UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

Configurations Littéraires (UR 1337)

Thèse présentée par

Suzel MEYER

soutenue le **12 novembre 2020**

pour obtenir le grade de **Docteure de l'Université de Strasbourg**
Discipline : **Littérature générale et comparée**

Écrire l'histoire au féminin : autour de *The Years* de Virginia Woolf et des *Années* d'Annie Ernaux

Thèse dirigée par :

M. Patrick WERLY	Maître de conférences en littérature comparée, HDR, Université de Strasbourg

Rapporteures :

Mme Catherine BERNARD	Professeure de littérature britannique, Université de Paris
Mme Anne TOMICHE	Professeure de littérature comparée, Sorbonne Université

Autres membres du jury :

Mme Corinne GRENOUILLET	Professeure de littérature française, Université de Strasbourg
Mme Anne-Rachel HERMETET	Professeure de littérature comparée, Université d'Angers

Remerciements

Mes premiers remerciements s'adressent à Patrick Werly, qui a dirigé ma recherche avec bienveillance tout au long de ces quatre années de doctorat, après un mémoire de master déjà réalisé sous sa direction. Son aide et ses conseils judicieux ont été précieux, ainsi que son soutien sans faille pendant la rédaction.

Je remercie également Chloé Chaudet et Corinne Grenouillet pour leurs conseils avisés lors des derniers comités de suivi de thèse.

Ma reconnaissance va aussi à la faculté des lettres de l'Université de Strasbourg et l'unité de recherche Configurations littéraires, qui m'ont ouvert les portes de la littérature et accueillie pendant dix ans, entre 2010 et 2020.

Aux camarades doctorant.es et docteur.es rencontré.es au fil des années, un grand merci pour les échanges régénérateurs et les coups de pouce divers ; à Marie-Charlotte Quin et Rocìo Munguia Aguilar avant tout.

Merci à celles et ceux qui ont aidé à la bonne poursuite de la thèse sur le plan intellectuel et matériel, pour leur intérêt envers ma recherche, leurs encouragements et leur amitié ; en particulier Adèle Cassigneul pour nos échanges, Maryse Clos pour la veille bibliographique, Lisa Daumergue pour l'accueil parisien, Tiphaine Monange pour l'inspiration et les curiosités, Véronique Soth pour les encouragements.

Et toute ma gratitude à Annie Ernaux, pour son œuvre et pour sa confiance.

Les derniers remerciements sont pour ma famille, et leur soutien quotidien : à Louise Meyer, à Vincent Clos, et à Françoise et Laurent Meyer, qui ont encouragé sans relâche ce long projet – ils ont procuré la sérénité et la nécessaire chambre à soi sans lesquelles je n'aurais pas pu mener à bien l'écriture de cette thèse.

Notes et abréviations

Les citations issues des œuvres littéraires des autrices sont données avec le nom de l'œuvre et le numéro de page entre parenthèses, en référence à l'édition donnée dans la bibliographie. Quand les œuvres sont régulièrement citées, les abréviations suivantes des titres sont utilisées :

Abréviations des œuvres de Virginia Woolf :

Y	*The Years* (Oxford)	*OR1, OR2*	*Œuvres romanesques* (Pléiade, deux tomes)
Snaith/Cambridge	*The Years* (Cambridge)		
ND	*Night and Day*		
MD	*Mrs Dalloway*		
TTL	*To the Lighthouse*		
W	*The Waves*		
CSF	*The Complete Shorter Fiction*		
AROO	*A Room of One's Own*	*ULS*	*Un lieu à soi*
3G	*Three Guineas*	*Trois G*	*Trois Guinées*
MB	*Moments of Being*	*IV*	*Instants de vie*
Essays	*The Essays of Virginia Woolf*	*EC*	*Essais choisis*
SE	*Selected Essays*		

Abréviations des œuvres d'Annie Ernaux :

A	*Les Années*
AV	*Les Armoires vides*
EV	*Écrire la vie* (Quarto, le photojournal)
Évé	*L'Événement*
FG	*La Femme gelée*
MF	*Mémoire de fille*
AN	*L'Atelier noir*
ECC	*L'Écriture comme un couteau*
VL	*Le Vrai lieu*

Le texte anglais est systématiquement suivi d'une traduction française en note de bas de page ou bien entre crochets. Je propose ma propre traduction lorsque le texte n'a pas été traduit en français, lorsque sa traduction est inexacte, ou que je n'ai pas accès à l'édition traduite (mention : Ma traduction)

Le journal de Virginia Woolf a été publié en partie par Leonard Woolf (*A Writer's Diary*) puis en intégralité, édité par Anne Olivier Bell (*The Diary of Virginia Woolf*, 5 tomes, 1915-1941). Afin de faciliter la recherche dans les différentes éditions et rééditions en versions papier et électronique, je donne la date de l'entrée du journal, sur le modèle « *Diary,* [date] ». Les fantaisies orthographiques de Woolf sont retranscrites. Toutes les traductions des entrées du journal sont les miennes.

Annie Ernaux ne met pas de majuscule aux titres de ses œuvres ; je respecte ici la convention des titres (une majuscule au premier mot) comme le font les autres études qui y sont consacrées.

Sommaire

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE. ÉCRIRE AU FÉMININ : POSTURES, FORMES, ENJEUX 31

CHAPITRE 1 : DE LA POSTURE À L'ŒUVRE, VIRGINIA WOOLF ET ANNIE ERNAUX 33

CHAPITRE 2 : LABORATOIRES D'ÉCRITURE ET GENÈSE DES ŒUVRES, *THE YEARS* ET *LES ANNÉES* . 99

DEUXIÈME PARTIE. ÉCRIRE LA VIE : FAIRE PLACE AU FÉMININ 171

CHAPITRE 3 : VOIX MULTIPLES ET COLLECTIVES 173

CHAPITRE 4 : ESPACES ET TEMPS 245

TROISIÈME PARTIE. ÉCRIRE L'HISTOIRE : DE LA TRANSGRESSION DES GENRES À LA TRANSMISSION FÉMINISTE 319

CHAPITRE 5 : LITTÉRATURE ET HISTOIRE, SUBVERSIONS DES GENRES 321

CHAPITRE 6 : L'ÉCRITURE DE SOI, MÉMOIRE ET AUTORÉFLEXIVITÉ 405

CHAPITRE 7 : UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE AU FÉMININ, POÉTIQUES ET THÉORIES FÉMINISTES.... 475

CONCLUSION GÉNÉRALE 541

BIBLIOGRAPHIE 555
INDEX 595
TABLE DES MATIÈRES 605

Introduction

> *Oughtn't a life to be something you could handle and produce? […] Millions of things came back to her. Atoms danced apart and massed themselves. But how did they compose what people called a life? She clenched her hands and felt the hard little coins she was holding. Perhaps there's "I" at the middle of it, she thought; a knot; a centre*[1] *[…]* (*Y* 348)

> […] elle achoppe toujours sur les mêmes problèmes : comment représenter à la fois le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des mœurs, et l'intime de cette femme, faire coïncider la fresque de quarante-cinq années et la recherche d'un moi hors de l'Histoire […] (*A* 1042)

Qu'est-ce qu'on appelle la vie, comment la représenter et l'écrire ? C'est l'une des questions centrales qui apparaît à la lecture du roman *The Years* (1937) de Virginia Woolf, et du récit *Les Années* (2008) d'Annie Ernaux. À première vue, ces deux œuvres ont peu de points communs : l'œuvre de fiction écrite par une autrice anglaise dans les années 1930 paraît bien éloignée de l'entreprise autobiographique d'une autrice française au début du vingt-et-unième siècle. Virginia Woolf et son style moderniste, imagé et travaillé, semble s'opposer à la langue claire et simple d'Annie Ernaux, au plus proche du réel. Et pourtant, une lecture attentive de ces deux textes fait apparaître un grand nombre de préoccupations communes, formelles, thématiques et épistémologiques, qui s'étendent aux autres écrits des autrices : on peut alors tisser un ensemble d'échos entre leurs œuvres. C'est le projet dans lequel je me lance ici, en suivant plusieurs pistes de réflexion qui gravitent autour du roman et du récit éponymes. La similitude des titres est une coïncidence, ou un surgissement lointain que ne reconnaît pas Ernaux, grande lectrice de Woolf – mais cet écho sera seulement le point de départ de mon étude

[1] « Est-ce qu'une vie ne devrait pas être quelque chose qu'on peut saisir et montrer ? […] Des millions de choses lui revenaient. Des atomes dansaient, se séparant et se regroupant. Mais comment composaient-ils ce que les gens appelaient une vie ? Elle serra les points et sentit les petites pièces de monnaie dures qu'elle tenait. Peut-être qu'il y a un "je" au milieu de tout cela, pensa-t-elle ; un nœud ; un centre […] » (*OR2* 1028-1029)

comparatiste, qui révèle un réel jeu d'influences de leurs écritures à propos de l'*écriture de l'histoire au féminin*.

