MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

« De quoi Orlando serait-il la biographie ? »

Nicolas Boileau

10.58048/2263-7664/4321

Vertiges du texte et de l'image

Orlando se présente comme une biographie, souvent qualifiée de fausse (*mock* en anglais), même si son instabilité générique a de fait alimenté une longue histoire critique. On a souvent voulu réduire le roman à sa dimension biographique, c'est-à-dire le fait que l'œuvre cherche à saisir le personnage de Vita Sackville-West dont Virginia Woolf fut un temps amoureuse. Cet article s'attache à démontrer que le roman est également une histoire de l'art de la fiction, que Vita dans sa vie comme dans son œuvre incarne. Pour Woolf, la fiction est un organisme fossilisé par l'institution littéraire que les emprunts, pastiches et autres ré-écritures ramènent à la vie. En suivant quelques jalons mis en exergue dans le programme de littérature comparée pour l'agrégation de lettres modernes, cet article propose de voir comment Woolf démontre dans le texte que l'exercice biographique n'est pas un acte hagiographique mais revivifiant.

Au cours de l'année 1927 qui verra l'idée d'*Orlando* prendre forme, Virginia Woolf s'intéresse à la poétique, notamment de la fiction et de la biographie. Dans « The Art of Fiction » (1927), elle réagit à la lecture de *Aspects of the Novel,* une série de leçons prononcées par E. M. Forster à Cambridge, pour continuer de réfléchir à ce que la littérature peut dire de nouveau. L'essai commence par cette phrase : « That fiction is a lady, and a lady who has somehow got herself into trouble, is a thought that must often have struck her admirers. » (106)[1] Ce n'est pas la première fois chez Woolf que la littérature se trouve ainsi décrite sous les traits d'une femme. D'ailleurs, cet essai est publié quelques mois seulement avant que Woolf ne commence la rédaction de *A Room Of One's* Own, et d'*Orlando*[2].

Quels seraient donc les ennuis que cette dame respectable (*lady*) s'attirerait ? Et si l'on choisit de traduire l'expression de manière littérale, dans quel trouble se/nous jetterait-elle ? À la lecture du roman, on pense bien sûr au trouble du genre (sexué et sexuel), au trouble des genres (littéraires), au trouble du corps (maladie, O, 82 ; voir Boileau 2024) ? Woolf répond implicitement en opposant aux écrivains réalistes qui seraient détenteurs d'un savoir les écrivains modernistes qui cherchent l'intime.

C'est en lisant cet essai avec *Orlando* qu'on peut résolument venir se demander de quoi *Orlando* serait la biographie. Si la littérature est bien une dame qui s'attire des ennuis, alors il s'agirait peut-être de penser que Woolf va s'attirer des ennuis avec sa drôle de dame dans *Orlando* : peut-on imaginer plus fictionnel que la biographie de ce personnage qui traverse les âges sans jamais devenir vieux, qui change de sexe sans raison, qui vit autant d'aventures que de mésaventures ? Et si la fiction est une lady, est-ce à dire que toute *lady* serait fiction ?[3] La suggestion est troublante de vérité puisque lorsque Orlando revient en femme en Angleterre, elle est introduite dans la bonne société comme une *lady* alors même que les photos fournies à l'appui jettent plutôt le trouble sur cette identité (O, 200). L'accent mis sur la dimension imaginaire de l'identité dans toute l'œuvre rend la fiction du moi prépondérante.

Assurément, nous ne pouvons pas croire qu'il s'agit de la biographie du personnage éponyme, sans quoi il faudra reconnaître que cette biographie est tout à fait lacunaire : un aristocrate sans patronyme, revêtu des décorations les plus hautes de la monarchie sans avoir accompli aucun acte de bravoure, ni de couardise politique ; un personnage dont on ne nous dira rien de la naissance (Woolf adore le XVIII^{e} siècle et renverse ainsi le trop-dit de la naissance de Tristram Shandy par le silence de celle d'Orlando), ni de ses parents, ni de sa mort. Woolf avait prévu que le roman se terminerait sur des points de suspension, ce qui est presque vrai, mais au suspense de la ponctuation, elle préféra l'irréalité du conte avec ses douze coups de minuit couplés paradoxalement à la date réelle de sortie de l'œuvre.

