres, Faber & Faber, 2019, p. 70-87.

---, « Shakespeare's Sisters », *Coventry*, Londres, Faber & Faber, 2019, p. 163-176.

Sources secondaires sur Cusk

BOILEAU Nicolas Pierre, « A Novelist in Changing Rooms: Motherhood and Auto/Biography », *E-rea* [en ligne], Vol. 10, n°2, 2013, non paginé. Consulté le 25 octobre 2020 : <https://journals.openedition.org/erea/3243>.

LATHAM Monica, « Variations on Mrs Dalloway », *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism: Rewriting Mrs Dalloway*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 167-184.

Sandra Gilbert et/ou Susan Gubar

Textes de Gilbert et/ou Gubar participant de la postérité de *AROO*

GILBERT Sandra & Susan GUBAR (Dir.), *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

GILBERT Sandra & Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], New Haven, Yale University Press, 2000.

GILBERT Sandra & Susan GUBAR (Éd.), *The Norton Anthology of Literature by Women: The Tradition in English*, New York & Londres, Norton & Company, 1985.

GUBAR Susan, *Rooms of Our Own*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2006.

Autres textes de Gilbert et/ou Gubar

GILBERT Sandra, « In Yeat's House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath », *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*, Diane WOOD MIDDLEBROOK & Marilyn YALOM (Dir.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1985, p. 145-166.

GILBERT Sandra & Susan GUBAR, «The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism » [1989], *Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar*, William E. CAIN (Dir.), New York & Londres, Garland Publishing, 1994, p. 3-36.

---, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, 3 volumes, New Haven & Londres, Yale University Press, 1987-1994.

GUBAR Susan, « A Chapter on the Future », *Critical Condition: Feminism at the Turn of the Century*, New York, Columbia University Press, 2000, p. 153-167.

---, « Our Brilliant Career: Women in English, 1973–2010 », *College English*, Vol. 76, n°1, 2013, p. 12-28.

Sources secondaires sur Gilbert et/ou Gubar

FAVRE Valérie, « De Virginia Woolf à Susan Gubar : réécrire *A Room of One's Own* au tournant du XXIe siècle », *L'Atlantique littéraire au féminin – Approches comparatistes (XXe-XXIe)*, Chloé CHAUDET, Stefania CUBEDDU-PROUX & Jean-Marc MOURA (Dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2020, p. 35-47.

SORDI Michele, « Caught in the Crossfire: Critical Situations of Gilbert and Gubar's *Madwoman* and *No Man's Land* », *Making Feminist History: The Literary Scholarship of Sandra M. Gilbert and Susan Gubar*, William E. CAIN (Dir.), New York & Londres, Garland Publishing, 1994, p. 271-297.

Ursula K. Le Guin

Textes de Le Guin participant de la postérité de *AROO*

LE GUIN Ursula K., « A Left-Handed Commencement Address » [1983], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, Grove Press, 1989, p. 115-117.

---, « The Fisherwoman's Daughter » [1988], *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, Grove Press, 1989, p. 212-237.

---, « A Matter of Trust », *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination* [2004], livre électronique, Boston, Shambhala, 2012, p. 223-234.

Autres textes de Le Guin

LE GUIN Ursula K., « Stress-Rhythm in Poetry and Prose », *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination* [2004], livre électronique, Boston, Shambhala, 2012, p. 70-94.

---, « The Wilderness Within », *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination* [2004], livre électronique, Boston, Shambhala, 2012, p. 108-116.

---, « TGAN Again », *No Time to Spare: Thinking About What Matters* [2017], livre électronique, Boston, Mariner Books, p. 69-73.

Sources secondaires sur Le Guin

LANGLET Irène, « “La fille de la pêcheuse” dans le réseau des essais féministes de Le Guin », *ReS Futurae* [en ligne], n°13, 2019, non paginé. Consulté le 21 avril 2020 : <https://doi.org/10.4000/resf.2306>.

WICKES George & Louise WESTLING, « Dialogue with Ursula K. Le Guin » [1982], *Conversations with Ursula K. Le Guin*, Carl FREEDMAN (Dir.), Jackson, University Press of Mississippi, 2008, p. 12-25.

Jane Marcus

Textes de Marcus participant de la postérité de *AROO*

MARCUS Jane, « Introduction », *New Feminist Essays on Woolf*, Jane MARCUS (Dir.), Londres & Basingstoke, Macmillan, 1981, p. xiii-xx.

---, « Thinking Back Through Our Mothers », *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Jane MARCUS (Dir), Londres & Basingstoke, Macmillan, 1981, p. 1-30.

---, « Still Practice, A/Wrested Alphabet: Toward a Feminist Aesthetic », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 3, n°1/2, 1984, p. 79-97.

---, « “Taking the Bull by the Udders”: Sexual Difference in Virginia Woolf – A Conspiracy Theory », *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 136-162.

---, « Sapphistry: Narration as Lesbian Seduction in *A Room of One's Own* », *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 163-187.

---, *Art and Anger: Reading Like a Woman*, Columbus, Ohio State University Press, 1988.

---, « Wrapped in the Stars and Stripes: Virginia Woolf in the USA », *South Carolina Review*, Vol. 29, n°1, 1996, p. 17-23.

---, *Virginia Woolf, Cambridge and* A Room of One's Own*: “The Proper Upkeep of Names”*, Londres, Cecil Woolf, 1996.

---, « A Very Fine Negress », *Hearts of Darkness: White Women Write Race*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2004, p. 24-58.

Alice Munro

Textes de Munro participant de la postérité de *AROO*

MUNRO Alice, « The Office » [1962], *Dance of the Happy Shades* [1968], Londres, Vintage, 2000, p. 59-74.

---, « Meneseteung » [1988], *Friend of my Youth* [1990], Londres, Vintage, 1996, p. 50-73.

Autres textes de Munro

MUNRO Alice, « On Writing "The Office" », *Transitions II: Short Fiction – A Source Book of Canadian Literature*, Edward PECK (Dir.), Vancouver, Commcept, 1978, p. 259-262.

---, « Contributors' Notes », *The Best American Short Stories 1989*, Margaret ATWOOD and Shannon RAVANNEL (Éd.), Boston, Houghton Mifflin, 1989, p. 322-23.

---, « Cortes Island », *The Love of a Good Woman* [1998], Londres, Vintage, 2000, p. 117-145.

---, « Family Furnishings », *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* [2001], New York, Vintage International, 2002, p. 86-119.

---, « Nettles », *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* [2001], New York, Vintage International, 2002, p. 156-187.

---, « Nobel Lecture *in absentia* », 2013. Consulté le 17 octobre 2019 : <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2013/munro/lecture/>.

Sources secondaires sur Munro

BIGOT Corinne & Catherine LANONE, *Sunlight and Shadows, Past and Present: Alice Munro's Dance of the Happy Shades*, Paris, PUF, 2014.

BUCHHOLTZ Miroslawa, « Home vs. House of Fiction: Henry James, Alice Munro and the Mixed Blessing of Authorship », *Americana* [en ligne], Vol. 12, n°2, 2016, non paginé. Consulté le 23 novembre 2019 : <http://americanaejournal.hu/vol12no2james/buchholtz>.

COW Alisa & Christine LORRE-JOHNSTON, *The Mind's Eye: Alice Munro's* Dance of the Happy Shades, Paris, Fahrenheit, 2015.

DICKLER AWANO Lisa, « An Interview with Alice Munro », *VQR* [en ligne], été 2006. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://www.vqronline.org/web-exclusive/interview-alice-munro>.

DUFFY Dennis, « Too Little Geography; Too Much History: Writing the Balance in "Meneseteung" », *National Plots: Historical Fiction and Changing Ideas of*

Canada, Andrea CABAJSKY & Brett Josef GRUBISIC (Dir.), Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 197-213.

MCCARTHY Dermot, « The Woman Out Back: Alice Munro's "Meneseteung" », *Studies in Canadian Literature* [en ligne], Vol. 19, n°1, 1994, non paginé. Consulté le 18 juillet 2020 : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8191/9248>.

MUNRO Sheila, *Lives of Mothers & Daughters: Growing Up with Alice Munro*, Toronto, McClelland & Stewart, 2001.

REDEKOP Magdalene, *Mothers and Other Clowns* [1992], New York, Routledge, 2014.

THACKER Robert, *Alice Munro: Writing Her Lives – A Biography* [2005], Toronto, McClelland & Stewart, 2011.

WARE Tracy, « "And They May Get It Wrong, After All": Reading Munro's "Meneseteung" », *National Plots: Historical Fiction and Changing Ideas of Canada*, Andrea CABAJSKY & Brett Josef GRUBISIC (Dir.), WATERLOO, Wilfrid Laurier University Press, 2010, p. 67-79.

Tillie Olsen

Textes d'Olsen participant de la postérité de *AROO*

OLSEN Tillie, « Silences in Literature » [1965], *Silences* [1978], New York, The Feminist Press, 2003, p. 5-21.

---, « One Out of Twelve: Writers Who Are Women in Our Century » [1971], *Silences* [1978], New York, The Feminist Press, 2003, p. 22-46.

---, *Silences* [1978], New York, Feminist Press, 2003.

Source secondaire sur Tillie Olsen

FISHER FISHKIN Shelley, « Reading, Writing, and Arithmetic: The Lessons *Silences* Has Taught Us » [1994], *Silences*, Tillie OLSEN, New York, The Feminist Press, 2003, p. xi-xlii.

Adrienne Rich

Texte de Rich participant de la postérité de *AROO*

RICH Adrienne, « When We Dead Awaken: Writing as Revision » [1971], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], New York & Londres, Norton, 1995, p. 33-51.

Autres textes de Rich

RICH Adrienne, « The Stranger » [1972], *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972* [1973], Londres & New York, Norton, 2013, p. 19.

---, « The Phenomenology of Anger » [1972], *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972* [1973], Londres & New York, Norton, 2013, p. 27-31.

---, « Caryatid: Two Columns » [1973], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], New York & Londres, Norton, 1995, p. 107-121.

---, « Natural Ressources » [1977], *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977* [1978], Londres & New York, Norton, 2013, p. 60-67.

---, « Taking Women Students Seriously » [1978], *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978* [1979], New York & Londres, Norton, 1995, p. 237-246.

Sources secondaires sur Rich

GELPI Barbara, « Sex as Performance », *MOSAIC*, Vol. 30, n°3, 1997, p. 185-195.

OSTRIKER Alicia, « Her Cargo: Adrienne Rich and the Common Language », *The American Poetry Review*, Vol. 8, n°4, juillet-août 1979, p. 6-10.

Elaine Showalter

Textes de Showalter participant de la postérité de *AROO*

SHOWALTER Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

---, « Invigorating Life », *Pen America* [en ligne], 27 décembre 2006. Consulté le 6 décembre 2019 : <https://pen.org/invigorating-life/>.

Autres textes de Showalter

SHOWALTER Elaine, « Feminist Criticism in the Wilderness », *Critical Inquiry*, Vol. 8, n°2, 1981, p. 179-205.

---, « Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 3, n°1/2, 1984, p. 29-43.

---, « Twenty Years On: "A Literature of Their Own" Revisited », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 31, n°3, 1998, p. 399-413.