Dans son journal, Virginia Woolf consigne le cheminement de sa réflexion d'écrivaine, à côté d'anecdotes du quotidien et de méditations diverses ; elle esquisse souvent l'idée d'une nouvelle forme littéraire, adéquate au nouveau projet d'écriture en cours. Ce travail sur la forme rejoint celui sur les thématiques et démonstrations du roman à venir ; avec *The Years*, elle cherche une forme qui pourra représenter la totalité de la vie, de la société, des choses qui l'entourent, à travers le temps qui passe. Elle considère que son roman est un échec, et le lectorat woolfien accorde peu d'intérêt à cette œuvre singulière, mais je propose de raviver son intérêt par une œuvre qui répond de manière étonnante au projet indiqué par Woolf, quatre-vingts ans plus tard : le récit auto-socio-biographique d'Ernaux, une forme hybride et inclassable, une innovation formelle pour écrire la vie. « Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle » (*EV* 7) écrit-elle, afin d'expliquer le titre donné au recueil de ses œuvres qui culmine avec le récit *Les Années* : *Écrire la vie*, paru en 2011. Woolf et Ernaux cherchent sans relâche la nature et le sens de cette « vie », substantif hautement polysémique dont le sens peut paraître vain, vie « muette et informe » (*EV* 8) qu'il faut donc mettre en mots. Écrire la vie signifie de nombreuses choses : transmettre l'expérience du temps qui passe, raconter le quotidien, les vies des gens, l'air du temps, la réalité d'une époque ou d'une autre, « mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible » (*EV* 7). *The Years* et *Les Années* ne comptent ni une décade ni une centaine de cette unité de temps : ce sont environ soixante années qui se déroulent, c'est-à-dire une vie humaine, calquée sur celle de l'autrice (chacune fait débuter son récit autour de l'année de sa naissance, récit qui s'interrompt au moment présent de l'écriture). Écrire la vie, c'est alors donner l'extrême particularité de l'existence de chacun, et en même temps les aspects communs de la vie : la littérature cherche ici à exprimer cette dynamique entre le particulier et le général, entre la vie de l'individu et la vie de la collectivité, du groupe, de la société.

Souvent associée à la littérature, la notion de fiction est ici à écarter : le roman et le récit, l'un fictif et l'autre véritable, relèvent de l'écriture du réel et de l'écriture de soi. Ernaux n'invente pas, mais porte une attention extrême à la *forme* de son

texte, tandis que Woolf met en scène des personnages fictifs inspirés de ses propres expériences, dans le cadre réaliste de sa propre vie (Londres de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'aux années 1930). C'est la vérité et la justesse de cette écriture de la vie qui lui importent, question que posent d'ailleurs sans cesse les personnages de *The Years*, accompagnant la réflexion de l'autrice. Chacune refuse explicitement qu'on la qualifie de *« novelist »* ou de « romancière » : elles se disent *« writer »*, « autrice » ou « écrivaine ». La visée de la littérature ne relève pas de l'escapisme, mais de l'exploration minutieuse du réel dans une perspective politique et éthique, parallèlement aux préoccupations esthétiques et poétiques : les autrices s'interrogent sur les formes de l'écriture de la vie. Cette vie racontée à travers le temps s'inscrit alors dans l'histoire, et contribue à écrire l'histoire ; elle est également racontée sur le mode du féminin. Si toute littérature raconte la vie, les œuvres étudiées ici s'intéressent précisément à la vie dans l'histoire et à la vie vécue au féminin : elles participent ainsi à *écrire l'histoire au féminin*.

Woolf et Ernaux préfèrent parler de l'acte d'écrire, l'écriture/*writing* comme une activité toujours en cours, un texte toujours en élaboration – Woolf mentionne rarement le produit fini, parlant de l'objet *book* plutôt que d'une œuvre ; mot que refuse aussi Ernaux, qui préfère « faire des livres ». Leur rapport à l'écriture est intrinsèquement lié à ce qu'elles sont et à leur situation ; leur rapport au monde est un rapport aux mots, à la langue, aux images et aux représentations, aux formes pour le dire. C'est aussi par l'écriture que ces autrices agissent sur le monde et s'engagent, et sont aux prises avec le domaine politique et social : les œuvres qui écrivent la vie à travers le temps explorent alors le fonctionnement des sociétés et celles et ceux qui y vivent.

Et tout particulièrement celles qui y vivent, en écrivant *au féminin* : ce syntagme qualifie ici l'écriture des autrices, leur point de vue et celui de leurs œuvres. Écrire au féminin signifie écrire d'un point de vue socialisé en tant que femme, faire entendre des voix de femmes, présenter une vision du monde informée par une réflexion sur la place des femmes dans la société, par les

questions de genre et les féminismes[1]. Les féminismes sont historiquement liés à la pratique littéraire, et nos autrices ont un rapport nuancé et profond avec la réflexion féministe. Leur écriture est ainsi située, engagée, et critique. L' *écriture féminine* évoque déjà un moment précis de l'histoire de la littérature en France, émergeant dans les années 1970 autour d'Hélène Cixous, Julia Kristeva et Luce Irigaray. Cette théorie s'appuie sur le langage et la psychanalyse, sur le corps des femmes source de l'écriture ; elle renforce une vision essentialisée et déshistoricisée du féminin, c'est un outil critique inutilisable. Annie Ernaux rejette vivement cette théorie de l'écriture par le corps féminin, ainsi que toute approche psychanalytique. Ce terme est donc inemployable, de même que l'*écriture féministe,* car je considère que cet adjectif est mieux réservé à l'écriture visiblement engagée, confrontant directement les sujets. Ainsi, *au féminin* désigne un mode d'écriture, dans les thématiques comme dans les procédés ; l'écriture au féminin crée des voix, des espaces, des temporalités, des points de vue *au féminin*, des vies vues par le prisme du genre. Les œuvres étudiées se focalisent principalement sur les expériences féminines, mais relaient globalement les dynamiques de genre dans la vie quotidienne, chez les hommes et les femmes. Écrire en tant que femme et s'intéresser à des sujets qui les concernent, c'est interroger la société patriarcale qui modèle chaque être humain. Dans les féminismes et la critique littéraire féministe, l'une des questions centrales est celle de l'universalisation du point de vue de femme : un point de vue particulier peut-il exprimer l'universel ? Le neutre est-il vraiment neutre, et existe-t-il ?

L'écriture au féminin est alors un moyen d'observer et commenter les femmes, leur rôle et leur place dans les sociétés à travers les années qui défilent : c'est une perspective historique qui se met en place. Ce terme d'*histoire* est aussi polysémique : le recensement des événements passés évoque l'Histoire des grands événements, l'histoire des sociétés, des objets, des œuvres culturelles, des mentalités, des mœurs… ou bien, à l'inverse de ces thèmes collectifs, l'histoire individuelle, *sa propre histoire* que l'on raconte, son histoire familiale. C'est aussi une discipline scientifique, une science humaine qui se pense et s'écrit de

[1] Au singulier ou au pluriel, ce terme sous-entend la multitude des courants différents, nuancés, parfois opposés, qui pensent la place des femmes dans les sociétés à travers l'histoire et le monde.

différentes manières, un travail intellectuel d'appréhension de ce passé par différents points de vue ; c'est également une idéologie, puisque les faits ne sont pas racontés ou écrits de la même façon par tous, et l'histoire est utilisée par des entités (États, groupes, classes) afin de créer une mémoire collective commune, souvent incomplète mais qui renforce le récit (comme le « roman national » de la III^{e} République qui célèbre une certaine histoire de la nation française).

Les œuvres de Woolf entretiennent un rapport étroit avec l'écriture de l'histoire, l'autrice se confrontant à la question dans toute son œuvre, dès ses premiers textes ; elle interroge l'écriture de l'histoire via le roman historique, la biographie, les mémoires, l'essai… et représente dans *The Years* des événements historiques et l'étude de l'histoire par les personnages. Quant à Ernaux, c'est « la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler » (*EV* 7) qui l'intéresse, la vie à travers l'histoire de la société française, comme le mettent en avant les deux exergues des *Années*. La phrase de José Ortega y Gasset (« Nous n'avons que notre histoire et elle n'est pas à nous », *A* 926) et l'extrait de Tchekov (« On nous oubliera. C'est la vie, rien à faire […] nous ne pouvons savoir aujourd'hui ce qui sera considéré comme grand et important, ou médiocre et ridicule […] », *A* 926) indiquent les différentes manières de considérer les faits passés : l'histoire d'un individu (« notre histoire ») appartient à l'histoire collective, mais sans savoir ce qui sera retenu par les mémoires des gens ou les livres d'histoire. L'*histoire au féminin* (on peut parler d'*herstory*, histoire féministe) s'interroge sur les vies des femmes à travers le temps et les rôles de genre, les droits, les luttes, la place sociale en évolution, et les œuvres littéraires avoisinent alors l'*histoire des femmes* – c'est-à-dire inscrire, recenser, et surtout transmettre, cette histoire. Les nombreux enjeux d'*écrire l'histoire au féminin* se croisent alors, et permettent une lecture inédite des écrits de Woolf et d'Ernaux.