Ces premières questions décrivent assez bien la perplexité provoquée par la lecture de ce roman, perplexité toujours actuelle que les critiques mettent en avant : « *Orlando* is also an anti-novel which exposes the fraudulent artificiality of a male-dominated genre relying on naturalized conventions like narrative omniscience. » (Haffen, 93) On a

longtemps attribué la difficulté à classer cette œuvre au traitement problématique des aventures homosexuelles du personnage transgenre, une manière de défier la censure de l'époque : *Orlando* « is a masterpiece of playful subterfuge. » (Lee, 491) C'est un problème de catégorisation rendu hautement sérieux par le fait qu'il s'agit d'un roman à clé racontant la réelle histoire d'amour entre Virginia et Vita Sackville-West. Mais on sait tous que si l'œuvre demeure inclassable, c'est surtout parce qu'elle se raconte elle-même comme un jeu, comme un trouble, comme une plaisanterie.

Se peut-il donc que la biographie dont il s'agisse soit celle de la littérature elle-même, incarnée par ce personnage, piètre auteur et autrice (qui croit au mimétisme, O, 35), qui permet, grâce à l'absence de voix propre, au biographe de briller ? C'est sans doute ce qu'il faut entendre de la remarque de Jacques Aubert dans l'introduction à l'édition de la Pléiade où il explique que le nom du personnage le pose comme étranger à la langue anglaise tout en le plaçant dans une lignée littéraire qui traverse l'Europe, du Roland de la *Chanson* à l'*Orlando Furioso*. Autrement dit, *Orlando* écrit l'histoire apatride de la littérature, à l'image de la persona biographique de son texte, sans doute mort (début du chapitre 2), proposant une « écriture du dehors » (traduction d'une expression de Leslie Stephen « thoughts of an outsider », utilisée par M. Laniel pour décrire l'*ethos* des voix narratives dans les récits de Woolf). La biographie annoncée dans le sous-titre semble paradoxalement inscrire l'œuvre dans une lignée de textes fictionnels dont la fonction serait de jeter le trouble, comme on le disait dans un temps lointain des dames.

Mais il ne faut pas oublier qu'avant d'être un exercice de style, un exercice intellectuel, l'œuvre est aussi prise dans le vertige de la vie elle-même. Ou autrement dit, il faut bien aussi interroger ce qu'est la vie, si on entend l'écrire, et se demander si quiconque s'autorise à la biographie le fait parce qu'il ou elle a définitivement réglé la question, ou parce qu'il ou elle pense que la littérature est le terrain d'une recherche : « Now, is life very solid, or very shifting ? I am haunted by the two contradictions » écrit-elle dans son journal au moment de la parution d'*Orlando* (218). Autrement dit, la question n'est plus de savoir s'il s'agit de la vie de quelque chose ou quelqu'un, mais de savoir si la vie (de qui qu'elle que soit) peut se capturer. Les critiques aujourd'hui ont une interprétation de ces questions en termes *queer* comme Melanie Micir (Berman, 347) ou Derek Ryan (Berman), où la vie, c'est bien sûr la question du temps qui passe, de l'expérience, mais aussi un effondrement du binarisme entre *bios* et *zoè*, du rapport entre l'homme et

l'animal, comme le figure cette scène troublante d'amour entre Orlando et son chien, sur fond d'interrogation sur la vie, non pas tant son sens, que sa matérialité (O, 202-203). Il n'est peut-être pas inutile de rappeler à cette occasion que la biographie fictionnelle que Woolf écrivit par la suite, *Flush*, raconte la vie de la poétesse victorienne Elizabeth Barret Browning avec son chien, lui aussi un épagneul, narrateur de la vie de sa maîtresse.

C'est pourquoi je vais tenter ici de déplier ce qui se saisit et ce qui échappe à la capture de la vie que cherche à faire Woolf en proposant un premier développement axé sur la question de la traduction de la vie, pour ensuite évoquer tous les moments où les écrivaines – biographe et personnage – se retrouvent en proie au dessaisissement vertigineux de leur ancrage, qui serait bien le signe d'une nouvelle littérature.