Ali Smith

Textes de Smith participant de la postérité de *AROO*

SMITH Ali, *Artful*, Londres, Penguin, 2012.

---, *Shire*, Sarah WOOD (Illustration), Woodbridge, Full Circle Edition, 2013.

Autres productions de Smith

SMITH Ali, « Woolf in the 21st century », panel organisé par la Cambridge University Press, réunissant Gillian BEER, Ali SMITH et Rachel BOWLBY, 25 février 2011, Senate House, Londres. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=rx-jCBIcy4c>.

---, « Getting Virginia Woolf's Goat », conférence à la National Portrait Gallery, Londres, 23 octobre 2014. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://soundcloud.com/npglondon/getting-virginia-woolfs-goat-a-lecture-by-ali-smith>.

---, *How to Be Both* [2014], Londres, Penguin Books, 2015.

---, « Making waves: how Virginia Woolf influenced generations of female artists », *New Statesman* [en ligne], 23 mai 2018, Consulté le 8 mars 2021: <https://www.newstatesman.com/2018/05/ali-smith-virginia-woolf-female-art-painting>.

Sources secondaires sur Smith

BENFEY Christopher, « "How to Be Both," by Ali Smith », *New York Times* [en ligne], 31 décembre 2014. Consulté le 25 novembre 2020 : <nytimes.com/2015/01/04/books/review/how-to-be-both-by-ali-smith-review.html?_r=2.>.

DANES Melissa, « A Babel of Voices, *The Guardian* [en ligne], 19 avril 2003. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2003/apr/19/fiction.shopping>.

FLANNERY Patrick, « *How to Be Both* by Ali Smith, review: "brimming with pain and joy" », *The Telegraph* [en ligne], 14 octobre 2014. Consulté le 23 novembre 2019 : <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/11061768/How-to-Be-Both-by-Ali-Smith-review-brimming-with-pain-and-joy.html>.

GARNER Dwight, « Love and Lectures, Living on From the Grave », *The New York Times* [en ligne], 22 janvier 2013. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://www.nytimes.com/2013/01/23/books/artful-by-ali-smith-a-novel-with-a-ghost.html>.

HASTIE Katy, « *Artful* by Ali Smith », *The Kelvingrove Review*, n°11, 2013, p. 1-4. Consulté le 30 novembre 2020 : <https://www.gla.ac.uk/research/az/esharp/thekelvingrovereview/issue11newhorizons/>.

LEA Daniel, « Ali Smith », *Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, Daniel O'GORMAN & Robert EAGLESTONE (Dir.), Abingdon & New York, Routledge, 2019, p. 396-404.

LECOMTE Héloïse, « The Hapax of Mourning: Ali Smith's Aesthetics of Exception in *Artful* (2012) », *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°58, 2020, non paginé. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://journals.openedition.org/ebc/8201>.

MYERSON Julie, « *Artful* by Ali Smith – Review », *The Guardian* [en ligne], 18 novembre 2012. Consulté le 25 novembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2012/nov/18/artful-ali-smith-review>.

RYAN-SAUTOUR Michelle, "*Shire* and *How To Be Both* by Ali Smith", « Recent British Fiction (Part 3) », Catherine BERNARD, Liliane CAMPOS & Michelle RYAN-SAUTOUR, *Études Britanniques Contemporaines* [en ligne], n°49, 2015, non paginé. Consulté le 24 août 2020 : <https://doi.org/10.4000/ebc.2753>.

Rebecca Solnit

Textes de Solnit participant de la postérité de *AROO*

SOLNIT Rebecca, « Woolf's Darkness », *Men Explain Things to Me*, Londres, Granta Books, 2014, p. 85-106.

---, « A Short History of Silence », *The Mother of All Questions*, Chicago, Haymarket Books, 2017, p. 17-66.

Autres textes de Solnit

SOLNIT Rebecca, « Doubt », *Hope in the Dark* [2004], Londres, Canongate, 2016, p. 107-111.

---, « The Mother of All Questions », *The Mother of All Questions*, Chicago, Haymarket Books, 2017, p. 3-11.

Alice Walker

Textes de Walker participant de la postérité de *AROO*

WALKER Alice, « A Talk: Convocation 1972 » [1972], *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* [1983], Londres, The Women's Press, 2000, p. 33-41.

---, « In Search of Our Mothers' Gardens » [1974], *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* [1983], Londres, The Women's Press, 2000, p. 231-243.

---, « One Child of One's Own » [1979], *In Search of Our Mother's Gardens: Womanist Prose* [1983], Londres, The Women's Press, 2000, p. 361-383.

---, *The Color Purple* [1983], Londres, Guild Publishing, 1986.

Autres textes de Walker

WALKER Alice, *Revolutionary Petunias and Other Poems*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

---, « Beyond the peacock: The Reconstruction of Flannery O'Connor » [1975], *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* [1983], Londres, The Women's Press, 2000, p. 42-59.

---, « Saving the Life That Is Your Own: The Importance of Models in the Artist's Life » [1976], *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* [1983], Londres, The Women's Press, 2000, p. 3-14.

---, *The Same River Twice: Honoring the Difficult* [1996], Londres, The Women's Press, 1998.

---, « Songs, Flowers, and Swords », *Anything We Love Can Be Saved: A Writer's Activism*, New York, Ballantine Books, 1997, p. 63-67.

Sources secondaires sur Alice Walker

ALLAN Tuzyline Jita, « A Voice of One's Own: Implications of Impersonality in the Essays of Virginia Woolf and Alice Walker », *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Ruth-Ellen BOETCHER JOERES & Elizabeth MITTMAN (Dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 131-147.

BAYINDIR Turgay, « A House of Her Own: Alice Walker's Readjustment of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* in *The Color Purple* », *Alice Walker's The Color Purple*, Kheven LAGRONE (Dir.), Amsterdam & New York, Rodopi, 2009, p. 209-223.

CHRISTIAN Barbara, « The Highs and Lows of Black Feminist Criticism » [1990], *Feminisms Redux – An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robin

WARHOL-DOWN & Diane PRICE HERNDL (Éd.), New Brunswick, Rutgers University Press, 2009, p. 238-243.

HOPSON Cheryl R., « Alice Walker's Womanist Maternal », *Women's Studies*, Vol. 46, n°3, 2017, p. 221-233.

LAURET Maria, *Alice Walker* [2000], seconde édition, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.

Kabe Wilson

Productions littéraires et artistiques de Wilson participant de la postérité de *AROO*

WILSON Kabe, « Olivia N'Gowfri – *Of One Woman or So* », enregistrement d'une communication non publiée effectuée au cours du colloque « The Trouble with Theory Symposium », Londres, Stuart Hall Library, juin 2013. Consulté le 29 août 2020 : <https://soundcloud.com/kabe-wilson>.

---, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri*, installation artistique et tapuscrit non publié au format PDF, 2014.

---, « The Dreadlock Hoax », performance artistique, 19 mai 2014. Consulté le 4 décembre 2020 : <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>.

---, « The Dreadlock Hoax Speech », 2014. Consulté le 5 décembre 2020 : <http://www.dreadlockhoax.co.uk/the-dreadlock-hoax>.

Sources secondaires sur Wilson

FAVRE Valérie, « Recycling/Upcycling the Iconic Woolf? Negotiating Woolf as a Literary and Feminist Icon in Kabe Wilson's *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* », *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, Monica LATHAM, Caroline MARIE & Anne-Laure RIGEADE (Dir.), Londres, Routledge, à paraître en 2021.

MCINTOSH Malachi, Interview vidéo avec Kabe Wilson, Mars 2014. Consulté le 23 novembre 2019 : <http://www.dreadlockhoax.co.uk/interviews-and-talks>.

SMITH Ali, « Ali Smith on Kabe Wilson », *Just Six Degrees* [en ligne], non daté. Consulté le 8 mars 2021 : <http://www.justsixdegrees.com/ali-smith>.

STANFORD FRIEDMAN Susan & Kabe WILSON, « Of Words, Worlds, and Woolf: Recycling *A Room of One's Own* into *Of One Woman or So* », *Recycling Virginia Woolf in Contemporary Culture*, Monica LATHAM, Caroline MARIE, Anne-Laure RIGEADE (Dir.), Londres, Routledge, à paraître en 2021.

STANFORD FRIEDMAN Susan, « Recycling Revolution: Re-mixing *A Room of One's Own* and Black Power in Kabe Wilson's Performance, Installation and Narrative Art », *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in*

21st Century Literature and Art, Susan STANFORD FRIEDMAN (Dir.), Londres & New York, Bloomsbury Academic, 2018, p. 21-47.

Jeanette Winterson

Textes de Winterson participant de la postérité de *AROO*

WINTERSON Jeanette, *Oranges Are Not the Only Fruit* [1985], Londres, Vintage, 2014.

---, « The Psychometry of Books », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 119-132.

---, « Art & Life », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 153-164.

---, « A Work of My Own », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 165-192.

---, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* [2011], Londres, Vintage, 2012.

---, « Introduction », *A Room of One's Own*, Virginia WOOLF, Londres, Vintage Feminism, 2018, p. vii-xii.

---, *Frankissstein: A Love Story* [2019], Londres, Vintage, 2020.

Autres textes de Winterson

WINTERSON Jeanette, *The Passion* [1987], Londres, Vintage, 2004.

---, « Introduction » [1991], *Oranges Are Not the Only Fruit* [1985], Londres, Vintage, 2011, p. xi-xv.

---, « Introduction » [2014], *Oranges Are Not the Only Fruit* [1985], Londres, Vintage, 2014, p. xi-xvi.

---, « Art Objects », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 3-21.

---, « Testimony Against Gertrude Stein », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 45-60.

---, « A Gift of Wings (with reference to *Orlando*) », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 61-77.

---, « The Semiotics of Sex », *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery* [1995], Londres, Vintage, 1996, p. 103-118.

---, « The Poetics of Sex », *The World and Other Places* [1998], Londres, Vintage, 1999, p. 31-46.

---, *Lighthousekeeping*, Londres, Fourth Estate, 2004.

---, « “Different sex. Same person”: how Woolf’s *Orlando* became a trans triumph », *The Guardian* [en ligne], 3 septembre 2018. Consulté le 1 décembre 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2018/sep/03/different-sex-same-person-how-woolfs-orlando-became-a-trans-triumph>.

Sources secondaires sur Winterson

GANTEAU Jean-Michel, « Le temps éclaté : *Why Be Happy When You Could Be Normal?* De Jeanette Winterson », *Sillages critiques* [en ligne], n°19, 2015, non paginé. Consulté le 3 mars 2020 : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4229>.

GONNAUD Justine, *L’androgyne dans la littérature britannique contemporaine*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2020.

HAINES-WRIGHT Lisa & Tracy Lynn KYLE, « From He and She to You and Me: Grounding Fluidity, Woolf’s *Orlando* to Winterson’s *Written on the Body* », *Virginia Woolf: Texts and Contexts*, Beth RIGEL DAUGHERTY & Eileen BARRETT (Dir.), New York, Pace University Press, 1996, p. 177-182.

LANIEL Marie, « “Tightrope walking the twenty-first century”: Jeanette Winterson’s vital connections with Modernism », *Textes et Contextes* [en ligne], Vol. 7, 2012, non paginé. Consulté le 12 février 2021 : <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=355>.