État de la critique

Dans la critique littéraire francophone ou anglophone, les deux autrices sont très rarement mises en commun[1]. Dans un article de 1988, Michael Sheringham

[1] La parution récente de *The Years* (2019) d'Annie Ernaux, traduit en anglais par Alison Strayer, va peut-être engendrer de nouvelles pistes de comparaison dans la critique anglophone. La chronique du *Times Literary Supplement* évoque Virginia Woolf en

parle de l'écriture autobiographique de Virginia Woolf et de quelques autrices françaises, dont Annie Ernaux[1]. Une communication parue en 2015 dans les actes d'un colloque sur Ernaux et l'intertextualité évoque les liens thématiques entre les autrices, et Lyn Thomas y insiste sur la question de la classe, la différence majeure[2]. Ce sont des comparaisons sur l'entreprise générale des autrices, autour de l'autobiographie et de l'intertextualité ; en 2012 paraît en revanche un article de Maïté Snauwaert qui propose une comparaison directe des *Années* avec *The Years*[3]. Sa lecture des œuvres évoque deux livres sur le temps, la représentation de la vie, et la vie des femmes ; elle esquisse également l'idée de l'écriture de l'histoire (une histoire commune et une histoire subjective) et son lien avec l'écriture de la vie. Elle résume ainsi l'enjeu du roman de Woolf et du récit d'Ernaux :

> [...] dépersonnaliser les expériences du moi en celles d'un soi, tout en étant capable de faire retour à l'intime, d'alimenter le général par le vécu singulier ; inscrire l'expérience génériquement spécifique d'une femme dans celle de sa classe d'âge pour s'assurer de la faire résonner, et peut-être, de l'universaliser[4].

Cet article m'a permis de poser les premiers jalons de la réflexion menée dans cette thèse, autour des quelques thématiques abordées (le temps et l'histoire, la vie au féminin, la vision de la vie tardive). Enfin, un entretien d'Annie Ernaux paru en 2018 (auquel j'ai eu accès en 2020) évoque ce même écho : Lauren Elkin mentionne les deux indices qui ont engendré l'idée de cette thèse, c'est-à-dire le projet woolfien qui correspond à celui d'Ernaux, et le passage épiphanique de la

---

parlant du récit d'Ernaux, mais sans mentionner *The Years* (1937) : Kate WEBB, « Time's narrow. Capturing the lived experience of history », *The Times Literary Supplement*, 26 juillet 2019, pp. 14-15.

[1] Michael SHERINGHAM, « Invisible Presences : Fiction, Autobiography and Women's Lives – Virginia Woolf to Annie Ernaux », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, 2:1, 1998, pp. 5-24.

[2] Lyn THOMAS, « Virginia Woolf et Annie Ernaux : ennemies de classe ou âmes-sœurs ? » dans Robert KAHN, Françoise SIMONET-TENANT et Laurence MACÉ (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp. 45-55.

[3] Maïté SNAUWAERT, « *Les années* d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, 2012, pp. 102-113, URL = http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.10/607

[4] *Idem.*

narratrice en voiture à la fin des *Années*[1]. Dans ses nombreux textes, récits, essais et entretiens, l'autrice française mentionnait rarement l'influence de Woolf, dont le nom apparaît pourtant à quelques reprises dans ses livres. Ces dernières années, dans des entretiens dans des journaux et magazines (*Zadig, Les Inrockuptibles*), ou à la radio (quelques interventions chaque année sur les chaînes de Radio France), elle mentionne Woolf comme étant une inspiration importante. Elle explique ce rapport à l'écrivaine anglaise dans un texte non publié, qui semble déjà exister en 2011 puisque Lyn Thomas en dispose d'une copie pour son article ; le texte (intitulé « L'art d'écrire ») paraît en 2019 sur le site Internet consacré à l'autrice[2], et une version remaniée figurera en 2021 dans le numéro de la revue *Europe* consacré à Virginia Woolf[3].

Mon objectif est double quant à ce corpus proposé : premièrement, réhabiliter *The Years*, roman mal aimé dans l'œuvre woolfienne. Les ouvrages critiques font souvent l'impasse sur l'avant-dernier roman de l'autrice, dont la qualité est jugée médiocre par rapport à ses autres livres[4]. Lorsqu'on parle du temps chez Virginia Woolf, on mentionne *Mrs Dalloway* ou *To the Lighthouse* ; lorsqu'on parle de l'histoire, *Orlando* ou *Between the Acts* ; lorsqu'on parle du féminisme, *A Room of One's Own* ou *Three Guineas*. C'est pourtant un roman qui s'inscrit pleinement dans le développement de la pensée littéraire et politique de l'autrice, aux prises avec l'actualité des années 1930 mais faisant aussi écho à des problématiques déjà développées précédemment. Il semble que le roman connaisse récemment un regain d'intérêt parmi la critique woolfienne, notamment

---

[1] Lauren ELKIN, « Interview with Annie Ernaux », *The White Review*, nº 23, October 2018.

[2] https://www.annie-ernaux.org/ Le site est lancé en 2019, administré par Élise Hugueny-Léger et Lyn Thomas, avec la collaboration de l'autrice elle-même. Il recense la liste de tous les écrits de l'autrice, les entretiens divers, et des ressources bibliographiques. Il comporte également des textes déjà parus dans des revues (parfois difficiles d'accès) et un certain nombre de courts textes inédits – c'est donc une ressource précieuse.

[3] Annie ERNAUX, « Le gouffre du temps », Europe, Virginia Woolf, no 1101-1102, janvier-février 2021.

[4] Le succès du livre est populaire, les ventes sont soutenues dès la publication, en Grande-Bretagne et aux États-Unis, sans doute par l'assimilation avec les sagas familiales en vogue à l'époque.

dans les travaux d'Anna Snaith, autrice de l'édition extraordinairement détaillée de la Cambridge University Press[1].

Le deuxième objectif est de proposer une lecture des *Années* orientée par le féminisme de l'autrice et l'histoire féministe représentée, car le récit est souvent présenté comme une « autobiographie impersonnelle » (le terme d'Ernaux), une fresque ayant le temps comme sujet principal. C'est une lecture justifiée et fructueuse, en témoigne la richesse des contributions au colloque de Cerisy en 2012, dont les actes ont paru en 2014[2]. Le temps et la mémoire sont certes des notions centrales, mais j'aimerais ici attirer l'attention sur le rapport à l'histoire. *The Years* et *Les Années* sont des œuvres concernées par le temps, mais ce rapport au temps est politique, et devient un rapport à l'histoire des événements et à l'histoire en tant que science lorsqu'on le lit côte à côte de points de vue féminins et féministes.

Méthodes critiques

Le concept de *genre* (*gender*) est un outil critique qui permet d'adopter de nouvelles perspectives sur les objets d'étude, dont les textes littéraires qui prennent alors de nouveaux aspects, et peut croiser plusieurs méthodes de critique littéraire que je trace à grands traits ci-dessous. Cette thèse fera écho à ces modes de lecture de la littérature, sans suivre précisément une lignée critique en excluant les autres – ces lectures permettent la comparaison des œuvres et des autrices et font surgir de nouvelles analyses, pour ainsi lire autrement le corpus.

Le genre permet de décrire une organisation binaire et hiérarchisée (dans les normes, les pratiques sociales, les métiers, la famille, etc.), ainsi que de saper cette binarité, puisqu'en décrivant ce qui naturalise les différences, on montre leur aberration. C'est en particulier l'historicisation des pratiques sociales genrées qui montre leur caractère construit et non inné, et donc ouvre la possibilité d'une transformation de la société. Dans le champ des savoirs et des sciences, dans les arts et la littérature, le genre est un outil qui offre d'autres perspectives sur les

[1] Virginia WOOLF, *The Years*, édition d'Anna SNAITH, Cambridge, Cambridge UP, « The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf », [1937] 2012.

[2] Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014.

objets étudiés ; ce concept introduit une rupture épistémologique puisqu'il renverse les façons de construire les savoirs. Au sujet de la littérature, les études sur le genre montrent qu'il concerne toute la société, qu'il reflète les rapports de pouvoir, qu'il structure les points de vue et les perceptions du monde – et les objets littéraires changent d'aspect, puisqu'on les analyse sous d'autres lumières. Le genre est alors un outil de dénaturalisation et de défamiliarisation, qui rend visible des réalités sociales non interrogées dans les sciences humaines, mais aussi dans la littérature : les autrices dans le champ littéraire, les espaces organisés selon le genre, la perception du temps, le canon littéraire, les identités, les déterminations sociales… En mettant à distance, l'outil permet de voir autrement. La littérature comparée, décrite par Françoise Lavocat comme « herméneutique de la défamiliarisation[1] », s'associe bien aux réflexions féministes et études sur le genre, puisque cette perspective d'analyse littéraire est esthétique, théorique et historique. Elle porte attention au rapport entre les cultures étrangères, à différentes formes d'art, à des échos entre les théories et les textes littéraires. Le caractère transnational, transséculaire et pluridisciplinaire du comparatisme fait écho aux études de genre appliquées à la littérature : on recherche les mouvements ou les enjeux communs, à travers les pays et les époques. L'étude en diachronie est particulièrement intéressante : en étudiant les aspects esthétiques ou politiques communs à travers des textes à différents moments de l'histoire, on peut repérer des enjeux similaires concernant les questions de genre et des féminismes.