Traduire la vie

Chez Woolf, la question de traduire la vie dans la littérature est posée sans cesse, notamment dans cette décennie qui la voit tenter de multiples expérimentations formelles entre 1922 (*Jacob's Room*) et 1931 (*The Waves*). Pour elle, la biographie prend un tour moderniste puisque se trouvent destitués le discours de la science et son objectivité, associés au XIX^{e} siècle, pour ériger à sa place la prédominance du point de vue du sujet, l'éclatement des perspectives pour refléter les impressions, et l'élasticité du temps (voir les analyses de Ricœur qui sont pertinentes pour la compréhension de O, 111 *et passim ;* ou d'autres passages tels que « Tout le temps qu'elle avait écrit le monde avait continué » (O, 274) ou encore à la page 306). Ce point de vue, qui dans le roman se déploie dans les scènes qui décrivent les étendues autour de la version fictive de Knole, la maison d'Orlando, ou bien dans l'arrivée à Londres, au début du chapitre 4, ou encore dans la description de Constantinople, on l'a appelé intériorité, subjectivité, monologue intérieur. En tout état de cause, c'est bien d'une question de point de vue et de sa relativité qu'il est question à l'ère d'Einstein et de Freud. La vie telle qu'elle a été modélisée par les conventions du XIX^{e} siècle s'en trouve réduite à une surface nue, neutre, sans vie, paradoxe des paradoxes, tandis qu'une autre scène s'ouvre où les écrivains sont des ivrognes, les conversations de la grande société sont oubliées sitôt entendues, et où ne reste plus que la trace d'une chope sur une table, laissée par Elisabeth I (O, 239).

D'emblée, Woolf avait souhaité faire d'*Orlando* le contre-récit des biographies de son enfance comme le *Dictionary of National Biography* dont son père avait été le premier coordonnateur : dans un moment de subtil floutage du moment présent de la narration et du moment présent de la lecture, cette entreprise est citée dans le texte (O, 305). Elle avait également voulu restituer à leur juste place les auto/biographies les plus « obscures » (c'est sous ce titre, « vies obscures », qu'elle réunit plusieurs recensions de biographies dans *The Common Reader* en 1925). Elle-même en était une grande lectrice et son personnage emblématique, Mrs Dalloway, s'isole dans sa chambre (au grenier sans doute) pour lire des biographies que son mari, Richard, dénigrerait. C'est pour cela que V. Woolf passe dans *Orlando* un pacte de lecture troublant : d'un côté, tout l'appareillage littéraire de l'authenticité, photos à l'appui ; de l'autre, toutes les traces de la fiction et de l'imaginaire, à commencer par les voyages, les scènes d'irréalisation, et ces mêmes photos qui, bien que réelles, parviennent à fantasmer leur objet. Ce double pacte se manifeste ainsi dans l'ensemble des images incluses dans le roman, auxquelles devrait s'ajouter celle largement commentée récemment par Jane Goldman, qui ornait la première édition du livre, une démarche inhabituelle pour Woolf qui faisait d'ordinaire illustrer ses œuvres par sa sœur, Vanessa Bell. Ce personnage est extrêmement théâtral et pourtant il est bel et bien réel, fondant même la dynastie des Sackville-West. Il est programmatique des images qui figurent dans le corps du texte, peut-être mis à part la dernière. Ces images devaient pour Woolf reproduire la convention biographique qui a recours à la photographie comme autant de preuve de la véracité et donc de la matérialité des vies vécues.

Comme il s'agit uniquement de portraits, se pose inévitablement la fonction de ces « miroirs d'encre » dans leur dialogue avec le texte écrit. Tous les personnages représentés semblent déguisés ou performer le genre (pour prendre un terme butlérien aujourd'hui devenu problématique) ; ils ne sont pas sans faire écho à *Comme il vous plaira,* la comédie de travestissement shakespearienne qui sert d'inspiration pour le prénom du personnage. Un exemple est particulièrement frappant, aux pages 135-137 : Orlando, ambassadeur à Constantinople, sort incognito, « si bien déguisé que les sentinelles ne le reconnaissaient pas » (136). Face à cette description, est apposée la photographie d'Orlando en ambassadeur (en réalité, portrait de Lionel Sackville). Outre la mise en avant du style de Rosalba Carriera comme geste féministe de la part de Woolf,

ce qui est remarquable, c'est à quel point la lecture de la page influence notre regard sur ce portrait où le personnage est habillé d'un drapé qui, par le va-et-vient du texte à l'image, interprète la scène sous l'angle d'un travestissement sexué des plus fous. La reproduction en noir et blanc ne fait pas justice aux perles et au pourpre du vêtement. Elle fait toutefois apparaître dans le sourire pincé la promesse d'une supercherie et l'empilement des plis, autant de voiles qui constituent le motif de cette longue scène qui amène bientôt à montrer Orlando nu, sur le carreau, dépouillé des vêtements qui d'ordinaires dissimulent pour mieux montrer (O, 53 sur la tunique russe, instrument de déguisement).