ONEGA Susana, *Jeanette Winterson*, Manchester, Manchester University Press, 2006.

PYKETT Lynn, « A New Way with Words? Jeanette Winterson’s Post-Modernism », *“I’m telling you stories”: Jeanette Winterson and the Politics of Reading*, Helena GRICE & Tim WOODS (Dir.), Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 53-60.

REYNIER Christine, « L’Art paradoxal de Jeanette Winterson », *Études Anglaises*, Vol. 50, n°2, 1997, p. 183-194.

---, *Jeanette Winterson : Le miracle ordinaire*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

WALEZAK Émilie, « The Fictional Avatars of Mrs W: The Influence of the Adoptive Mother and the Birth of Jeanette Winterson as a Writer », *Prague Journal of English Studies*, Vol. 7, n°1, 2018, p. 123-139.

Autres sources marquant la postérité de *AROO*

Fiction

CUNNINGHAM Michael, *The Hours* [1998], Londres, Harper Perennial, 2006.

FRENCH Marilyn, *The Women’s Room* [1977], Londres, Virago, 2014.

GEE Maggie, *Virginia Woolf in Manhattan* [2014], Londres, Telegram, 2015.

GWALTNEY Doris, *Shakespeare's Sister: A Novel*, Charlottesville, Hampton Roads Publishing, 1995.

LESSING Doris, « To Room Nineteen » [1963], *To Room Nineteen* [1978], Londres, Flamingo, 2002, p. 352-386.

MARSH Jan, *Shakespeare's Sister: A Novel*, texte auto-édité au format Kindle, 2016.

RACHEL Lea, *The Other Shakespeare*, St. Louis, Writer's Design Press, 2015.

STRACHEY Dorothy, *Olivia* [1949], Londres, Vintage, 2008.

TIFFANY Grace, *My Father Had A Daughter: Judith Shakespeare's Tale*, New York, Berkley Books, 2003.

Pièces de théâtre et adaptations dramatiques

ALMEIDA Anthony (Adaptation et Mise en scène), « Shakespeare's Sister », Fiona Shaw (Interprétation), Londres, Almeida Theater, 2017. Consulté le 11 décembre 2017 : <https://www.speech.almeida.co.uk/speech/shakespeares-sister>.

DAIGLE Cody, *William and Judith* [2012], *The GPTC Reader: 2013 Mainstage*, Catherine BROWN & Kevin LAWLER (Dir.), Omaha, Metropolitan Community College, 2013, p. 163-225.

FARMER Nicole (Mise en scène), *William and Judith* [2012], Charles AUTEN & Christy GRANTHAM (Interprétation), Wilmington, Browncoat Theater, 3 mai 2013, captation disponible sur YouTube. Consulté le 13 août 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=dH0tU6LZqBc&t=281s>.

GARLAND Patrick (Adaptation & Mise en scène), *A Room of One's Own*, Eileen ATKINS (Interprétation), New York, Lamb's Theater, mars 1991.

WHIPDAY Emma, *Shakespeare's Sister*, Londres, Samuel French, 2016.

Essais

ANZALDÚA Gloria, « Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers » [1980], *The Gloria Anzaldúa Reader*, AnaLouise KEATING (Éd.), Durham, Duke University Press, 2009, p. 26-35.

CHEMALI Soraya, « A Rage of Your Own », *Rage Becomes Her: The Power of Women's Anger* [2018], New York, Atria, 2019, p. 257-288.

EVARISTO Bernardine, « The Queen of Precarity », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, 2019, p. 16-21. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

LORDE Audre, « Age, Race, Class and Sex: Women Redefining difference », *Sister Outsider. Essays and Speeches* [1984], Berkeley, Crossing Press, 2007, p. 114-123.

MCDERMID Val, « Kicking Open Doors », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, 2019, p. 4-9. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

MOHAMED Nadifa, « A Space Where Your Story Should Be », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, 2019, p. 36-38. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

NAGRA Daljit, « The Art of Writing for Fun », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, 2019, p. 28-31. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, 2019. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

TOWNSEND WARNER Sylvia, « Women as Writers », *Journal of the Royal Society of Arts*, Vol. 107, n°5034, 1959, p. 378-386.

WILLIAMS Eley, « Give your Room the Slip », *A Room of My Own: RSL Fellows on what a writer needs to work*, ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, 2019, p. 22-27. Consulté le 25 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/A-Room-of-My-Own-Anthology-digital-publication.pdf>.

Textes critiques et théoriques

BARRETT Michèle, « Introduction », *Women and Writing*, Virginia WOOLF, Michèle BARRETT (Éd.), San Diego, Harvest Book, 1979, p. 1-39.

EZELL Margaret, « The Myth of Judith Shakespeare: Creating the Canon of Women's Literature in the Twentieth Century », *Writing Women's Literary History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993, p. 39-65.

DOWNS Laura Lee, *Writing Gender History* [2004], seconde édition, Londres & New York, Bloomsbury, 2010.

FARWELL Marilyn R., « Virginia Woolf and Androgyny », *Contemporary Literature*, Vol. 16, n°4, 1975, p. 433-451.

GILLIGAN Carol, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* [1982], seconde édition [1993], Cambridge, Harvard University Press, 2003.

HARRIS Daniel, « Androgyny: The Sexist Myth in Disguise », *Women's Studies*, Vol. 2, n°2, 1974, p. 171-184.

HEILBRUN Carolyn, *Toward a Recognition of Androgyny* [1973], Londres & New York, Norton, 1993.

HELT Brenda, « Passionate Debates on "Odious Subjects": Bisexuality and Woolf's Opposition to Theories of Androgyny and Sexual Identity », *Twentieth Century Literature*, Vol. 56, n°2, 2010, p. 131-167.

IANNONE Carol, « Feminism vs. Literature », *Commentary*, Vol. 86, n°1, 1988, p. 49-53.

JACOBUS Mary, « The Difference of View », *Women Writing and Writing about Women*, Mary JACOBUS (Dir.), Abingdon, Routledge, 2012, p. 10-21.

KAIVOLA Karen, « Revisiting Woolf's Representations of Androgyny: Gender, Race, Sexuality, and Nation », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 18, n°2, 1999, p. 235-261.

LAURETIS Teresa DE, « Feminist Genealogies: A Personal Itinerary », *Women's Studies International Forum*, Vol. 1, n°4, 1993, p. 393-403.

LERNER Gerda, *Women and History*, Vol. 2 : *The Creation of Feminist Consciousness*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

LIPKING Lawrence, « Aristotle's Sister: A Poetics of Abandonment », *Critical Inquiry*, Vol. 10, n°1, 1983, p. 61-81.

MARDER Herbert, « The Androgynous Mind », *Feminism & Art: A Study of Virginia Woolf*, Chicago & Londres, *The University of Chicago Press*, 1968, p. 105-152.

MINOW-PINKNEY Makiko, « Feminism and Modernism in Woolf », *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Brighton, The Harvester Press, 1987, p. 1-23.

MOERS Ellen, *Literary Women: The Great Writers*, New York, Doubleday & Co, 1976.

MOI Toril, « Who's Afraid of Virginia Woolf?: Feminist Readings of Woolf », *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres, Methuen, 1985, p. 1-18.

OSTRIKER Alicia, *Writing Like a Woman* [1983], Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

POMATA Gianna, « Histoire des femmes et "gender history" (note critique) », Pascale DE MEZAMAT (Trad.), *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n°4, 1993, p. 1019-1026.

RADO Lisa, « Would the real Virginia Woolf please stand up? Feminist criticism, the androgyny debates, and *Orlando* », *Women's Studies*, Vol. 26, n°2, 1997, p. 147-169.

RESTUCCIA Frances, « "Untying the Mother Tongue": Female Difference in Virginia Woolf's *A Room of One's Own* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 4, n°2, 1985, p. 253-264.

RYAN Derek, « Sexual Difference in Becoming », *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life* [2013], Édimbourg, Edinburgh University Press, 2015, p. 58-100.

SCOTT Joan W., « Women's History » [1983], *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 15-27.

SECOR Cynthia, « The Androgyny Papers », *Women's Studies*, Vol. 2, n°2, 1974, p. 139-141.

SHAW Peter, « Feminist Literary Criticism: A Report from the Academy », *The American Scholar*, Vol. 57, n°4, 1988, p. 495-513.

SPILLERS Hortense, « Afterword: Cross-currents, Discontinuities: Black Women's Fiction », *Conjuring: Black Women's Fiction and Literary Tradition*, Marjorie PRYSE & Hortense SPILLERS (Dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 249-261.

STIMPSON Catharine S., « Woolf's Room, Our Project: The Building of Feminist Criticism » [1989], *Virginia Woolf*, Rachel BOWLBY (Dir.), Londres, Longman, 1992, p. 162-179.

TODD Janet, *Feminist Literary History*, Cambridge, Polity, 1988.

TOPPING BAZIN Nancy, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1973.

TOPPING BAZIN Nancy & Alma FREEMAN, « The Androgynous Vision », *Women's Studies*, Vol. 2, n°2, 1974, p. 185-215.

WRIGHT Elizabeth, « Re-evaluating Woolf's Androgynous Mind », *Postgraduate English* [en ligne], n°14, 2006, p. 2-25. Consulté le 16 novembre 2020 : <http://community.dur.ac.uk/postgraduate.english/ojs/index.php/pgenglish/article/view/64>.

ZIMMERMAN Tegan, « The Politics of Writing, Writing Politics: Virginia Woolf's *A* [Virtual] *Room of One's Own* », *Journal of Feminist Scholarship*, n°3, 2012, p. 35-55.

Articles et dessin de presse

CHAST Roz, « A Room of One's Own », *New Yorker*, 26 Mars 2007.

COOPER Rachel, « A room of her own: The battle for the Women's Library », *The Telegraph* [en ligne], 8 novembre 2012. Consulté le 13 décembre 2019 :

<https://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/9662627/A-room-of-her-own-The-battle-for-the-Womens-Library.html>.

CRAMPTON Caroline, « Women writers after Woolf: Still fighting for a room of one's own », *New Statesman* [en ligne], 16 octobre 2014. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.newstatesman.com/politics/feminism/2014/10/women-writers-after-woolf-still-fighting-room-one-s-own>.

CUNNINGHAM Michael, « Virginia Woolf, my mother and me », *The Guardian* [en ligne], 4 juin 2011. Consulté le 7 novembre 2019 : <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/04/virginia-woolf-the-hours-michael-cunningham>.

DELANEY Brigid, « A room of one's own: why women need to have their artistic voice heard », *The Guardian* [en ligne], 7 mars 2016. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/world/2016/mar/08/a-room-of-ones-own-why-women-need-to-have-their-artistic-voice-heard>.

FEERTCHAK Sonia, « L'autre "Chambre à soi" : Et si les femmes étaient mieux armées pour le télétravail ? », *Philonomist* [en ligne], 27 mars 2020. Consulté le 16 janvier 2021 : <https://www.philonomist.com/fr/article/lautre-chambre-soi>.

FLAHERTY Colleen, « No Room of One's Own », *Inside Higher Ed* [en ligne], 21 avril 2020. Consulté le 16 janvier 2021 : <https://www.insidehighered.com/news/2020/04/21/early-journal-submission-data-suggest-covid-19-tanking-womens-research-productivity>.