Les interrogations des féminismes vis-à-vis de la littérature sont prolifiques et soulèvent de nouveaux angles d'approches[2] : les moyens littéraires peuvent-ils soutenir le féminisme ? ce féminisme constitue-t-il un sujet littéraire ? On s'interroge aussi sur les affinités particulières des féministes avec la littérature – en France par exemple, les mouvements féministes des années 1970 sont en bonne

[1] Françoise LAVOCAT, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox Poetica,* 5 avril 2012, URL = http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html

[2] Je reprends ici la synthèse d'Audrey LASSERRE, « Littérature », dans Christine BARD et Sylvia CHAPERON (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e – XXI^e*, Paris, PUF, 2017, pp. 913-916.

partie portés par des écrivaines[1]. « La littérature comme lieu de représentations est porteuse de stéréotypes sur les femmes et les hommes, comme sur les sexualités. Elle est tout autant le lieu d'une subversion possible qui travaille les images et les imaginaires[2]. » écrit Audrey Lasserre ; la critique littéraire féministe interroge alors les stéréotypes et les subversions dans les textes, grâce au genre comme outil critique, ainsi que l'histoire des femmes et des féminismes. Le féminisme est la lutte collective des femmes pour comprendre la société patriarcale, la renverser et la réagencer (avec des modalités et moyens différents selon les courants), et la critique littéraire féministe crée alors un climat culturel, esthétique et politique qui prépare la réception de ce changement. Qu'il y ait intention féministe des autrices ou non, ou autodésignation du texte ou non, le texte littéraire peut tout de même avoir un écho féministe. Un texte écrit par une femme ne garantit en rien la remise en question du patriarcat ou un discours qui interroge les normes de genre, cependant les expériences féminines retranscrites ou imaginées ont eu lieu dans les sociétés patriarcales, et les textes sont nés dans ces sociétés, et doivent alors être analysés comme un résultat de ce contexte. La grille de lecture du féminisme et du genre permet donc de faire une autre critique littéraire.

The Madwoman in the Attic de Sandra Gilbert et Susan Gubar[3] est un ouvrage fondateur sur la question, où les deux chercheuses construisent une tradition littéraire alternative dans la littérature anglophone du dix-neuvième siècle, hors des catégories traditionnelles de la critique littéraire. Elles établissent une chronologie différente, une autre histoire littéraire des autrices, et définissent la littérature au féminin comme l'impulsion de se libérer des contraintes sociales et littéraires par la redéfinition de soi, de son art, et de la société qui les entourent. Elles repèrent notamment des motifs et des thèmes similaires dans des œuvres très différentes (autres origines géographiques, autres thèmes, autres genres littéraires, etc.) : les représentations de l'enfermement et de la fuite, la récurrence des doubles,

---

[1] Voir à ce sujet la thèse d'Audrey LASSERRE, « Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », thèse de doctorat dirigée par Marc Dambre, Paris 3, 2014.

[2] Audrey LASSERRE, « Littérature », *Dictionnaire des féministes*, p. 914.

[3] Sandra M. GILBERT et Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2e édition, New Haven et Londres, Yale UP, [1979] 2000.

les maladies comme métaphores. Un grand nombre de textes écrits par des femmes et écartés du canon littéraire est ainsi remis au jour et inscrit dans une nouvelle tradition littéraire. Les chercheuses reconnaissent notamment l'importance cruciale d'un texte qui a proposé de nombreuses pistes de réflexion à ce sujet, en Grande-Bretagne, aux États-Unis, ou en France : *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf[1]. En s'interrogeant sur « les femmes et la fiction », c'est-à-dire les autrices et les possibilités de la création littéraire, la représentation des personnages féminins dans la fiction, et tous les discours scientifiques, historiques et philosophiques produits sur les femmes, l'autrice compose un essai qui sera fondateur pour la critique littéraire féministe et l'histoire littéraire au féminin.

Il apparaît alors qu'écrire en tant que femme, écrire sur des sujets féminins, aborder des thématiques qui les concernent, et faire référence à d'autres œuvres littéraires et artistiques concernées par la question, sont des entreprises avec une dimension fondamentalement politique, car cela met en scène les distributions du pouvoir dans la société. Le genre est politique, tout comme les enjeux féministes, et la littérature représente les oppressions subies par les femmes tout comme leurs moyens de résistance – littérature qui met alors en avant l'autorité, l'auctorialité dans le texte, l'engagement des autrices. La notion de champ littéraire (Bourdieu) est concernée par les hiérarchies, et la critique interroge le canon littéraire, ou la posture (Meizoz) des auteurs et autrices (leur occupation d'une position dans le champ littéraire, une certaine mise en scène de soi). Au sein du texte, des éléments peuvent marquer l'autorité des autrices, ou au contraire la détourner – c'est une question d'affirmation de l'identité, qui est liée à la question féministe, comme enjeu politique (affirmer son existence, sa place) et littéraire (affirmer sa capacité créatrice, sa place dans la littérature). La critique littéraire féministe s'intéresse notamment aux écrits de soi (autobiographies, mémoires, témoignages, etc.) dont l'analyse est renforcée lorsqu'on confronte le genre littéraire au genre/*gender*. On interroge aussi l'individu dans la communauté, son sentiment d'appartenance ou

[1] « On se cite, on se cherche des aînées en rééditant Woolf », elle est considérée comme autrice fondatrice du féminisme et on reprend les idées de l'essai de 1929 tout juste redécouvert. Voir Marcelle MARINI, « Chapitre 10. La place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France. », dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Françoise THÉBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident, V. Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, « Tempus », [1992] 2002, p. 429.

non, la difficulté d'affirmer une individualité (créatrice ou non) – l'œuvre littéraire permet notamment de présenter des voix solitaires, qui communiquent par leur juxtaposition dans le texte, ou bien de représenter les échanges de la collectivité. Interroger la place d'un individu ou d'un groupe en marge de la société est aussi une piste féconde lorsqu'on la croise avec les questions de genre : quelle est la place d'une femme dans le groupe de femmes, des femmes marginalisées au sein de la société, et en quoi cette place diffère selon les pays, les époques, les mouvements politiques et féministes ? La question des rapports de force, des dominants et des dominés (le féminisme emprunte au marxisme le vocabulaire de la lutte des classes[1]) oriente tous les questionnements.

L'œuvre littéraire n'est ni un objet apparu de nulle part, ni le produit d'un auteur isolé, mais elle est conçue par un auteur ou une autrice ancrée dans une société, une époque, des valeurs – que l'œuvre reproduit et révèle, de façon plus ou moins consciente. On peut alors lire l'œuvre comme un témoignage dans l'histoire d'une société, un événement qui signale des mutations des mœurs, des valeurs, des mentalités. Le contexte de production de l'artiste lui fait véhiculer une certaine idéologie via son écriture – l'approche sociale marxiste de la littérature mène à la théorie sociocritique, qui étudie l'univers social reflété dans les œuvres. La sociocritique s'intéresse à ce que transcrit le texte plutôt que ce qu'il veut signifier. On doublera alors l'étude des rapports entre auteurs et textes avec l'étude du sens même des textes et de leur littérarité.

Le corpus étudié soulève également la question des savoirs – ce que fait Woolf dès ses premiers écrits ainsi que dans *A Room of One's Own*, ce que fait Ernaux en situant son écriture « quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (*Une femme* 596), dialoguant avec ces domaines. Les œuvres interrogent le point de vue neutre qui prend en charge l'écriture de l'histoire, ainsi que les organismes qui dirigent la mémoire commune ou collective (États, médias, doxa) – ce neutre

[1] Les historiennes du féminisme et les critiques féministes adoptent un modèle marxiste (focalisation sur la classe, l'économie, l'idéologie dominante, les luttes, le rapport au capitalisme) car cette idéologie a donné, historiquement, un vocabulaire aux analyses féministes au sujet de la place sociale et politique des femmes, et permet d'interroger les problèmes de l'écriture de l'histoire (l'individualisme, le pouvoir dominant). Mais elles critiquent aussi l'effacement des femmes dans cette vision du monde orientée par la classe, que les féministes tempèrent avec d'autres méthodes, comme les *cultural studies*, la critique postcoloniale, etc.

qui fait partie des notions discutées par le genre. « Au départ, *Les Années* était conçu comme un livre où il n'y aurait personne, un texte collectif sur la société française, telle qu'elle est aussi traversée par le reste du monde. Mais je craignais que cela fasse livre d'histoire[1]. » écrit Annie Ernaux : elle réfléchit ainsi à l'expression de l'individu et du collectif (le texte aura finalement une conscience directrice qui se fond dans le collectif) et à l'histoire – sans avoir la lourdeur d'un livre d'histoire, mais en ayant la perspective historique sur les faits. Elle touche à l'histoire culturelle (histoire des médias, journaux, magazines), à l'histoire des mentalités, l'histoire des objets, l'histoire sociale… De même chez Virginia Woolf, *The Years* est un roman ayant pour ambition de tout représenter, tant les événements historiques que les événements ordinaires – l'écriture de l'histoire, on l'a vu plus haut, est aussi une clé d'étude des textes qui peut être liée aux études de genre. Les œuvres empruntent aussi les méthodes de l'histoire, en utilisant des archives (photographies, journaux), des documentaires et des livres d'histoire, qui, mêlés aux souvenirs réels et aux inventions du roman, écrivent l'histoire à leur manière.