D'emblée, le personnage avait été dévoilé dans un portrait fragmentaire qui avait souligné la main, le galbe de la jambe et la franchise d'un visage qui devait permettre au biographe de n'avoir qu'à consigner les événements, le faisant scribe d'une vie sans surprise : « Heureuse la mère qui porte, plus heureux encore le biographe qui fait la chronique d'un tel être ! Jamais, au grand jamais elle n'a besoin de se tourmenter, ni lui d'invoquer l'aide du romancier ou du poète. » (O, 33) Il n'en sera rien : la vie écrite à l'avance d'Orlando – celle des conquêtes et des faits d'armes, la vie hagiographique des grands hommes – ne restera qu'un mythe que la singulière vie d'Orlando vient déjouer : puisque le texte débute par une dénégation, partout il est permis de douter, et partout il sera possible de montrer que sous les voiles se cachent non pas un être dévoilé mais un être *à dévoiler*.

Les portraits placés dans le texte sont une stratégie intermédiale pour raviver les œuvres d'art que les musées, eux, ont tendance à fossiliser : rappelons à ce titre que le XIX^{e} siècle fut un moment charnière dans la constitution des galeries d'art (Todorov). Il faut avoir en tête que la maison d'Orlando, tout comme Knole pour Vita, devient un musée avant la fin du roman, et c'est dans cette galerie privée qu'à plusieurs reprises le personnage se déplace. Tous les portraits ont été programmatiquement modelés par sa déambulation dans la galerie des portraits après le départ de Sasha, suivie de son enfouissement dans la crypte tel le personnage d'Hamlet, où se figure sa mélancolie. De retour dans les étages du château, « à la recherche de quelque chose parmi les tableaux » il se trouve ému par « une scène de neige hollandaise, œuvre d'un artiste inconnu », « [c']est alors qu'il lui parut que la vie ne valait plus la peine d'être vécue [...] oubliant que la vie est fondée sur la tombe. » (87)

Le biographe s'était déjà présenté comme écrivant d'outre-tombe au début du chapitre 2, si bien que Woolf mêle la capture de l'art par la vie à une sorte de comorbidité qui justifie la mélancolie d'Orlando, écrivain passionné quoique médiocre, en proie à la qualité mortifère de la vie à son insu. Cette fixation de la vie par l'art, contre-nature, Woolf l'attribue surtout aux sculptures. Il y est fait référence de manière subtile à la page 40 (« si l'on doit en croire les figures en cire de l'Abbaye » dit-elle quand elle décrit les yeux grands ouverts de la Reine), ce qui épouse les réflexions qu'elle consigne dans un essai postérieur, « The Art of Biography » (1939), où elle écrit : « And thus the majority of Victorian biographies are like the wax figures now preserved in Westminster Abbey… Effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin. » (222) Autrement dit, la biographie qui se respecte n'est pas celle qui retrace les splendeurs et misères des faits mais celle qui inscrit la perte. On ne compte plus les passages où le biographe, sous couvert de témoigner de la difficulté de son ouvrage, consigne les trous dans le savoir qui fondent les moments les plus vertigineux de la vie d'Orlando : « Il poursuivit, se vautrant dans des images dont nous ne choisirons qu'une ou deux parmi les plus sages. » (O, 117), « nous les omettons » (O, 121) ou encore « Elle fit à Orlando le récit complet de sa vie. Étant donné que c'est celle d'Orlando qui nous occupe à présent, point n'est besoin de relater les aventures de l'autre dame… » (O, 224).