GUEST Katy, « A room of one's own? Today's writers can't afford such a luxury », *The Guardian* [en ligne], 5 avril 2019. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/05/a-room-of-ones-own-writers-virginia-woolf-creativity>.

HUBBARD Lauren, « 20 Essential Feminist Books to Read for Women's History Month », *Harper's Bazaar* [en ligne], 13 mars 2018. Consulté le 10 janvier 2020 : <https://www.harpersbazaar.com/culture/art-books-music/g19412213/best-feminist-books-every-woman-must-read/?slide=2>.

JONES Radhika, « A Room of One's Own », notice de présentation de l'essai établie pour le classement « All-Time 100 Nonfiction Books », *Time* [en ligne], 18 août 2011. Consulté le 10 janvier 2020 : <http://entertainment.time.com/2011/08/30/all-time-100-best-nonfiction-books/slide/a-room-of-ones-own-by-virginia-woolf/>.

KAPRIÈLAN Nelly, « Pourquoi il faut lire et relire "Un lieu à soi" de Virginia Woolf », *Les Inrockuptibles* [en ligne], 30 avril 2020. Consulté le 4 janvier 2021 : <https://www.lesinrocks.com/2020/04/30/livres/livres/pourquoi-il-faut-lire-et-relire-un-lieu-a-soi-de-virginia-woolf/>.

KORICHI Mériam, « Confinement et chambre à soi – sur *A Room of One's Own* de Virginia Woolf », *AOC* [en ligne], 23 avril 2020. Consulté le 4 janvier 2021,

<https://aoc.media/critique/2020/04/22/confinement-et-chambre-a-soi-sur-a-room-of-ones-own-de-virginia-woolf/>.

MCCRUM Robert, « The 100 best nonfiction books: No 45 – *A Room of One's Own* by Virginia Woolf (1929) », *The Guardian* [en ligne], 5 décembre 2016. Consulté le 10 janvier 2020 : <https://www.theguardian.com/books/2016/dec/05/100-best-nonfiction-books-no-45-a-room-of-ones-own-by-virginia-woolf-shakespeares-sister-seton-beton>.

MOORE Suzanne, « Find a room of your own: top 10 tips for women who want to write », *The Guardian* [en ligne], 5 octobre 2019. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/oct/05/find-a-room-of-your-own-top-10-tips-for-women-who-want-to-write>.

OATES Joyce Carol, « Toward a Recognition of Androgyny », *New York Times*, 15 avril 1973, p. 7. Consulté le 17 novembre 2020 : <https://www.nytimes.com/1973/04/15/archives/toward-a-recognition-of-androgyny-virginia-woolf-and-the.html>.

O'HAGAN Andrew, « A Hotel Room of One's Own » *The New York Times Style Magazine* [en ligne], 2 novembre 2014. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.nytimes.com/2014/11/02/t-magazine/a-hotel-room-of-ones-own.html>.

SANGHANI Radhika, « 75 years after Virginia Woolf's death, women still want rooms of our own », *The Telegraph* [en ligne], 28 mars 2016. Consulté le 10 janvier 2020 : <http://www.telegraph.co.uk/women/life/75-years-after-virginia-woolfs-death-women-still-want-rooms-of-o/>.

SCRIMGEOUR Heidi, « Is a room of one's own a luxury or essential? », *The Guardian* [en ligne], 19 janvier 2016. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/small-business-network/2016/jan/19/room-luxury-essential-small-business>.

SHOARD Matt, « Does a room of one's own really help you write a great novel? », *The Guardian* [en ligne], 12 mars 2010. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/12/room-of-ones-own-novel>.

WOLFF Jonathan, « A room of one's own in academia? No, more like a desk in a call centre », *The Guardian* [en ligne], 24 novembre 2015. Consulté le 13 décembre 2019 : <https://www.theguardian.com/education/2015/nov/24/open-plan-academia-university-staff-office>.

Expositions

« A Room of Their Own: Lost Bloomsbury Interiors 1914-1930 », exposition à la Victoria Art Gallery, Bath, 11 juin 2016-4 septembre 2016. Consulté le 7 décembre 2019 : <https://www.victoriagal.org.uk/events/room-their-own-lost-bloomsbury-interiors-1914-30>.

« A Room of One's Own: An All Women's Exhibit Based on the Essay by Virginia Woolf », exposition à la Left of Center Art Gallery, Las Vegas, 17 janvier-31 mars 2017. Consulté le 7 décembre 2019 : <http://leftofcenterart.org/a-room-of-ones-own/>.

« A Room of One's Own », installation à Monk's House, Rodmell, été 2019. Consulté le 7 décembre 2019 : <https://www.nationaltrust.org.uk/monks-house/features/a-room-of-ones-own>.

Séries télévisées, musique

COULAM Daisy (Création), *Grantchester*, Saison 1, épisode 5, diffusé sur ITV le 10 janvier 2020, 46 min.

NUNN Laurie (Création), *Sex Education*, Saison 1, épisode 4 : « Crush », mis en ligne sur Netflix le 11 janvier 2019, 47 min.

THE SMITHS, « Shakespeare's Sister » [1985], *Louder Than Bombs*, Album CD, Rough Trade Records, 1987.

TWO NICE GIRLS, *Chloe Liked Olivia*, Album CD, Rough Trade Records, 1991.

Autres

FADERMAN Lilian, *Chloe Plus Olivia: An Anthology of Lesbian Literature from the Seventeenth Century to the Present* [1994], Londres, Penguin Books, 1995.

MAGGIO Paula, « Share your room of your own for International Women's Day », *Blogging Woolf* [en ligne], 1 mars 2021. Consulté le 8 mars 2021 : <https://bloggingwoolf.org/2021/03/01/share-your-room-of-your-own-for-international-womens-day/>.

MEISELAS Susan, *A Room of Their Own*, West Bromwich, Multistory, 2017.

ROYAL SOCIETY OF LITERATURE, *A Room of My Own: What Writers Need to Write Today* [rapport de l'enquête sur les conditions de la création littéraire menée par la RSL], 2019. Consulté le 14 février 2021 : <https://rsliterature.org/wp-content/uploads/2019/06/RSL-A-Room-of-My-Own-Report-19-June-2019.pdf.>.

STRACHEY Nino, *Rooms of Their Own: Eddy Sackville-West, Virginia Woolf, Vita Sackville-West*, Londres, National Trust Books, 2018.

WEBBER Elizabeth & Mike FEINSILBER, *Merriam Webster's Dictionary of Allusions*, Springfield, Merriam-Webster, 1999.

Critique littéraire, théorie

AHMED Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke University Press, 2006.

---, *Living a Feminist Life*, Durham, Duke University Press, 2017.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

BEAUVOIR Simone DE, *Le deuxième sexe*, Vol. 2 : *L'expérience vécue* [1949], Paris, Folio, 2008.

BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* [1973], Oxford, Oxford University Press, 1997.

BRAUN Alice, « Mothers and writers: A blog about mothers who write. Or writers who mother », carnet de recherche Hypothèses [en ligne]. Consulté le 5 octobre 2020 : <https://mumswrite.hypotheses.org/>.

BRENNER Johanna, « Selling Sexual Services: A Socialist Feminist Perspective », *Logos* [en ligne], Vol. 13, n°3-4, 2014, non paginé. Consulté le 18 janvier 2021 : <http://logosjournal.com/2014/brenner/>.

BUTLER Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

---, *Undoing Gender*, New York & Londres, Routledge, 2004.

CHAUDET Chloé, Stefania CUBEDDU-PROUX & Jean-Marc MOURA (Dir.), *L'Atlantique littéraire au féminin – Approches comparatistes (XXe-XXIe)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2020.

CIXOUS Hélène, « Le Rire de la Méduse » [1975], *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 35-68.

CRENSHAW Kimberlé, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, Vol. 43, n°6, 1991, p. 1241-1299.

DEBROSSE Anne, « Le mot "poétesse" dans les dictionnaires, ou la tentation de l'épicène (XVIe-XVIIe siècles) », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°78, 2014, p. 7-29.

DELEUZE Gilles & Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.

EAGLETON Mary (Dir.), *Feminist Literary Criticism*, Londres, Longman, 1991.

EAGLETON Mary, *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005.

ELLIS Sonja J., Damien W. RIGGS & Elizabeth PEEL, *Lesbian, Gay, Bisexual, Trans, Intersex, and Queer Psychology: An Introduction* [2010], seconde édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

EVAIN Aurore, *En compagnie : Histoire d'autrice de l'époque latine à nos jours*, Paris, Éditions iXe, 2019.

FELSKI Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

---, *Hooked: Art and Attachment*, Chicago & Londres, The University Press of Chicago, 2020.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Vol. 1 : *La Volonté de savoir* [1978], Paris, Gallimard, 2018.

FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique* [1963], New York & Londres, Norton, 2013.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil, 1992.

GUY-SHEFTALL Beverly, *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, New York, The New Press, 1995.

HARAWAY Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, Vol. 14, n°3, 1988, p. 575-599.

HARDING Sandra (Dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Strategies*, New York & Londres, Routledge, 2004.

HÉRITIER Françoise, *Masculin-féminin : La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

HÉRITIER Françoise & Pascale MOLINIER, « La valence différentielle des sexes, création de l'esprit humain archaïque », *Nouvelle revue de psychosociologie*, Vol. 1, n°17, 2014, p. 167-176.

HUTCHEON Linda, *The Politics of Post-Modernism*, Londres & New York, Routledge, 1989.

JACOBUS Mary, « Preface », *Women Writing and Writing about Women* [1979], Mary JACOBUS (Dir.), Abingdon, Routledge, 2012, p. 7-9.

KRISTEVA Julia, « Oscillation du "pouvoir" au "refus" », *Tel Quel*, n°58, 1974, p. 99-100.

---, « Oscillation between Power and Denial », Marilyn AUGUST (Trad.), *New French Feminisms: An Anthology* [1980], Elaine MARKS & Isabelle DE COURTIVRON (Dir.), New York, Schocken Books, 1981, p. 165-167.

---, « Le temps des femmes » [1979], *De l'égalité des sexes*, Michel DE MANASSEIN (Dir.), Paris, Centre National de Documentation Pédagogique, 1995, p. 23-38.

---, « Women's Time », Alice JARDINE & Harry BLAKE (Trad.), *Signs*, Vol. 7, n°1, 1981, p. 13-35.

LASSERRE Audrey, « Le différend de la différence », *Histoire d'une littérature en mouvement : Textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981)*, thèse de doctorat effectuée sous la direction de Marc DAMBRE, Paris 3, 2014, p. 437-574. Consulté le 18 octobre 2019 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01635187>.

LAURETIS Teresa DE, « Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts », *Feminist Studies/Critical Studies*, Teresa DE LAURETIS (Dir.), Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 1-19.

LES JASEUSES, « Constellations créatrices : héritages et réseaux féminins / queer », colloque en ligne, janvier-février 2021. Consulté le 25 février 2021 : <https://lesjaseuses.hypotheses.org/2004>.

LORDE Audre, « The Transformation of Silence into Language and Action » [1977], *Sister Outsider. Essays and Speeches* [1984], Berkeley, Crossing Press, 2007, p. 40-44.

---, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », *Sister Outsider: Essays and Speeches* [1984], Berkeley, Crossing Press, 2007, p. 110-114.

MANNING Susan & Andrew TAYLOR (Dir.), *Transatlantic Literary Studies: A Reader*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2007.

MARKS Elaine & Isabelle DE COURTIVRON, *New French Feminisms* [1980], New York, Schocken Books, 1981.

MILLER Nancy K., *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988.

MILLETT Kate, *Sexual Politics* [1969], Londres, Virago, 1993.

MOI Toril, « Women Writing and Writing about Women », *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres, Methuen, 1985, p. 49-68.

PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire* [1998], Paris, Flammarion, 2020.

PLANTÉ Christine, *La petite sœur de Balzac : Essai sur la femme auteur* [1989], Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015.

REGARD Frédéric, « Féminité, Féminisme, Féminin. Historique d'une question », *L'écriture féminine en Angleterre – Perspectives post-féministes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

REGARD Frédéric & Anne TOMICHE, « Le manifeste, un objet genré ? », *The Conversation* [en ligne], 3 mars 2021, non paginé. Consulté le 5 mars 2021 : <https://theconversation.com/le-manifeste-un-objet-genre-156258>.

RICH Adrienne, Audre LORDE & Alice WALKER, « A Statement for Voices Unheard: A Challenge to the National Book Award » [1974], *Inviting Transformation: Presentational Speaking for a Changing World* [1994], quatrième édition, Sonja K. FOSS & Karen A. FOSS, Long Grove, Waveland Press, 2019, p. 181.

RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, 1980, p. 4-18.

SCOTT Joan W., « Gender: A Useful Category of Historical Analysis » [1986], *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, p. 28-50.

---, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Cahiers Genre et Développement*, n°1, 2000, p. 41-67.

---, « Deconstructing Equality-versus-Difference: Or the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism », *Feminist Studies*, Vol. 14, n°1, 1988, p. 32-50.

SPIVAK Gayatri, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.

STALEY Thomas F., « Introduction », *Twentieth-Century Women Novelists* [1982], Thomas F. STALEY (Dir.), Basingstoke, MacMillan, 1986, p. xi-xvi.

STANTON Domna, « Autogynography: Is the Subject Different? » [1984], *Woman, Autobiography, Theory: A Reader*, Sidonie SMITH & Julia WATSON, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998, p. 131-144.

THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre* [2007], seconde édition, Paris, ENS Éditions, 2017.

TURBIAU Aurore, « Débat : Peut-on "séparer la femme de l'artiste" ? », *The Conversation* [en ligne], 5 mars 2020. Consulté le 16 janvier 2021 : <https://theconversation.com/debat-peut-on-separer-la-femme-de-lartiste-132926>.

VIENNOT Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin : petite histoire* des *résistances de la langue française*, Paris, Éditions iXe, 2014.

WALKER Rebecca, « Becoming the Third Wave », *Ms. Magazine*, janvier 1992, p. 39-41.

WITTIG Monique, « Le point de vue, universel ou particulier » [1982], *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 89-96.

---, « The Trojan Horse », *Feminist Issues*, Vol. 4, 1984, p. 45-49.

---, « Le Cheval de Troie » [1984], Marthe ROSENFELD (Trad.), *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 97-103.

Autres sources

Textes littéraires, essais, poèmes

BEAUVOIR Simone DE, *Mémoires d'une jeune fille rangée* [1958], Paris, Folio, 2008.

BUSTILL MOSSEL Gertrude, « A Lofty Study » [1894], *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought*, Beverly GUY-SHEFTALL (Éd.), New York, The New Press, 1995, p. 60-61.

CARTER Angela, « Orlando: or, The Enigma of the Sexes », *The Curious Room: Collected Dramatic Works*, Londres, Chatto & Windus, 1996, p. 155-182.

DURAS Marguerite, *La Vie Matérielle* [1987], Paris, Folio, 2018.

FAVIER Emmanuelle, *Virginia*, Paris, Albin Michel, 2019.

GAIMAN Neil, *The Sandman*, Vol. 10 : *The Wake* [1995-1996], New York, Vertigo Comics, 2012.

PATMORE Coventry, *The Angel in the House* [1854-1862]. Consulté le 31 janvier 2019 : <https://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm>.

RUKEYSER Muriel, « Käthe Kollwitz » [1968]. Consulté le 7 octobre 2020 : <https://www.poetryfoundation.org/poems/90874/kathe-kollwitz>.

Site internet des sociétés savantes consacrées à Virginia Woolf

**International Virginia Woolf Society* :
<http://sites.utoronto.ca/IVWS/index.html>, consulté le 25 février 2021.

**Société d'Études Woolfiennes* :
<https://etudes-woolfiennes.org/>, consulté le 25 février 2021.

**Virginia Woolf Society of Great Britain* :
<http://www.virginiawoolfsociety.org.uk/>, consulté le 25 février 2021.

Dictionnaire

Oxford English Dictionary

Index des noms

A

AHMED Sara..... 156, 346, 401

ALBEE Edward..... 130, 131

ALLAN Tuzyline Jita..... 191, 390

ALLÈGRE Marie 315, 316, 369

ALLEN Judith 94, 367

ALMEIDA Anthony..... 124, 394

ALMOND David..... 217

ANDERSON Margaret 30

ANNAN Noel 108, 376

ANZALDÚA Gloria 133, 177, 394

ARDIS Ann..... 31, 46, 47, 376

ARGAUD Élise..... 153, 367

ARIMNESTE..... 268

ARISTOTE..... 268

AUSTEN Jane32, 37, 38, 39, 64, 65, 70, 86, 90, 111, 178, 187, 193, 223, 229, 234, 235, 283, 287, 291, 295, 302

B

BACHELARD Gaston..... 173

BARKWAY Stephen 108

BARRETT Eileen..... 114, 326, 369, 393

BARRETT Michèle31, 109, 294, 319, 365, 366, 395

BARTHES Rolland 18, 401

BAYINDIR Turgay 190, 390

BEACH Sylvia 30

BEAUVOIR Simone DE87, 110, 153, 306, 308, 309, 314, 401, 404

BECHDEL Alison20, 111, 124, 125, 126, 147, 297, 298, 299, 300, 311, 378

BEECHER STOWE Harriet . 155, 185, 186, 229

BEER Gillian 62, 140, 345, 369, 388

BEHN Aphra..... 37, 223

BELL Quentin..... 108, 109, 370

BELL Vanessa..... 56

BENFEY Christopher 327, 388

BENNETT Arnold32, 35, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 50, 73, 84, 98, 374, 375, 376

BENSON Stella 47

BÉRAN WOLFE Walter.....84, 375

BERNARD Catherine17, 45, 75, 77, 94, 95, 166, 247, 266, 367, 370, 372, 379, 389

BESNAULT Anne...17, 91, 225, 251, 368, 370

BIGOT Corinne 179, 182, 385

BIRCH Alice.....131

BLACK Naomi 78, 315, 370

BLAIR Emily.....37, 370

BLOOM Harold 111, 137, 238, 401

BOILEAU Nicolas.....17, 68, 308, 370, 382

BOWLBY Rachel31, 32, 109, 115, 118, 140, 196, 232, 345, 365, 369, 370, 388, 397

BRADBROOK Muriel 99, 374

BRADSHAW David.....41, 334, 366, 370

BRAIDOTTI Rosi 321

BRASSARD Geneviève 16, 370

BRAUN Alice 289, 401

BRENNER Johanna.....346, 401

BRIGGS Julia...62, 68, 69, 105, 366, 367, 370

BRIMLEY JOHNSON Reginald32, 36, 37, 38, 39, 45, 47, 48, 52, 58, 375

BRODKEY Linda 188, 367

BRONTË Charlotte32, 37, 38, 39, 40, 64, 65, 66, 86, 90, 111, 223, 229, 265, 287, 295

BRONTË Emily37, 38, 64, 65, 66, 86, 90, 178, 193, 223, 229, 287

BROOKS Robin 131, 132

BROWN H.R. 207, 209

BROWNING Robert 247

BUCHHOLTZ Miroslawa.....139, 385

BUCKLEY Sarah.....126, 378

BURNEY Frances 32, 37, 38, 39, 64, 90

BURTON Virginia Lee.....172

BUSTILL MOSSEL Gertrude.....155, 404

BUTLER Judith.....71, 77, 273, 332, 401

BUTTERLY Amelia.....126, 378

BYATT A.S.20, 110, 111, 133, 135, 140, 141, 143, 144, 147, 149, 156, 157, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 174, 219, 240, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 285, 286, 325, 326, 379, 380

C

CARLYLE Thomas..... 65

CARMICHAEL Stokely..... 207, 209

CARPENTER Edward 55, 56, 375

CARTER Angela..... 110, 131, 404

CASSIGNEUL Adèle..... 276, 370

CAUGHIE Pamela 17, 371

CAVENDISH Margaret..... 223

CAWS Mary Ann..... 16, 371

CHARQUES R.D..... 98, 374

CHAST Roz..... 121, 397

CHAUDET Chloé..... 106, 113, 211, 383, 401

CHEMALI Soraya..... 293, 394

CHIARI Sophie 153, 367

CHILDS Peter..... 29, 31, 376

CHRISTIAN Barbara..... 192, 390

CISNEROS Sandra20, 110, 133, 135, 138, 143, 146, 147, 156, 157, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 219, 232, 285, 381

CIXOUS Hélène .. 58, 116, 249, 302, 303, 401

COLERIDGE Samuel 56, 282, 314, 326

COLETTE Sidonie-Gabrielle110, 136, 138, 230, 373

COOPER Rachel..... 127, 397

COTTÉ JEAN-YVES..... 153, 367

COULAM Daisy 123, 400

COURTIVRON Isabelle DE. 116, 305, 402, 403

COURTNEY William32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 45, 47, 57, 375

COW Alisa..... 180, 385

CRAMER Patricia..... 114, 369

CRAMPTON Caroline..... 127, 398

CRENSHAW Kimberlé 286, 287, 401

CUBEDDU-PROUX Stefania106, 113, 211, 383, 401

CUNNINGHAM Michael131, 133, 177, 393, 398

CUSK Rachel20, 111, 131, 143, 144, 177, 178, 306, 307, 308, 309, 311, 381, 382

D

DAHLGREEN Will..... 126, 378

DAIGLE Cody111, 123, 143, 257, 258, 260, 394

DANES Melissa 329, 388

DARRIEUSSECQ Marie 18, 153, 367, 369

DAVIES Caroline 286, 380

DAVIES Emily 200

DAVIES Margaret Llewelyn 52

DAVISON Claire.....17, 132, 371

DAWN JOHNSON Alaya.....126, 378

DE STASIO Clothilde 42, 376

DEBROSSE Anne.....9, 401

DEKOVEN Marianne.....30, 376

DELAFIELD E. M. 47

DELANEY Brigid.....127, 398

DELEUZE Gilles.....147, 401

DESALVO Louise.....67, 371

DETLOFF Madelyn.....272, 371

DICK Susan.....69, 73, 366, 371

DICKLER AWANO Lisa.....139, 385

DODGE LUHAN Mabel 30

DOOLITTLE Hilda (H.D.)30, 72, 106, 324, 373

DOWNS Laura Lee 225, 395

DOYLE Jacqueline 138, 170, 171, 381

DUBINO Jeanne.....16, 17, 45, 368, 371, 373

DUFFY Dennis 242, 385

DURAS Marguerite 110, 130, 404

E

EAGLETON Mary 109, 156, 167, 379, 401

EDGEWORTH Maria 38

EINSTEIN Albert 268

ELIOT George32, 35, 37, 38, 39, 40, 64, 86, 90, 111, 223, 229, 287, 291, 304, 365