Le genre mène à l'histoire, l'histoire répond au genre, et les échanges entre les concepts permettent de critiquer le patriarcat dans la société ainsi que dans la littérature lorsqu'elle le manifeste, et d'interroger les récits officiels hégémoniques en leur opposant des visions subversives. Écrire la vie ordinaire face aux événements historiques majeurs, rappeler la place marginale des femmes dans la mémoire collective et son importance effective dans les luttes politiques, transgresser la langue, les modèles littéraires, discuter les moyens de production du savoir et de la création littéraire…. sont des manifestations de l'écriture au féminin à l'œuvre chez Virginia Woolf et Annie Ernaux. Il s'agit en fait de proposer de nouveaux outils, politiques ou épistémologiques : *« The master's tools will never dismantle the master's house »* [on ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître] écrit la poétesse et militante Audre Lorde[2], car les outils

---

[1] Nelly KAPRIÉLIAN, « L'écriture, les femmes, les Gilets jaunes : entretien avec Annie Ernaux », *Les Inrockuptibles*, 22 mai 2019, pp. 18-22, p. 20.

[2] Titre d'une conférence de 1979, article paru dans Audre LORDE, *Sister's Outsider : Essays and Speeches*, Trumansburg, New York, The Crossing Press, 1984. Traduction de Audre LORDE, *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde. Sur la poésie, l'érotisme,*

limitent les façons d'appréhender le monde et la production des connaissances. Il faut critiquer les outils, les systèmes d'idées, les rôles et les représentations afin de dépasser la reproduction historique du patriarcat dans nos sociétés – enjeu des féminismes et de la littérature au féminin.

Le corpus

Cette thèse enquêtera alors sur ces thématiques et interrogations, appliquées aux œuvres de Woolf et d'Ernaux. Le corpus principal est constitué du roman *The Years* et du récit auto-socio-biographique *Les Années* – les deux œuvres dont l'étude sera approfondie au fur et à mesure des sept chapitres qui vont suivre. Un corpus secondaire, composé d'autres écrits des autrices qui portent sur les mêmes objets étudiés, sera mobilisé aux moments adéquats.

Tous les écrits de Virginia Woolf forment un grand œuvre cohérent, où les mêmes thèmes reviennent, et je porterai particulièrement attention aux textes qui font écho à *The Years* : parmi les romans, *Night and Day* (1919) est vu par l'autrice comme un double du roman de 1937 ; *Mrs Dalloway* (1925) anticipe ses réflexions sur le temps et l'espace urbain ; *To the Lighthouse* (1927) évoque à nouveau le temps, ainsi que des thématiques familiales, dans une structure proche de *The Years*. *Orlando* (1928) est un roman-biographie qui fait écho à l'écriture de l'histoire par la vie d'un individu ; *The Waves* (1931) à la forme remarquable évoque la dynamique de l'individu dans le collectif, et met en scène des voix qui se mêlent, à travers les années d'une vie qui sont comme les heures d'une journée. A côté des romans, les essais de Woolf travaillent également ces questionnements, et se font laboratoire de l'écriture romanesque et essayistique. Les essais courts de l'autrice, publiés au fil des journaux et revues, montrent l'évolution de ses intérêts et ses réflexions sur la littérature, l'histoire, les féminismes… Deux longs essais font le lien entre ses différents intérêts : *A Room of One's Own* (1929), qui oriente la lecture des romans woolfiens autour des questions de genre, d'histoire et de politique ; et *Three Guineas* (1938). Cet essai, sous forme épistolaire, est à l'origine un essai-roman nommé *The Pargiters*, écrit dans les années 1930, qui deviendra finalement deux livres : le roman de 1937 et l'essai de 1938. À cette époque, Woolf

---

le racisme, le sexisme…, Genève, Mamamelis, 2018. L'expression est devenue un leitmotiv féministe.

suit de près la vie politique, elle est à contre-courant des intellectuels qui soutiennent la guerre engagée contre les pays fascistes européens au nom de la culture et des valeurs britanniques et des principes de liberté intellectuelle. Liberté et pacifisme sont pourtant la ligne directrice de sa position politique, mais au fur et à mesure elle replace ces valeurs dans le contexte britannique : *Three Guineas* fait le portrait d'un Empire oppresseur, misogyne, raciste, classiste, et l'autrice montre comment les valeurs britanniques sont à l'origine des maux des colonies comme de la métropole, l'Empire étant fondé sur l'oppression des femmes, des enfants, des étrangers, des populations pauvres, etc. Elle veut exposer le fait que la culture britannique a préparé le terrain pour la diffusion des valeurs fascistes, et elle se montre en colère contre le patriarcat qu'elle désigne comme origine des conflits internationaux. Elle rappelle également que les hommes possèdent le pouvoir décisionnaire, économique, légal, domestique, que le système social est fait pour eux et permet leur domination. Les valeurs patriarcales, masculines, c'est-à-dire la volonté de conquérir et dominer le monde, sont à l'origine de la guerre. Woolf réfléchit ainsi à la situation politique immédiate à partir de l'histoire de son pays – elle observe les effets des siècles de patriarcat sur la société contemporaine, et commente le statut des femmes. En rassemblant toutes ces réflexions, elle écrit ainsi un essai radical, qui dépasse le domaine littéraire. Le contexte précipite ainsi la réflexion politique, engagée, féministe et pacifiste de Woolf : le roman, historique, aux aspects autobiographiques, issu d'une réflexion féministe, est aussi un commentaire sur son époque contemporaine. Cet engagement était déjà présent dans les premières versions de *The Years*, texte dont les multiples réécritures et censures atténueront la portée – la lecture de l'essai permet alors d'éclairer ce roman qui suit la vie des membres de la famille Pargiter, de 1880 au milieu des années 1930. Les personnages, les situations, les moments historiques que couvrent les onze chapitres font écho à la vision sociale et féministe de l'autrice. Plusieurs textes autobiographiques, antérieurs et postérieurs, seront également mis en parallèle afin d'éclairer le projet d'écriture autobiographique sous-jacent dans *The Years*. Les écrits woolfiens concernés par le temps et l'histoire, la mémoire, les questions familiales, et les féminismes, seront alors mobilisés afin de montrer que *The Years* a une place significative dans l'œuvre de l'autrice.

De manière encore plus évidente, les écrits d'Annie Ernaux forment un tout cohérent, puisqu'ils ont pour matière première la propre vie de l'autrice. *Les*

Années en sont au cœur, puisqu'elles reprennent les événements ou les périodes de la plupart des récits antérieurs ou postérieurs à la parution en 2008. Les échos sont particulièrement forts avec *Les Armoires vides* (1974), *La Femme gelée* (1981), *La Place* (1983) et *Une femme* (1987), les journaux extimes (*Journal du dehors,* 1993, *La Vie extérieure*, 2000, *Regarde les lumières mon amour*, 2014), et *L'Événement* (2000), jusqu'à *Mémoire de fille* (2016), le dernier récit paru. Certains récits observent les vies, la société, le quotidien ; d'autres représentent des événements marquants de la vie de l'autrice (comme son avortement, dont elle fait un sujet collectif). En plus des récits et des textes variés publiés dans des ouvrages, revues et journaux, les deux « examens de conscience littéraire » (*ECC* 143) que sont *L'Écriture comme un couteau* (2003), entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, et *Le Vrai lieu* (2014), entretiens avec Michelle Porte, encadrent la parution des *Années* et éclairent le rapport de l'autrice avec son œuvre en général, et cette œuvre somme en particulier. *Les Années* est un récit auto-socio-biographique (terme de l'autrice), c'est-à-dire qu'il décrit autant un individu – la vie d'une femme – que la communauté où elle vit – la société française entre 1940 et 2007. Elle écrit son époque via de nombreuses marques telles que les photographies, les chansons, l'usage des mots et des expressions, les opinions populaires, les vêtements, les lieux, les mœurs, etc. Ernaux entreprend de raconter la mémoire collective qui se constitue, par le prisme d'une mémoire individuelle (la sienne), et évoque le rapport entre la mémoire, l'histoire et le souvenir.

Ernaux évoque notamment les mouvements féministes des années 1970, autour des luttes pour la légalisation de l'avortement, et plus généralement elle évoque des problématiques développées dans ces années-là, dans la vie politique, dans la littérature et au cinéma, comme le travail domestique et les inégalités dans la vie quotidienne des femmes. Virginia Woolf représente également une période clé de l'histoire du féminisme britannique, via le personnage de Rose Pargiter qui s'engage comme suffragette afin de militer pour le droit de vote des femmes, et plus généralement les tensions entre la tradition victorienne et l'entre-deux-guerres, quant au rôle des femmes dans la famille et la société. *The Years* et *Les Années* couvrent ainsi deux périodes de l'histoire des féminismes européens, la première vague en Grande-Bretagne et la deuxième vague en France ; il s'agira alors de repérer ces représentations et les discours féministes développés dans les textes via diverses stratégies littéraires. Les autrices ont vécu, mais n'ont pas directement

participé à ces moments historiques ; elles font un commentaire nuancé et relient toutes les problématiques sociales entre elles, offrant une vision de leur engagement global. Elles adoptent une double posture, littéraire et féministe – devenant elles-mêmes des figures influentes dans ces domaines (c'est incontestable quant à Woolf ; de nombreux auteurs et autrices contemporaines se réclament d'Annie Ernaux depuis quelques années).