Plus systématique encore que cette intermédialité qui en dessine un paradigme, c'est le réveil provoqué par la juxtaposition des styles, des époques, avec ou sans anachronisme prévisible, qui vient faire sursauter le lecteur au détour de chaque page, comme lorsque le personnage de Nick Greene prononce le mot français Gloire. Il vient d'aborder le sujet de la poésie, dénigre ses contemporains (Shakespeare, Johnson, Marlowe), piètres concurrents des Grecs (qui, eux, ne sont pas nommés). Il avoue enfin que ses propres poèmes ne se vendent pas, car les écrivains d'aujourd'hui donnent aux éditeurs ce que le public attend (référence sans doute anachronique au marché du livre des années 1920). Il oppose donc la pureté de l'art grec à la pauvreté de l'art élisabéthain : « Dans de telles époques, les hommes nourrissaient une divine ambition qu'il appellerait *La Gloire* (il prononça le mot Glu-erre, de sorte qu'Orlando ne saisit pas immédiatement ce qu'il voulait dire). » (O, 102) Le mot « gloire » est français, et sa prononciation maladroite, anglicisée, fait apparaître le rang modeste de Nick, signe d'une éducation lacunaire, tout en le plaçant dans le contexte de la langue française qui domine alors les élites

anglaises. Cet aspect sociologique de la déformation du mot est perdu dans la traduction où la moquerie aurait peut-être pu s'inscrire dans la transposition à une autre langue. Cette déformation fait entendre deux mots en anglais, mais trois en français où « gl-erre » consonne avec « glaire ». C'est une sorte de pastiche du pouvoir équivoque des créations poétiques. Pourtant, c'est cette déformation même, l'écart qu'elle provoque qui agite Orlando en lui faisant entendre ce qui était énigmatique pour lui (le pouvoir de la poésie qu'il réduisait à sa difficulté technique).

Cette présence de la langue étrangère à l'orée du roman, lequel nous a été présenté dès la préface comme le fruit d'un travail de traduction incluant le russe et le chinois, nous amène naturellement à poser la question de la traduction à laquelle les agrégatives et agrégatifs doivent se référer. La texte dit lui-même combien la traduction est perte : « Malheureusement toujours en français, lequel, on ne le sait que trop, perd son bouquet en traduction » (62). Jacques Aubert choisit cette expression (idiomatique ?) pour l'un des *topoï* de la traduction mais il est vrai que celle qu'il propose, loin d'être une mauvaise traduction, a du mal à s'affranchir complètement de certains registres, transformant souvent l'œuvre en un texte beaucoup plus conformiste. Notamment, la traduction de « La Reine était arrivée » (38) efface la référence grivoise dans le texte original où le verbe « come » utilisé peut signifier « jouir » ; ce sens, simplement suggéré, est pourtant répété dans l'épisode où l'archiduc Harry « vint » plusieurs fois (189)[4]. L'utilisation du « nous » qui est possible dans la langue écrite en français pour désigner soi-même de manière impersonnelle ne correspond pas à son usage en anglais, où cet emploi générique est rare et inélégant, tandis que le « nous » du texte est un nous royal, autoritaire.

Il faut donc bien reconnaître que si Orlando raconte la vie, c'est en tant qu'elle met l'accent sur ce qui dans toute vie se perd, plutôt que ce qui reste.

Se dessaisir de la vie

La vie d'Orlando est marquée par sa grande maladresse, une maladresse qui fait de lui une femme trop masculine, d'elle un homme trop féminin. Il est utile de relire l'œuvre pour s'apercevoir de la saturation des images évoquant le flux, le passage et, inévitablement, l'impression que l'être est en suspension dans le monde matériel : « Il

ressentait le besoin de quelque chose à quoi il puisse attacher son cœur flottant » (O, 37). Ce manque d'ancrage, tout au long de sa vie, est compensé chez le personnage par l'amour qu'il porte non pas aux êtres mais à la littérature elle-même. Ce n'est pas la Gluerre qu'il poursuit mais la gloire de l'écrit : « Une gloire auréolait tout homme qui avait écrit un livre et l'avait fait imprimer, gloire dont l'éclat surpassait toutes les gloires du sang et du rang » (O, 97). Ici, ce qui est important à noter c'est combien Woolf, elle-même dirigeante d'une maison d'édition, s'intéresse à ce qu'on appelle aujourd'hui l'histoire du livre, c'est-à-dire non pas seulement des formes littéraires mais la matérialité du livre, sa circulation, les effets que sa matérialité provoque :

> Le matin suivant, donnant une suite à ses pensées, elle sortit sa plume et du papier, et se remit au "Chêne", car être en possession d'encre et de papier à profusion quand on a dû se contenter de baies et de marges est un délice inimaginable. C'est ainsi qu'elle était tantôt en train de biffer une expression au comble du désespoir, tantôt au comble de l'extase lorsqu'elle en insérait une, quand une ombre assombrit la page. Elle cacha en hâte son manuscrit. (O, 186)