ELIOT T.S.29, 49, 91, 106, 136, 234, 368, 375, 377

ELLIS Havelock.....55, 375

ELLIS Sonja 329, 401

EMPSON William 54, 374

EVAIN Aurore.....9, 401

EVARISTO Bernardine 133, 217, 218, 394

EZELL Margaret.....226, 237, 256, 395

F

FADERMAN Lilian.....124, 400

FARMER Nicole 258, 394

FARWELL Marilyn 318, 395

FAVIER Emmanuelle 11, 404

FAVRE Valérie75, 91, 112, 188, 211, 225, 251, 271, 368, 383, 391

FEERTCHAK Sonia..... 347, 398

FEINSILBER Mike..... 153, 154, 400

FELSKI Rita29, 31, 46, 47, 51, 139, 140, 156, 157, 181, 376, 402

FERNALD Anne 17, 371

FIELDING Sarah..... 38

FINCH Anne (Lady Winchilsea) 70, 223

FISHER FISHKIN Shelley..... 231, 232, 386

FLAHERTY Colleen 347, 398

FLANNERY Patrick 140, 388

FORRESTER Viviane..... 311, 371

FOUCAULT Michel 55, 402

FRANKEN Christien..... 141, 325, 326, 379

FRASER Olive..... 143, 265, 266, 267, 276

FREEMAN Alma 314, 315, 316, 317, 397

FRENCH Marilyn 110, 143, 196, 263, 393

FRIEDAN Bettie 263, 402

FROULA Christine 129, 132, 270, 371

G

GADOIN Isabelle 168, 379

GAIMAN Neil 257, 405

GANTEAU Jean-Michel 158, 393

GARLAND Patrick 123, 394

GARNER Dwight 328, 388

GARNETT Edward 48

GASKELL Elizabeth..... 38, 64, 66, 90, 229

GAUTHIER Léa 80, 367

GAWTHORPE Mary..... 30

GEE Maggie111, 144, 270, 271, 273, 274, 275, 394

GELPI Barbara..... 317, 323, 387

GENETTE Gérard..... 142, 402

GILBERT Sandra30, 49, 50, 51, 136, 145, 150, 219, 233, 237, 238, 239, 253, 255, 256, 264, 267, 285, 302, 376, 382, 383

GILLIGAN Carol 145, 303, 304, 396

GOLDMAN Jane17, 27, 29, 30, 31, 49, 50, 93, 109, 141, 197, 234, 272, 368, 371, 373, 376, 380

GONNAUD Justine 326, 327, 393

GRANT Duncan..... 56

GRUBER Ruth..... 107, 372

GUALTIERI Elena.....17, 91, 372

GUATTARI Félix 147, 401

GUBAR Susan20, 30, 49, 50, 51, 111, 112, 120, 135, 136, 137, 142, 143, 144, 145, 147, 150, 197, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 219, 233, 237, 238, 239, 253, 255, 256, 267, 268, 269, 285, 302, 330, 348, 376, 382, 383

GUEST Katy.....127, 398

GUY-SHEFTALL Beverly.....155, 402, 404

GWALTNEY Doris111, 143, 257, 258, 260, 261, 263, 394

H

HAINES-WRIGHT Lisa 326, 393

HALL Radclyffe 55, 375, 377

HARAWAY Donna.....286, 287, 402

HARDING DAVIES Rebecca.....230

HARDING Sandra 286, 402

HARGREAVES Tracy 56, 376

HARRIS Daniel.....317, 319, 396

HARRIS Siân.....249, 379

HARRISON Jane.....199

HASTIE Katy.....327, 389

HAYWOOD Eliza 38

HEAP Jane 30

HEAPE Walter.....51, 375

HEILBRUN Carolyn ...133, 314, 317, 319, 396

HELT Brenda 322, 396

HEMINGWAY Ernest 49

HENNEGAN Alison.....201, 204

HERCEND Olivier.....91, 372

HÉRITIER Françoise.....286, 402

HIGGINS Charlotte.....286, 380

HOBERMAN Ruth.....70, 372

HOLLIS Catherine 17, 368, 369, 371

HOLTBY Winifred.....62, 106, 107, 372

HOOKS bell 206, 273

HOPSON Cheryl 289, 391

HUANG Zhongfeng.....16, 368

HUBBARD Lauren 149, 398

HURSTON Zora Neale .30, 138, 189, 193, 291

HUTCHEON Linda 240, 402

HUYSSEN Andreas.....46, 50, 376

HYNES Samuel 32, 376

I

IANNONE Carol 118, 396

IRIGARAY Luce 116, 249

ISHERWOOD Christopher..... 131

J

JACOBSON Howard 217

JACOBUS Mary. 304, 305, 319, 320, 396, 402

JAMES C.L.R..... 133, 205, 375

JONES Radhika..... 149, 398

JOYCE James..... 29, 47, 49, 58, 91, 372, 377

K

KAIVOLA Karen 321, 322, 396

KAMUF Peggy..... 91, 316, 368

KAPRIÈLAN Nelly 347, 398

KELSEY Mary Electa..... 97, 98, 374

KENNER Hugh..... 29, 377

KERMODE Frank 29, 377

KINGSLEY KENT Susan..... 51, 377

KORICHI Mériam 347, 398

KRISTEVA Julia58, 116, 249, 305, 308, 344, 402

KYLE Tracy Lynn 326, 393

L

LAMB Charles..... 251

LAMOS Colleen..... 29, 377

LANGAN Mary 28, 377

LANGLET Irène..... 184, 384

LANIEL Marie92, 135, 136, 225, 251, 368, 372, 393

LANONE Catherine..... 179, 182, 385

LASSERRE Audrey 16, 75, 116, 188, 368, 402

LATHAM Monica16, 17, 131, 271, 306, 333, 372, 382, 391

LAURET Maria 189, 191, 391

LAURETIS Teresa DE 119, 339, 344, 396, 403

LAWRENCE D.H..... 49

LE GUIN Ursula20, 110, 135, 136, 137, 138, 143, 145, 147, 155, 178, 184, 185, 186, 187, 188, 193, 195, 196, 219, 232, 288, 289, 383, 384

LEA Daniel..... 266, 389

LEAPER Hana..... 347, 372

LEAVIS F.R. 54, 108

LECERCLE Jean-Jacques..... 48, 372

LECOMTE Héloïse.....327, 389

LEE Hermione 41, 372

LENNOX Charlotte 38

LERNER Gerda.....225, 396

LES JASEUSES.....147, 403

LESSING Doris.....110, 177, 394

LETISSIER Georges240, 247, 248, 249, 251, 326, 380

LEWIS Wyndham 29, 49, 377

LIPKING Lawrence 144, 267, 268, 396

LIPPINCOTT Lippincott.....21, 131

LODGE David 131

LONDON Bette.....119, 129, 372

LONGENBACH James 52, 377

LORDE Audre113, 133, 177, 206, 208, 209, 228, 273, 395, 403

LORRE-JOHNSTON Christine.....180, 385

LUCKHURST Nicola 16, 108, 371, 372

LUSTY Natalya 49, 377

LYPKA Celiese.....17, 368, 369, 371

M

MACAULAY Rose 47

MACCARTHY Desmond32, 33, 41, 42, 43, 44, 73, 79, 84, 99, 268

MACMAHON Marci 171, 172, 381

MAGGIO Paula.....348, 400

MAILER Norman 290

MALLET Lucas 35

MALRAUX Clara 153, 367

MANNING Susan.....106, 403

MANSFIELD Katherine.....30, 230, 328

MARCUS Jane15, 20, 50, 55, 67, 82, 87, 103, 107, 108, 109, 111, 117, 118, 119, 143, 145, 147, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 215, 219, 232, 233, 264, 265, 267, 270, 293, 294, 295, 305, 306, 309, 371, 376, 384

MARCUS Laura17, 31, 47, 51, 293, 343, 344, 372, 376

MARDER Herbert.....107, 315, 372, 396

MAREK Jayne 30, 377

MARIC Mileva 268, 269

MARIE Caroline16, 17, 271, 297, 333, 372, 378, 391

MARIE Florence.....58, 377

MARKS Elaine..... 116, 305, 402, 403
MARLER Regina..... 108, 377
MARSDEN Dora..... 30
MARSH Jan111, 143, 257, 258, 259, 261, 263, 394
MARTINEAU Harriet..... 38
MASON Joan 201
MATSUMOTO Hogara..... 16, 368
MCCARTHY Dermot 246, 386
MCCRUM Robert 149, 399
MCDERMID Val 217, 218, 395
MCDONALD Charlotte 126, 378
MCDONALD Gail 50, 377
MCINTOSH Malachi139, 203, 206, 207, 209, 391
MEISELAS Susan 123, 400
MILL John Stuart 236
MILLER Nancy K. 115, 403
MILLETT Kate 114, 403
MILTON John 202, 238, 251
MINOW-PINKNEY Makiko..... 320, 396
MIRRLEES Hope..... 47
MITCHELL Katie 131
MITFORD Mary Russell 38
MOERS Ellen144, 233, 234, 235, 236, 238, 253, 396
MOHAMED Nadifa 133, 217, 218, 395
MOI Toril118, 129, 233, 319, 320, 344, 396, 403
MOLINIER Pascale..... 286, 402
MONROE Harriet..... 30
MOORE Suzanne 127, 399
MORRELL Ottoline 30
MOUNTCASTLE Clara..... 242, 246
MOURA Jean-Marc... 106, 113, 211, 383, 401
MULLER Herbert 99, 374
MUNRO Alice20, 110, 111, 113, 135, 138, 139, 143, 146, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 193, 219, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 253, 284, 285, 385, 386
MURPHET Julian 49, 377
MYERSON Julie 328, 389

N

NAGRA Daljit 133, 217, 395
NEUWIRTH Olga 131
NEVEROW Vara 17, 371
NEWTON Esther.....55, 377
NICHOLLS Peter 29, 31, 47, 49, 376, 377
NIN Anaïs.....138
NUNN Laurie 123, 400

O

O'HAGAN Andrew 127, 399
OATES Joyce Carol.....314, 399
OLIPHANT Margaret ...38, 155, 185, 187, 188
OLSEN Tillie20, 105, 110, 113, 118, 138, 145, 147, 155, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 253, 255, 285, 287, 288, 289, 386
ONEGA Susana 135, 393
OSBORNE Dorothy.....223
OSTRIKER Alicia144, 288, 289, 323, 324, 325, 387, 396
OTTINGER Ulrike.....132