Je montrerai donc les similitudes poétiques et politiques des deux œuvres principales, avec l'aide du corpus secondaire, par des analyses rapprochées du texte comme des considérations plus globales ; je propose une lecture des *Années* comme une réécriture ou continuation de *The Years*, où le texte français marche dans les pas du texte anglais, et on peut imaginer une filiation en étudiant les projets d'écriture des deux autrices. Cette image de la réécriture permet alors de relire autrement le roman de Woolf et le récit d'Ernaux, en proposant d'autres angles d'approches et d'autres éléments d'intertextualité, et aussi montrer l'influence de Woolf chez Annie Ernaux. Ce sont deux expressions d'une écriture de l'histoire au féminin, qui sont informées par et contribuent à la posture auctoriale et féministe de leurs autrices.

Problématisation

Les œuvres de Woolf et d'Ernaux interrogent et subvertissent la notion de *place* : la place des femmes dans l'histoire, leur position dans la société, leur posture dans le champ littéraire, et le positionnement d'un regard situé depuis une place particulière, l'observatrice à la marge. Leur visée est alors de faire la place, d'asseoir et de revendiquer ce geste féministe qui affirme la place dans l'histoire et la société, écrivant l'histoire autrement. En décrivant les différentes éducations, les expériences, les stéréotypes, elles les déconstruisent et les critiquent, montrent leur fragilité. Cette image de la place remplace alors la notion d'identité : ce n'est pas l'identité qui fait une femme, mais son histoire et sa place dans la société, son genre. Les autrices dépassent la question de l'identité, notion polysémique et instable, pour la remplacer par cette image concrète et matérielle de la place.

Ces œuvres jouent également avec une dynamique de l'individu et du collectif, du particulier et du général – dynamique de la métonymie qui permet de transgresser les règles de l'écriture de l'histoire (en faisant intervenir l'expérience

individuelle dans le récit historique), ainsi que d'écrire au féminin (mettre au centre l'expérience féminine dans le récit traditionnellement orienté au masculin). Naît alors une écriture *au féminin* et *généralisée*, un paradoxe porteur de sens : le féminisme interroge la « pratique paradoxale de l'universalisme[1] », et la littérature se charge de placer l'expérience et l'histoire des femmes comme particulières (avec leur place propre, leur histoire propre) *et* générales (qui peut représenter toute la société). Si le neutre, le général et l'universel sont des concepts traditionnellement masculins (dans la langue française comme dans le point de vue littéraire ou le récit historique), les œuvres proposent ici une vision générale construite à partir du féminin. La littérature tente alors une reconfiguration de cet universel canonique en présentant un universel écrit à partir du féminin et de l'ordinaire ; elle construit l'histoire collective avec une visée éthique, politique et mémorielle, inspirée des féminismes.

Écrire la vie, avec cette métonymie récurrente, devient un moyen d'écrire l'histoire, une autre façon d'y placer l'expérience individuelle féminine. Placer cette expérience (avec une dimension autobiographique pour les autrices) dans une société et une histoire collective permet d'écrire la vie et d'écrire l'histoire, au croisement du moi et du monde, en évoquant les relations entre l'être et le collectif. Les œuvres mettent ainsi en place une mémoire collective au féminin, mémoire qui interroge le canon historique et littéraire ; l'histoire des femmes et des féminismes, rejetée des discours officiels, retrouve sa place dans la littérature, grâce aux voix et témoignages féminins. Celle-ci discute alors de la création et de la consignation des

---

[1] Michèle RIOT-SARCEY, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2015, p. 107. La conclusion de l'ouvrage reprend les problématiques auxquelles on fera appel : « Si les féministes n'ont pu emprunter les chemins balisés de la liberté, leur histoire, comme histoire fragmentée, faite de silence et de manifestations spectaculaires, a permis de lever le voile de l'abstraction des principes en interrogeant la pratique paradoxale de l'universalisme. En suivant pas à pas l'évolution des tensions, il est alors possible de comprendre le processus de construction de l'altérité. La différence sexuelle, comme donnée, est largement utilisée pour répartir et reproduire la hiérarchie des rôles sociaux. Ainsi, l'histoire du féminisme met au jour la formation d'une catégorie « femme » et permet d'élargir l'investigation aux autres catégories socialement différenciées. […] La domination, à l'œuvre dans les sociétés démocratiques, émerge ainsi d'une analyse historique qui rend compte de l'impossible accès à l'égalité en l'absence de liberté. Dans ce sens, l'histoire du féminisme, conçue en termes de rapports entre les sexes, permet de renouveler l'épistémologie de différents champs historiques – de l'histoire culturelle à l'histoire globale ou connectée – et de repenser l'histoire des minorités sociales et sexuelles en croisant les dominations que subissent les catégories dites subalternes ou opprimées. » (p. 107-108)

savoirs, rejoignant les interrogations de l'histoire sociale, l'histoire des mentalités, etc. Elle réfléchit à la place des femmes dans le monde contemporain en regard de l'histoire de la condition féminine. La littérature devient lieu d'expression féministe, anticipant ou faisant écho à des notions et théories travaillées par ce mouvement politique aux formes multiples.

La transgression des règles (littéraires, historiographiques, canoniques, de genre…) permet la subversion (le bouleversement et la destruction de l'ordre établi), vers une reconfiguration de la littérature et du monde par la littérature ; et la transmission des expériences, des récits, des valeurs, des œuvres littéraires et artistiques des femmes y participe. Virginia Woolf, dans ses essais féministes comme dans ses romans, et en particulier dans *Three Guineas* jumeau de *The Years*, exprime l'idée de subversion et de révolution, de renversement des institutions ; Annie Ernaux exprime le vœu que « [s]on écriture concoure à la subversion des visions dominantes du monde » (*ECC* 52), par le livre comme instrument de lutte (*A* 1083) qui œuvre « contre les inégalités sociales et pour les femmes, les deux sont liés[1] ».

L'objectif de ce travail de recherche sera alors d'établir en quoi les œuvres du corpus font ce geste d'écriture de l'histoire au féminin. Il s'agira de repérer les déclinaisons de la notion de place, les différentes voix féminines qui s'expriment, ainsi que les représentations de la dynamique entre l'individu et le collectif, qui participent à « écrire la vie » via une vision au féminin, devenant alors la manifestation d'une autre écriture de l'histoire. Les œuvres proposent ainsi une reconfiguration littéraire au féminin de l'écriture de l'histoire.

La première partie de la réflexion portera sur les modalités et les enjeux de l'écriture au féminin : les éléments biographiques et le contexte historique des autrices et des œuvres indiqueront comment Woolf et Ernaux construisent leur posture littéraire et féministe, posture qui se traduit dans leur écriture (chapitre 1). L'étude des deux œuvres du corpus principal, de leur genèse à leur publication, permettra d'émettre l'hypothèse d'une réécriture ou continuation de *The Years* par *Les Années*. Les laboratoires d'écriture qui anticipent et continuent ces textes

[1] Nelly KAPRIÉLIAN, *ibid*.

montrent leur caractère central dans les œuvres des autrices (chapitre 2). La deuxième partie étudiera en détail les stratégies littéraires mises en œuvre afin d'écrire la vie, comme moyen de représenter et affirmer la place des femmes : la mise en scène de voix féminines, singulières et collectives (chapitre 3) comme les particularités des représentations des espaces et des temporalités dans l'écriture de l'ordinaire et du quotidien (chapitre 4) sont des mécanismes et procédés poétiques de l'écriture de l'histoire au féminin, qui ont aussi une portée politique. La troisième partie porte sur l'écriture de l'histoire à partir de la transgression des genres (des genres littéraires et des normes de genre/*gender*), liée à la question de la transmission. Elle portera d'abord sur les relations entre littérature et histoire, et la subversion des genres littéraires via le prisme du genre, repérant les manifestations de l'histoire et de l'historiographie dans le corpus et les méthodes de transgression (chapitre 5). Le chapitre suivant évoquera les formes de l'écriture de soi, leur rapport à la mémoire et leur aspect autoréflexif (chapitre 6). Ces deux chapitres se répondent, l'histoire des événements et l'histoire sociale répondant à l'histoire de soi : l'un concerne l'aspect collectif de l'histoire et de son écriture ; tandis que l'autre s'attache à développer l'aspect individuel, c'est-à-dire la mémoire et l'écriture biographique, des sensations et sentiments plus intimes, des mouvements de l'être par rapport au monde dans le flux du temps. Ces deux faces de la même pièce se font écho et constituent le cœur de la réflexion, car ils montreront que les questionnements se rejoignent et que les écritures historique et autobiographique, au féminin, sont une autre manière d'écrire l'histoire des femmes. Le dernier chapitre propose un prolongement des questions abordées, vers l'histoire littéraire et les théories féministes, où la littérature anticipe ou prolonge certains questionnements théoriques. La question de la transmission oriente les écrits des autrices, par l'établissement d'un réseau littéraire et historique au féminin, participant à l'histoire et la mémoire des femmes grâce à la littérature (chapitre 7).