La matérialité de l'expérience[5] est à prendre en compte, non pas tant pour réduire les existences à celle-ci, mais plutôt pour mieux évaluer la tension qui existe entre un monde d'atomes, un monde physique réel et un monde d'images car c'est l'écart entre ces deux pôles qui impose le besoin d'articuler, de s'arrimer comme un bateau à un quai solide pour ne pas risquer que la flotte/ flottement soit divagation, dangereux dessaisissement. Woolf parvient avec Orlando à trouver ce joyeux tempo de flottements constants entre les styles et les êtres, le monde factuel et le monde fantasmé. Ce n'est pas seulement le vacillement de l'être face à la vie qui est en jeu, c'est celui de l'écrivain professionnel face à son objet : « Le romancier, le poète, l'historien, tous chancellent, la main sur cette porte ; et le croyant lui-même ne nous éclaire pas plus » (O, 181).

Plusieurs fois, Woolf fait dire au biographe qu'il traite avec distance et nonchalance une incompétence qui devrait le faire pâlir : « Nous jetons sur le papier quelques réflexions qui vinrent à Orlando pêle-mêle ». En fait, Woolf ici se situe plutôt en critique de la littérature, qui révise l'histoire de la pensée. Son roman reprend des tropes initiaux de l'invention du roman pour ensuite se défaire de ces conventions elles-mêmes. Toutefois,

le tremblement n’est peut-être pas que le sursaut du rire. C’est aussi le tremblement devant ce qui est insaisissable et qui est devenu, suite à la révolution culturelle du début du siècle, l’essentiel. Aussi le biographe est-il contraint de décrire une vie mélancolique où il ne se passe parfois rien, sinon les élucubrations solitaires d’un être flamboyant en société mais dont l’intime ne trouve à s’exprimer (268-269) :

> La vérité nous oblige à dire que non, elle n’en fit rien. Si donc le sujet de votre biographie ne veut ni aimer ni tuer, mais ne veut que méditer et imaginer, nous pouvons conclure que lui ou elle est ni plus ni moins qu’un cadavre et ainsi nous l’abandonnerons (272).

Cette fois-ci, le cadavre annoncé n’est plus le destin funeste des humains, le risque d’un art mortifère qui, à l’image du climat météorologique du XIX^{e} siècle, obscurcit le monde, le rend frileux d’être si contaminé par les moisissures (début du chapitre 5). Il s’agit plutôt d’une remarque prêtée aux chantres d’une institution littéraire où *Guerre et Paix* serait non pas le parangon mais le modèle, contre quoi Woolf et sa génération opposa le silence du sujet face à lui-même, un sujet qui n’émerge que dans l’instant de son énonciation et ne voit que ce qu’il peut voir, c’est-à-dire pas tout : « Rien ne pouvait être vu en entier ni lu du début à la fin. » (O, 307) Le critique littéraire est donc maquillé sous les traits d’un opportuniste qui s’émeut d’un manuscrit de celui/celle dont il avait fait un portrait cinglant autrefois, mais même cette littérature de trottoir est en fait propice à la création. Voyez ainsi la page 109 où Orlando, déçu par l’immonde papier qu’a écrit Nick Greene, part dans les envolées lyriques et épiques les plus extravagantes qui aboutissent à une profonde mélancolie, faute d’avoir su les coucher sur le papier : « "Achète pour moi, dans les propres chenils du roi, les plus beaux chiens d’élan de la meute royale, mâles et femmes. Ramène-les sans délai. Car", murmura-t-il d’une voix à peine perceptible, en se tournant vers ses livres, « j’en ai fini avec les hommes » (109)

Conclusion

Si la vie n’est donc *bios* ni *zoè*, ni le pur déterminisme d’une histoire linéaire et logique, ni même totalement la matérialité du monde, alors c’est peut-être l’écriture de l’art comme autre vie dont il est question. Cette vie est une vie genrée (voir Boileau et

Lopoukhine). La littérature elle-même est genrée : « À quoi pouvons-nous supposer que s'occupent les femmes lorsqu'elles recherchent la société de leurs semblables ? » (225). Pourtant, la biographie, genre féminin par excellence, est finalement le lieu d'un renversement troublant :

> Elle s'était fait de la littérature, pendant toutes ces années (sa retraite, son rang, son sexe doivent lui servir d'excuses), l'idée de quelque chose d'indomptable comme le vent, de brûlant comme le feu, de vif comme l'éclair : quelque chose de vagabond, d'incalculable, d'abrupt, et voilà que la littérature était un vieux monsieur en complet gris parlant de duchesses (282).