P

PAJĄK Paulina 17, 368, 369, 371
PAREY Armelle.....240, 247, 250, 380
PARSONS Deborah 47, 48, 58, 377
PATMORE Coventry 76, 405
PEARCE Georgina 126, 378
PEEL Elizabeth 329, 401
PERKINS GILMAN Charlotte.....56, 57, 375
PERROT Michelle.....227, 403
PETIT Laurence.....164, 166, 380
PHARE Elsie ...82, 83, 95, 264, 265, 276, 374
PLANTÉ Christine86, 119, 256, 288, 369, 403
PLATH Sylvia.....264, 289, 324, 382
POLLENTIER Caroline 17, 372
POMATA Gianna 225, 396
POTTER Sally.....131, 132
POUND Ezra.....29, 49, 106, 377
PROUST Marcel.....188, 332
PYKETT Lynn 135, 157, 393

R

RABATÉ Jean-Michel 50, 377
RACHEL Lea 111, 257, 258, 260, 394
RADO Lisa 321, 337, 397
RANDALL Bryony.....27, 272, 371, 373
REDEKOP Magdalene 241, 242, 244, 386

REGARD Frédéric17, 27, 91, 92, 224, 282, 300, 301, 305, 320, 321, 369, 372, 373, 403

REINHOLD Natalya..... 16, 373

RESTUCCIA Frances116, 302, 304, 305, 320, 337, 397

REUS Anne..... 66, 373

REYNIER Christine17, 18, 72, 94, 158, 327, 369, 370, 373, 393

RHYS Jean..... 106

RIBEYROL Charlotte..... 71, 72, 373

RICH Adrienne20, 110, 113, 117, 145, 227, 232, 233, 283, 284, 285, 289, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 311, 323, 324, 386, 387, 403

RICHARDSON Dorothy30, 37, 47, 48, 58, 110, 230, 375, 377

RIFFATERRE Michael 18, 403

RIGEADE Anne-Laure16, 17, 271, 333, 372, 391

RIGEL DAUGHERTY Beth . 114, 326, 373, 393

RIGGS Damien 329, 401

RIVOIRE Michèle 73, 95, 288, 367

ROBINS Elizabeth 35, 51, 375

ROBINSON Lilian..... 107, 369

ROSEN Andrew 51, 377

ROSENBAUM Stanford Patrick61, 62, 72, 82, 83, 95, 99, 199, 365, 369, 374

ROSENBERG Beth Carole17, 45, 226, 369, 371, 373

ROSSETTI Christina..... 229, 247

RUKEYSER Muriel..... 289, 405

RYAN Derek..... 316, 321, 397

RYAN-SAUTOUR Michelle 266, 389

S

SACKVILLE-WEST Vita82, 98, 122, 130, 348, 349, 374, 400

SANDS Ethel 84

SANGHANI Radhika..... 150, 399

SARRAUTE Nathalie 110

SCHREINER Olive 229, 255, 263, 375

SCHWARZ Bill..... 28, 377

SCOTT Bonnie K.29, 30, 31, 48, 49, 50, 58, 375, 377, 378

SCOTT Joan19, 29, 115, 116, 225, 226, 303, 397, 403

SCRIMGEOUR Heidi 127, 399

SECOR Cynthia 314, 317, 397

SEELEY Tracy.....202, 369

SEXTON Anne.....324

SHAKESPEARE William44, 67, 68, 69, 71, 79, 93, 129, 143, 210, 229, 248, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 267, 269, 270, 271, 275, 283, 295, 299, 300, 325, 330, 371

SHAW Peter 119, 397

SHIRE Helena Mennie 267

SHOARD Matt 127, 399

SHOWALTER Elaine20, 99, 105, 111, 118, 120, 145, 177, 196, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 251, 253, 270, 294, 302, 318, 319, 320, 321, 387

SILVER Brenda16, 20, 106, 114, 115, 118, 119, 120, 123, 130, 131, 132, 135, 271, 273, 293, 295, 373

SINCLAIR May 30, 47

SKIMINGS Eloise.....242

SMITH Ali20, 111, 131, 132, 133, 135, 140, 141, 144, 145, 265, 266, 267, 276, 327, 328, 329, 330, 347, 388, 389, 391

SMITH Zadie.....133, 332

SMITH-DI BIASIO Anne-Marie17, 108, 132, 225, 251, 368, 371

SNAITH Anna15, 53, 106, 108, 109, 114, 202, 205, 333, 366, 369, 371, 372, 373

SOLNIT Rebecca20, 111, 134, 135, 141, 147, 197, 277, 278, 287, 292, 296, 297, 311, 343, 389

SORDI Michele 238, 383

SOUTHWORTH Helen 110, 111, 136, 373

SPILLERS Hortense 196, 397

SPIVAK Gayatri.....94, 404

STALEY Thomas F.....196, 404

STANFORD FRIEDMAN Susan16, 204, 207, 255, 332, 333, 334, 346, 369, 378, 391, 392

STANTON Domna 196, 404

STAVELEY Alice.....108, 372

STEIN Gertrude.....30, 136, 158, 229, 392

STEPHEN Caroline 200

STEPHEN Katharine 200

STEPHEN Leslie 251

STERN Katherine 51, 378

STIMPSON Catharine 196, 232, 397

STRACHEY Dorothy 107, 110, 394

STRACHEY Nino..... 122, 400

STRACHEY Ray 51, 52, 75, 375

SWENSON May..... 324

SWINNERTON Frank 99, 374

SWINTON Tilda 131

T

TAYLOR Andrew..... 106, 403

THACKER Robert..... 179, 386

THACKERAY William..... 39, 79

THE SMITHS 124, 133, 400

THÉBAUD Françoise..... 225, 226, 404

THOMAS Margaret Haig (Lady Rhondda) . 30

TIFFANY Grace..... 257, 394

TODD Janet 115, 227, 235, 239, 397

TOLLANCE Pascale..... 164, 167, 380

TOLSTOÏ Léon 86

TOMICHE Anne 301, 403

TOOMER Jean..... 138

TOPPING BAZIN Nancy133, 314, 315, 316, 317, 397

TOWNSEND WARNER Sylvia 103, 107, 395

TREDELL Nicolas 249, 250, 380

TREVELYAN George M. 85, 375

TURBIAU Aurore 348, 404

TWO NICE GIRLS..... 124, 400

V

VIENNOT Éliane 9, 404

W

WALEZAK Émilie..... 160, 252, 380, 393

WALKER Alice20, 110, 112, 113, 117, 133, 135, 137, 138, 142, 143, 144, 145, 147, 169, 178, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 219, 227, 232, 233, 264, 273, 287, 289, 290, 291, 292, 311, 390, 391, 403

WALKER Rebecca 291, 404

WALLACE Diana.....252, 380

WALLACE Margaret 97, 374

WARE Tracy 240, 242, 386

WEAVER Harriet.....30

WEBBER Elizabeth 153, 154, 400

WEININGER Otto.....55, 376

WEST Rebecca 30, 50, 99, 110, 375, 376

WESTLING Louise.....184, 384

WESTMAN Karin.....141, 380

WHEATLEY Phillis.....190, 191, 264

WHIPDAY Emma111, 123, 143, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 394

WHITWORTH Michael27, 58, 59, 177, 202, 333, 369, 373

WICKES George.....184, 384

WILLIAMS Eley 217, 218, 395

WILSON Kabe16, 20, 111, 112, 128, 132, 133, 135, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 197, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 215, 219, 270, 271, 272, 273, 275, 313, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 340, 346, 347, 391

WILSON Robert 131, 132

WINTERSON Jeanette15, 20, 32, 110, 111, 132, 133, 135, 136, 141, 142, 143, 144, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 170, 174, 219, 252, 300, 301, 306, 309, 310, 311, 326, 327, 330, 331, 348, 380, 392, 393

WITTIG Monique....9, 35, 301, 309, 311, 404

WOLFF Jonathan.....127, 399

WOLLSTONECRAFT Mary 38, 251, 252

WOOLF Leonard.....61, 75, 82, 205, 333, 373

WRIGHT Elizabeth.....315, 320, 321, 397

Y

YONGE Charlotte Mary 38

YOURCENAR Marguerite 110

Z

ZIMMERMAN Tegan.....197, 397

ZWERDLING Alex 41, 51, 52, 295, 373

Table des illustrations

Figure 1. Roz Chast, « A Room of One's Own » 121
Figure 2. Alison Bechdel, « Spot the Difference: Chloe and Olivia ».....125
Figure 3. Alison Bechdel, « The Rule ».....126
Figure 4. Kabe Wilson, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (p. 131).....146
Figure 5. Kabe Wilson, *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* (p. 5, 9).....205
Figure 6. Alison Bechdel, *Are You My Mother?* (p. 170).....298
Figure 7. Alison Bechdel, *Are You My Mother?* (p. 187).....299
Figure 8. Kabe Wilson, « The Dreadlock Hoax ».....334
Figure 9. Kabe Wilson, « The Dreadlock Hoax – Portrait/Virginia » 336

Table des matières

Remerciements 3

Sommaire 7

Remarques préliminaires 9

Introduction 13

ANTICHAMBRE : Autour de *A Room of One's Own* 25

Chapitre 1 : « Femmes, genre et fiction » au tournant du XXe siècle 29

1 – Dialogues critiques 31

A – *The* Feminine *Note in Fiction* 33

B – *The Women Novelists* 36

C – The Intellectual Status of « *Our Women* » 40

2 – Virginia Woolf et l'ère du modernisme 45

A – « Féminisation » et/ou « virilisation » de la littérature et de l'écriture 46

B – « Guerre (littéraire) des sexes » 50

C – Trouble dans le binarisme du genre et du modernisme 54

Chapitre 2 : « Femmes, genre et fiction » dans l'œuvre de Virginia Woolf 61

1 – *A Room of One's Own* au confluent de la question des femmes, du genre et de la fiction dans l'œuvre woolfienne 62

A – « Femmes, genre et fiction » dans quelques textes de jeunesse 64

B – « Femmes, genre et fiction » dans quelques textes des années 1920 69

C – « Femmes, genre et fiction » et au-delà : « Professions for Women » et *Three Guineas* 75

2 – De « Women and Fiction » à *A Room of One's Own* 81

A – « Women and Fiction » : les conférences de Newnham et de Girton 82

B – « Women and Fiction » : l'article 84

C – *A Room of One's Own* 89

Conclusion – *A Room of One's Own* et ses contemporain·es 97

SEUIL : Cartographie de la postérité de *A Room of One's Own* 101

Chapitre 3 : La postérité de *A Room of One's Own* : éléments de repérage 105

1 – Woolf et *A Room of One's Own* des deux côtés de l'Atlantique 106

2 – Au prisme de *A Room of One's Own* : « Femmes, genre et fiction » des années soixante à nos jours 112

3 – « Come and catch me if you can » : Une postérité culturelle polymorphe 120

Chapitre 4 : Les « petites sœurs » de Virginia Woolf et/ou de *A Room of One's Own* ? 129

1 – Une filiation au féminin ? Le genre des « petites sœurs » de Virginia Woolf et de *A Room of One's Own* 130

2 – (Af)Filiation à Virginia Woolf et à *A Room of One's Own* 134

3 – Modalités du dialogue littéraire, critique et féministe avec *A Room of One's Own* 142

Conclusion – *A Room of One's Own* et nos contemporain·es 149

***ROOMS OF OUR OWN* : Les devenirs de la *room of one's own* woolfienne**....151

Chapitre 5 : De la *room of one's own* woolfienne au lieu commun de la création au féminin....155