Première partie.
Écrire au féminin :
postures, formes, enjeux

Cette première partie explorera les objets de l'étude, c'est-à-dire les autrices et les œuvres du corpus principal. En étudiant les autrices et leurs postures, ainsi que la genèse et la forme des œuvres, on évoquera les modalités de l'écriture au féminin et ses enjeux. Le caractère historique et en partie autobiographique des textes nécessite de parcourir les vies de Virginia Woolf et d'Annie Ernaux, en particulier quant à la posture auctoriale et au contexte d'écriture des œuvres, afin de développer les modalités de la visée féministe de leur écriture (premier chapitre). Les nombreux écrits qui forment le laboratoire narratif de *The Years* et des *Années* permettent de montrer l'évolution de la réflexion quant aux enjeux littéraires et féministes des œuvres. On explorera enfin le lien entre ces deux textes, en émettant l'hypothèse d'une continuation du projet de *The Years* par *Les Années* (chapitre 2).

Chapitre 1 :
De la posture à l'œuvre,
Virginia Woolf et Annie Ernaux

Ce chapitre a pour objectif de définir la première des modalités de l'*écriture au féminin*, c'est-à-dire écrire depuis une position historique et sociale de femme : Virginia Woolf et Annie Ernaux racontent, revendiquent et exploitent leur position de femme et de féministe dans les œuvres, établissant leur posture littéraire. La *posture* de l'écrivain signifie sa manière d'occuper une position dans le champ littéraire, c'est-à-dire l'articulation entre la mise en scène de soi et l'ethos du discours : l'écrivaine se construit une image en mettant en avant certains attributs, dans ses interventions publiques et médiatiques, ainsi que dans ses œuvres – depuis quel point de vue parle-t-on ? L'étude de la réception est en partie déterminée par la posture de l'autrice, ainsi que les positions de la critique et les horizons d'attente – qui parfois ne coïncident pas avec les codes attendus. C'est en particulier la question du féminisme qui m'intéressera ici, en relation avec cette notion de posture littéraire.

Virginia Woolf et Annie Ernaux sont des autrices pour qui la question du féminin et des féminismes a un sens fort, à la fois dans leur propre vie et dans leurs œuvres littéraires – essais, lettres, entretiens, autobiographies, récits et fictions évoquent une posture féministe. L'écriture au féminin est issue de leur propre expérience (en particulier leur éducation littéraire) qui influence les choix d'écriture et les représentations – déceler les sources et modèles des textes littéraires est intéressant dans ces écritures où l'expérience personnelle et les convictions politiques participent à l'élaboration du récit réel ou fictionnel. Je postule ici que les œuvres littéraires ne sont pas autonomes : ces textes ont été écrits dans un contexte politique et social ainsi qu'un imaginaire collectif bien particuliers. Nos sociétés étant gouvernées, entre autres, par des rapports de domination de genre, elles gouvernent les perceptions et les expériences des autrices, et l'on retrouve alors cette domination dans la littérature, par des

représentations issues d'expériences autobiographiques, représentations qui peuvent être des réécritures voire des reconfigurations de cette expérience de domination. Il s'agit ici de montrer en quoi la posture de l'autrice ainsi que le contexte historique et politique contemporain de son écriture ont pu être moteur de la pratique littéraire, en particulier concernant la place et la condition des femmes. J'ouvre ainsi cette thèse en rapprochant les autrices de leurs œuvres, afin de montrer l'imbrication particulière de la posture littéraire des autrices avec les thèmes et les formes qui apparaissent dans leur écriture.

1. Virginia Woolf

a. Une autrice autodidacte

Virginia Woolf est sans aucun doute l'une des plus célèbres autrices britanniques du vingtième siècle, et l'une des figures centrales du modernisme littéraire. Les éléments biographiques qui suivent permettront d'éclairer ses influences et ses inspirations et d'expliquer son rapport ambivalent aux questions de féminisme et d'écriture au féminin.

Née à Londres en 1882, Virginia Stephen est le troisième enfant de Leslie Stephen et Julia Jackson Duckworth. Son père est une personnalité incontournable dans les milieux savants britanniques : il est écrivain, journaliste et critique, éditeur de revues d'histoire et de littérature, directeur du *Dictionary of National Biography* (son grand œuvre, rassemblant les gloires de l'histoire britannique), ainsi qu'alpiniste confirmé. Sa mère était célébrée à la fois pour sa philanthropie et sa beauté : modèle pour de nombreux peintres préraphaélites et modèle favori de sa tante, la photographe Julia Margaret Cameron, elle a évolué dans un milieu artistique et littéraire. Elle est issue des familles Prinsep et Pattle, noms majeurs de la vie intellectuelle et artistique britannique au dix-neuvième siècle. Après le décès de son premier mari, Julia Duckworth s'emploie à s'occuper de ses trois enfants, George, Stella et Gerald, et passe ses journées à visiter et soigner les malades des hôpitaux et hospices londoniens. Très impliquée dans les questions de justice sociale, elle prend position pour les plus démunis, notamment les femmes et les enfants, et elle tire de toutes ces expériences un petit livre intitulé *Notes from*

Sick Rooms[1] (1883), qui contient de nombreux conseils avisés pour les garde-malades. Épousant Leslie Stephen, également veuf, elle donne naissance à quatre enfants : Vanessa, Thoby, Virginia et Adrian. Leur vie de famille recomposée, complexe et dysfonctionnelle, sera décrite dans les œuvres de fiction de Woolf, comme les romans *To the Lighthouse* (1927), la pièce de théâtre *Freshwater* (1935), et les essais autobiographiques intitulés *Moments of Being* (1976) : « Reminiscences » (1906), « 22 Hyde Park Gate » (1920) et « A Sketch of the Past » (1939-1940), dont la publication est posthume. La dynamique familiale des Pargiter représentée dans *The Years* est également le reflet de la famille Stephen.

Les premières années de la vie de Virginia se déroulent dans l'atmosphère et les mœurs d'une famille victorienne typique de l'*upper-middle-class* : dans la haute bourgeoisie riche et cultivée, une figure patriarcale dirige les affaires, tandis qu'un « ange du foyer » dirige la maison. Dans « 22 Hyde Park Gate », l'autrice décrit sa mère comme un *« angel in the house »*, terme désignant la femme idéale (mère au foyer, maîtresse de maison, dévouée et accomplie) dans l'idéologie victorienne. Julia Stephen reste une figure mystérieuse car très privée, peu de ses lettres survivent et quelques écrits seulement, qui peignent le portrait d'une personne conservatrice et dont les idées sur le rôle des femmes sont en cohérence avec l'ère victorienne : elle soutient les mouvements contre le suffrage féminin, elle considère que l'éducation des femmes doit être tournée vers le foyer et le *care,* et entreprend de nombreuses œuvres de bienfaisance. Woolf dépeint de façon satirique ce rôle féminin dans de nombreux livres et en expose le mensonge, mais évoque parfois

[1] L'essayiste et romancière Winifred Holtby note à propos de ce petit ouvrage que *« there are more resemblances to Virginia's later literary style than in all her father's immense catalogue of published works. »* [il y a plus de ressemblances avec le style littéraire qu'emploiera plus tard Virginia, qu'avec les nombreuses publications de son père. (Ma traduction)] (Winifred HOLTBY, *Virginia Woolf. A Critical Memoir*, Londres, Continuum, [1932] 2007, p. 12). Holtby, dans ce premier ouvrage critique consacré à l'œuvre de Woolf et contemporain de celle-ci, estime que Woolf a autant hérité de la plume de son père que de sa mère. Julia écrit avec un humour particulier, ironique et détaché, son style est parfois hyperbolique, parfois contemplatif, écho de son esprit très aiguisé. Si le goût de Woolf pour l'ouvrage d'Holtby reste limité, l'autrice apprécie toutefois cette parenté retrouvée.

une pointe de nostalgie envers le charme de certains aspects qu'elle retrouve via des membres âgés de sa famille[1].

Malgré la figure paternelle sévère qu'est Leslie Stephen, son immense collection de livres est accessible à ses enfants, et Virginia en fait bon usage à une époque où les familles censuraient souvent les bibliothèques des jeunes femmes. Elle se construit une connaissance solide de la littérature anglaise depuis Shakespeare jusqu'aux auteurs victoriens contemporains, en plus d'un bagage culturel important acquis par les connections littéraires et artistiques des familles Stephen et Jackson, ce qui influencera ensuite ses positions littéraires et esthétiques. Julia Stephen décède en 1895, et Stella prend la tête de la maisonnée, subissant les foudres du patriarche, avant de mourir elle aussi en 1897. Ces disparitions successives teintent la vie de famille de Virginia d'une couleur macabre, sur laquelle elle revient à la fin de sa vie. Dans *The Years*, Mrs Rose Pargiter, mère de famille et ange du foyer, meurt en 1880, et le chapitre évoque une situation similaire à celle de la famille Stephen, décrite dans « A Sketch of the Past » : l'atmosphère macabre de la maison, l'aspect public du deuil difficile à vivre et le poids des coutumes et conventions victoriennes[2]. La maison fermée, odorante des gerbes de fleurs, sans un bruit, est décrite de la même manière dans l'autobiographie et le roman, tous comme les rituels du deuil, les attitudes et les vêtements[3].

---

[1] Hermione LEE, *Virginia Woolf*, Londres, Vintage Books, 1997, p. 85-86. Cette biographie de Woolf très complète met en regard sa vie avec ses écrits, et rend visible les aspects autobiographiques de *The Years*.