Peut-être faut-il comprendre dans ce retournement de genre, qu'aux messieurs en complets vestons qui personnifient l'institution, il vaut mieux préférer les ennuis que s'attirerait la dame respectable qu'est la création littéraire.

Bibliographie

AUBERT, Jacques, Préface à *Orlando* dans l'édition française des œuvres de Virginia Woolf. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.

BERMAN, Jessica (ed.), *A Companion to Virginia Woolf*. Oxford: Wiley and Sons, 2016.

BOILEAU, Nicolas et Juliana Lopoukhine, *Orlando*, *A Biography*, Paris : Atlande, 2024.

BOILEAU, Nicolas Pierre, « And/or: Love and Creative Combinations in *Orlando* », *Études anglaises*, 2024/3, 77, en ligne.

GOLDMAN, Jane, "'The Queen had come': Orgasm and Arrival", in *Sentencing* Orlando*,* Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 15-31.

GOLDMAN, Jane, « 'Only a Head': Gendered and Racialised Ways of Seeing and Reading the Cover Illustration in *Orlando: A Biography* », in M. Laniel et N. Toth (dir.), *Orlando: A Biography, Affirming Liberty*, Nanterre: Presses universitaires de Nanterre, 2025.

HAFFEN, Aude, « Shaking off ‘the firm […] ground of ascertained truth’: *Orlando*, Sexual Science, and Lesbian Lives », in M. Laniel et N. Toth (dir.), *Orlando: A Biography, Affirming Liberty*.

LANIEL, Marie, « Thoughts of an Outsider: Virginia Woolf et l’écriture du dehors.” *Études britanniques contemporaines*, ‘Outlanding Woolf’, n°48, 2015, en ligne.

LEE, Hermione, *Virginia Woolf*. New York: Random House, Vintage, [1996] 1999.

REYNIER, Christine et Xavier Le Brun (dir.), *Modernism and Matter*, *Literature in a Quest of ‘a new assembly of elements’*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2025.

WOOLF, Virginia, *Flush*, Londres, Vintage, « Lives », 2002 (1933)

WOOLF, Virginia, *The Diary of Virginia Woolf*. *Vol. 3, 1925-1930*. Ed. Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, New York: Harcourt Brace, 1982.

WOOLF, Virginia, *Collected Essays* « The Art of Biography » *The Essays of Virginia Woolf*. *Vol. 5.* Ed. Andrew McNeillie, London: The Hogarth Press, 1994.

WOOLF, Virginia, *The Common Reader*. London: Harcourt, 1984 (1925).

WOOLF, Virginia, « The Art of Fiction », *The Moment and Other Essays*, Londres, Harvest Book, 1948.p.106-112.

1 « Que la fiction soit une femme respectable, qui plus est une femme qui s’est, d’une certaine façon, attiré des ennuis, c’est une idée qui a dû souvent frapper ses admirateurs. » V. Woolf, *The Common Reader*, p. 106.

2 L’édition anglaise du texte utilisée ici est V. Woolf, *Orlando*, Londres, Vintage Classics, 2016. Pour la version traduite en français, les références sont extraites de V. Woolf, *Orlando*, Paris, Gallimard, Folio, Trad. et ed. Jacques Aubert, 2018.

3 On pense ici à *Pygmalion* de George Bernard Shaw (1912) où une jeune femme des quartiers populaires devient l’objet d’une supercherie qui vise à pointer la fiction de toute *lady*. Dans les années 1927-28, Woolf voit Shaw et discute de son travail avec Moore. Rien n’indique que la pièce ait influencé directement l’écriture d’*Orlando* mais cette

référence s’inscrit dans le réseau d’intertexte dramatique qui place au cœur de l’illusion comique la question du travestissement social et sexuel.

4 Jane Goldman, actuellement éditrice des textes de Woolf aux Presses Universitaires de Cambridge, ne laisse planer aucun doute sur cette interprétation dans son article de 2018.

5 Voir l’ouvrage de Reynier et Le Brun.