1 – Des toilettes extérieures à la *room of one's own* : la venue à l'écriture chez Jeanette Winterson 157

2 – Subvertir le genre de la création : s'approprier une *room of one's own* et le statut d'artiste chez A.S. Byatt 163

3 – *A house of her own* : autonomie et écriture chez Sandra Cisneros 168

Chapitre 6 : Révisions et renégociations de la *room of one's own* woolfienne 177

1 – « What do I want an office for? » : Porosité des frontières entre espace domestique et espace de la création, ou les limites de la *room of one's own* selon Alice Munro 179

2 – « Where does a woman write […]? » : le lieu et les modalités de l'écriture au féminin selon Ursula K. Le Guin 184

3 – Un jardin à elle(s) : revisiter la *room of one's own* woolfienne au prisme de la race chez Alice Walker....189

Chapitre 7 : Faire place aux femmes : *a room of their own* dans les sphères publique et académique....195

1 – Une américaine à Cambridge : femmes, éducation et institution patrilinéaire ou « the Cantabrigian unproper upkeep of women's names and rooms of their own » selon Jane Marcus....198

2 – « The elephant[s] in the room of one's own » : Cambridge et *A Room of One's Own* au prisme intersectionnel du genre, de la race et de la classe dans *Of One Woman or So, by Olivia N'Gowfri* de Kabe Wilson 203

3 – De la *room of one's own* woolfienne à *Rooms of Our Own* de Susan Gubar : retracer les avancées des femmes dans la seconde moitié du XXe siècle....209

Conclusion – La *room of one's own* woolfienne des années soixante à nos jours : une postérité plurielle....217

A LITERATURE OF (T)HE(I)R OWN* : Repenser et réécrire la place des femmes dans l'histoire (littéraire) et en littérature au prisme de *A Room of One's Own 221

Chapitre 8 : Histoire (littéraire) et littérature en question....225

1 – *Silences* : de Virginia Woolf à Tillie Olsen et au-delà....227

2 – Réinscrire les femmes dans l'histoire littéraire (1) : *facts*....233

3 – Réinscrire les femmes dans l'histoire littéraire (2) : *fiction* 239

A – Entre faits et fiction : secourir les femmes des poubelles de l'histoire littéraire dans « Meneseteung » d'Alice Munro.....241

B – « History has had to be rewritten » : *Possession* de A.S. Byatt, une relecture de l'histoire littéraire au féminin et/ou féministe ? 246

Chapitre 9 : « In search of our (literary) foremothers » : de la sœur de Shakespeare à Virginia Woolf.....255

1 – Expansions romanesques et dramatiques de la fable de la sœur de Shakespeare.....257

2 – Variations autour de Judith Shakespeare et du motif de « la sœur de … »264

3 – « Or is Shakespeare's sister meant to be her? » : Virginia Woolf comme grande sœur de la création au féminin et de la critique littéraire féministe 269

Conclusion – *A Room of One's Own* : plan fondateur de l'histoire (littéraire) des femmes et d'une filiation littéraire au féminin ? 277

A VOICE OF ONE'S OWN* : Du féminin à l'idéal androgyne et au-delà : écriture, identité et conscience de genre après *A Room of One's Own 279

Chapitre 10 : Entre poétique et politique des voix de femmes.....283

1 – Création *vs* procréation : énoncer un sujet écrivant depuis une position de femme(s).....284

2 – Écriture et colère féministe(s) 292

3 – Vers une exaltation de la différence féminine ?.....302

Chapitre 11 : Au-delà ou en deçà du binarisme du genre : l'idéal androgyne en question.....313

1 – Va-et-vient critique de l'idéal androgyne woolfien 314

2 – Écrire au-delà ou en deçà du genre ?.....323

3 – Réincarnations de l'androgyne woolfien au XXIe siècle.....330

Conclusion – (Re)constituer une communauté de voix à partir de *A Room of One's Own*.....339

Conclusion générale.....341

Annexes.....351

Bibliographie.....363

Virginia Woolf.....365

Textes de Virginia Woolf.....365

Articles, comptes rendus et essais.....365

Romans, nouvelles 366

Journal, lettres 366

Textes en traduction 367

Sources secondaires.....367

Sur *A Room of One's Own* et sa postérité 367

Sur Virginia Woolf, son œuvre et sa postérité 369

Virginia Woolf et ses contemporain·es 374
Textes des contemporain·es de Woolf 374
Réception de *A Room of One's Own* par ses contemporain·es 374
Articles, essais, ouvrages critiques et théoriques, fiction 375
Sources secondaires 376

Postérité de *A Room of One's Own* 378
Alison Bechdel 378
Textes et planches de Bechdel participant de la postérité de *AROO* 378
Sources secondaires sur Bechdel 378
A.S. Byatt 379
Textes de Byatt participant de la postérité de *AROO* 379
Autres textes de Byatt 379
Sources secondaires sur A.S. Byatt 379
Sandra Cisneros 381
Textes de Cisneros participant de la postérité de *AROO* 381
Autres textes de Cisneros 381
Sources secondaires sur Cisneros 381
Rachel Cusk 381
Textes de Cusk participant de la postérité de *AROO* 381
Sources secondaires sur Cusk 382
Sandra Gilbert et/ou Susan Gubar 382
Textes de Gilbert et/ou Gubar participant de la postérité de *AROO* 382
Autres textes de Gilbert et/ou Gubar 382
Sources secondaires sur Gilbert et/ou Gubar 383
Ursula K. Le Guin 383
Textes de Le Guin participant de la postérité de *AROO* 383
Autres textes de Le Guin 383
Sources secondaires sur Le Guin 384
Jane Marcus 384
Textes de Marcus participant de la postérité de *AROO* 384
Alice Munro 385
Textes de Munro participant de la postérité de *AROO* 385
Autres textes de Munro 385
Sources secondaires sur Munro 385
Tillie Olsen 386
Textes d'Olsen participant de la postérité de *AROO* 386
Source secondaire sur Tillie Olsen 386
Adrienne Rich 386
Texte de Rich participant de la postérité de *AROO* 386
Autres textes de Rich 387

Sources secondaires sur Rich 387
Elaine Showalter 387
Textes de Showalter participant de la postérité de *AROO* 387
Autres textes de Showalter 387
Ali Smith 388
Textes de Smith participant de la postérité de *AROO* 388
Autres productions de Smith 388
Sources secondaires sur Smith 388
Rebecca Solnit 389
Textes de Solnit participant de la postérité de *AROO* 389
Autres textes de Solnit 389
Alice Walker 390
Textes de Walker participant de la postérité de *AROO* 390
Autres textes de Walker 390
Sources secondaires sur Alice Walker 390
Kabe Wilson 391
Productions littéraires et artistiques de Wilson participant de la postérité de *AROO* 391
Sources secondaires sur Wilson 391
Jeanette Winterson 392
Textes de Winterson participant de la postérité de *AROO* 392
Autres textes de Winterson 392
Sources secondaires sur Winterson 393
Autres sources marquant la postérité de *AROO* 393
Fiction 393
Pièces de théâtre et adaptations dramatiques 394
Essais 394
Textes critiques et théoriques 395
Articles et dessin de presse 397
Expositions 399
Séries télévisées, musique 400
Autres 400

Critique littéraire, théorie 401

Autres sources 404
Textes littéraires, essais, poèmes 404
Site internet des sociétés savantes consacrées à Virginia Woolf 405
Dictionnaire 405

Index des noms 407

Table des illustrations 417

Table des matières 419

Virginia Woolf et ses « petites sœurs » : Relire *A Room of One's Own* au prisme de sa postérité littéraire, critique et féministe dans l'espace Atlantique anglophone des années soixante à nos jours

Résumé : Bien souvent considéré comme un texte phare de la critique littéraire féministe au XXe siècle, *A Room of One's Own* de Virginia Woolf a généré, depuis sa publication en 1929, un riche héritage à travers le monde, mais sans doute plus encore dans l'espace Atlantique anglophone. Cette thèse vise à mettre en lumière et à analyser la postérité anglo-américaine de l'essai, en s'attachant tout particulièrement aux versants littéraire, critique et féministe de celle-ci, des années soixante à nos jours. Articulée autour de trois axes clés (*Rooms of Our Own, A Literature of (T)He(i)r Own* et *A Voice of One's Own*), cette étude de la postérité de *A Room of One's Own* aborde nombre des sujets qui se sont trouvés au cœur des écrits de femmes et de la critique littéraire féministe au cours des dernières décennies, telles que les conditions matérielles de l'écriture, la place des femmes dans l'histoire et dans le canon littéraire, et l'articulation entre écriture, identité et conscience de genre. Au prisme de l'essai woolfien et de sa postérité, ce travail se propose ainsi de réfléchir à l'articulation entre « femmes, genre et fiction » du tournant du XXe siècle au tournant du XXIe siècle et de dévoiler les différents biais par lesquels écrivain·es, critiques et féministes contemporain·es ont interrogé cette articulation en établissant un dialogue avec *A Room of One's Own*, en poursuivant l'entreprise woolfienne, mais aussi en nuançant et, parfois, en contredisant les différentes conclusions auxquelles l'essai aboutit. Aussi, tout en cartographiant la postérité de l'essai woolfien, cette thèse offre une relecture de *A Room of One's Own* à la lumière de son héritage littéraire, critique et féministe.

Mots-clés : Littérature anglo-américaine, Modernisme(s), Littérature contemporaine, Intertextualité, Influence littéraire, Femmes et écriture, Études sur le genre, Féminisme(s), Virginia Woolf.

Virginia Woolf and her "Little Sisters": Rereading *A Room of One's Own* Through its Literary, Critical, and Feminist Posterity in the Anglophone Transatlantic Space from the 1960s to the Present Day

Abstract: Generally considered to be a landmark of 20th century feminist literary criticism, Virginia Woolf's *A Room of One's Own* has known, since its publication in 1929, many afterlives across the world, especially in the Anglophone transatlantic space. This thesis aims at bringing to light and analysing *A Room of One's Own*'s Anglo-American literary, critical and feminist posterity from the 1960s to the present day. Articulated around three main perspectives ("Rooms of Our Own", "A Literature of (T)He(i)r Own" and "A Voice of One's Own"), this study of *A Room of One's Own*'s posterity tackles many of the concerns which have formed the core of women's literature and feminist criticism in the last decades, such as the material conditions of writing, women's place in history and in the literary canon, and the articulation between writing, gender identity and consciousness. By analysing *A Room of One's Own* and its posterity, this work thus offers a reflection on "women, gender and fiction" from the turn of the 20th century to the turn of the 21st century, and highlights the many ways in which contemporary authors, critics and feminists have questioned this articulation while establishing a dialogue with *A Room of One's Own*, carrying on Woolf's endeavour, but also qualifying and, sometimes contradicting the various conclusions she draws in her essay. As such, this thesis not only maps out *A Room of One's Own*'s posterity but it also offers a re-reading of Woolf's text thanks to the light cast by its literary, critical, and feminist heritage.

Keywords: Anglo-American Literature, Modernism(s), Contemporary Literature, Intertextuality, Literary Influence, Women and Writing, Gender Studies, Feminism(s), Virginia Woolf.