[2] La mort devient un rituel commercial : voir la thèse de Maria MARUGGI, « La mort du héros dans le roman moderne en Europe : Léon Tolstoï, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, Giuseppe Tomasi Di Lampedusa », thèse de doctorat sous la direction de Pascal Dethurens, Université de Strasbourg, 2019.

[3] *« I see us now, all dressed in unbroken black, George and Gerald in black trousers, Stella with real crape deep on her dress, Nessa and myself with slightly modified crape, my father black from head to foot […] I see us emerging from Hyde Park Gate on a fine summer afternoon »* (*MB* 93-94) [« Je nous vois maintenant, tous strictement vêtus de noir, George et Gerald en pantalon noir, Stella avec un vrai voile de crêpe plongeant bas sur sa robe. Nessa et moi en deuil légèrement moins sévère, mon père en noir de la tête aux pieds […] je nous vois émergeant de Hyde Park Gate par un bel après-midi d'été » (*IV* 126)] ; *« The shops were already gay with spring clothing; women paused and looked in at the windows. But they would have to wear nothing but black all the summer, Delia thought, looking at Edward's coal-black trousers. »* (*Y* 81) [« Les boutiques avaient déjà pris un air gai, garnies des vêtements de printemps ; des femmes s'arrêtaient et regardaient les vitrines. Mais ils ne devaient porter rien d'autre que du noir tout l'été, pensait Delia,

Les personnages font écho aux membres de la famille Stephen : le retour du frère à l'université (Edward Pargiter / Thoby Stephen), la douleur du père (Abel Pargiter / Leslie Stephen), la sœur qui prend le relais de la mère (Eleanor Pargiter / Stella Duckworth). Les nombreux décès de proches (père, mère, frère, sœur) qu'a vécu la jeune femme sont pesants, et les nombreux morts de *The Years* semblent y faire écho.

En 1897, Virginia étudie l'histoire au King's College de Londres (Histoire continentale de 1660 à 1789), ainsi que le grec, le latin et la littérature anglaise, puis elle apprend l'allemand de 1899 à 1901. Contrairement à son frère Thoby, étudiant à Cambridge dès 1900, elle ne peut accéder à l'éducation universitaire qu'elle souhaite et se contente de ces quelques classes, après le refus de son père[1]. En Angleterre, l'accès des femmes aux universités était possible mais encore limitée à certains *colleges* et menait rarement à l'obtention d'un diplôme, les familles préféraient alors investir dans l'éducation des fils. Woolf a toujours gardé en tête cette inégalité, et le chapitre « 1880 » de *The Years* montre les résultats de la disparité : Eleanor et Morris, frère et sœur auparavant très proches, ne se comprennent plus, ne peuvent plus avoir de conversation d'égale à égal (*Y* 33). La situation se répète avec Rose et Martin (*Y* 20) : l'éducation divise profondément les hommes et femmes une fois adultes. Woolf fait écho à cet écart, qui devient une aliénation des discussions des hommes, dans son autobiographie « A Sketch of the Past » : *« George and Gerald and Jack talked of the Post Office, the publishing office, and the Law Courts. And I, sitting by the table, was quite unable to make*

---

regardant le pantalon d'Edward noir comme du charbon » (*OR2* 788)]. Delia souffre particulièrement de cette période de deuil, *« Pent up as she has been all these days in the half-lit house which smelt of flowers »* (*Y* 82) [« Cloîtrée comme elle l'avait été toutes ces journées dans la maison à demi éclairée où régnait le parfum des fleurs » (*OR2* 789)] ; l'odeur des fleurs est aussi un souvenir de Woolf : *« The hall reeked of flowers. They were piled on the hall table. The scent still brings back those days of astonishing intensity. »* (*MB* 92) [« Le hall empestait les fleurs. Elles s'entassaient sur la table du hall. L'odeur me ramène encore ces journées avec une étonnante intensité. » (*IV* 124)]

[1] Hermione Lee explique la colère de Woolf envers son père par deux raisons : sa position de pouvoir abusive et son avarice (source de crises familiales telles qu'esquissées entre le Colonel Pargiter et ses filles dans *The Years*, autre écho à la réalité décrite dans « A Sketch of the Past »). *« My father spent perhaps £100 on my education. »* écrit-elle à Benedict Nicolson (Lettre 3633, 24 août 1940) [Mon père dépensa environ 100 livres pour mon éducation. (Ma traduction)] Il était rare à l'époque que les fils et filles d'une famille se rendent à l'université, peut-être aussi que Leslie Stephen considérait la santé de sa fille trop fragile pour suivre une éducation complète. Voir Hermione LEE, *Virginia Woolf*, p. 148 sq.

any connections. There were so many differents worlds : but they were distant from me[1]*. »* (*MB* 159-160)

Virginia a cependant accès à des livres dont l'influence retentira dans son œuvre des années plus tard, comme *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) de Mary Wollstonecraft ou *The Subjection of Women* (1869) de John Stuart Mill, incontournables du féminisme britannique. Elle accède ainsi, comme tout jeune intellectuel victorien, comme son père et ses ancêtres, à une formation d'historienne. L'un de ses premiers textes, daté de 1897 et aujourd'hui perdu, était nommé *History of Women*[2] ; une des premières nouvelles connues représente une historienne médiéviste découvrant le journal d'une jeune fille, « The Journal of Mistress Joan Martyn[3] » (1906). Cet intérêt pour le féminisme et les vies de femmes se confronte au savoir traditionnel qui émane de ses études et de son père : l'histoire officielle raconte en majorité une histoire au masculin. Woolf fait souvent la satire des publications telles que le *Dictionary of National Biography*, organes historiques officiels qui présentent l'histoire britannique via les grandes figures (masculines) et les guerres. Ainsi, histoire, féminisme et littérature sont déjà les trois pôles qui intéressent la jeune autrice, et seront plus tard le socle de sa production littéraire. Elle écrit à son amie Violet Dickinson en 1905 :

> *By the way, I am going to write history one of these days. I always did love it; if I could find the bit I want. I have got a ticket for Dr Williams Library across the square, and describe myself as a 'journalist who wants to read history' and so I do feel a professional Lady*[4]*.*

---

[1] « George, Gerald et Jack parlaient du ministère des postes, de la maison d'édition et du palais de justice. Et moi, assise près de la table, j'étais incapable d'y voir la moindre connexion. Il y avait tant de mondes divers ; mais ils étaient loin de moi. » (*IV* 193)

[2] *Diary*, 8 décembre 1929 : *« […] and I also wrote a history of Women ; and a history of my own family – all very longwinded and Elizabethan in style. »* [et j'ai aussi écrit une histoire des femmes, et une histoire de ma propre famille – toutes interminables et de style élisabéthain.]

[3] Woolf n'ayant pas nommé la nouvelle, son titre vient de Susan Dick, l'éditrice de *The Complete Shorter Fiction* (*CSF* 33-62).

[4] Lettre 190, 10 novembre 1904 : Au fait, je vais écrire des livres d'histoire un de ces jours. J'ai toujours adoré ça ; si seulement je pouvais trouver la période qui m'intéresse. J'ai pris un abonnement à la Bibliothèque du Docteur Williams de l'autre côté de la place, et je me suis décrite comme « journaliste qui veut étudier l'histoire », je me sens vraiment très professionnelle. (Ma traduction)

En parallèle à cette vie intellectuelle stimulante, la jeune Virginia doit participer aux mondanités de la vie familiale – son journal mentionne à plusieurs reprises son exaspération de devoir quitter les livres pour assister aux dîners et réceptions familiales qui l'ennuient. On lui impose d'aiguiser son *« tea-table training »*, littéralement servir le dîner et présider la conversation, c'est-à-dire se comporter comme une fille de bonne famille, souriante et à l'écoute des autres, sans émettre une opinion désagréable ou contraire à celle de ses invités.

> *The tea table rather than the dinner table was the centre of Victorian family life – in our family at least. […] It was the centre, the heart of the family. It was the centre to which the sons returned from their work in the evening ; the heart whose fire was tended by the mother, pouring out tea*[1]. (*MB* 118)

Woolf fait une description complète du rituel quotidien : après une journée passée dans les livres, la fin d'après-midi est consacrée à s'habiller avec soin et adopter les manières nécessaires pour jouer le jeu de la société victorienne (*MB* 148-150).

> *[The game] has also its beauty, for it is founded upon restraint, sympathy, unselfishness – all civilized qualities. […] But the Victorian manner is perhaps – I am not sure – a disadvantage in writing. When I read my old Literary Supplement articles, I lay the blame for their suavity, their politeness, their sidelong approach, to my tea-table training. […] On the other hand, the surface manner allows one, as I have found, to slip in things that would be inaudible if one marched straight up and spoke out loud*[2]. (*MB* 150)

Cette image deviendra chez Woolf la métaphore d'une politesse ancrée, caractère de l'Ange du foyer néfaste à la pratique de l'écriture et la profession d'autrice et critique. Elle en est sûre et certaine (*« I am not sure »* est une pointe d'ironie caractéristique de son style), ayant déjà développé cette notion dans le texte

---

[1] La table à thé, plutôt que la table du souper, était le centre de la vie de famille victorienne – du moins dans notre famille. […] C'était le centre, le cœur de la famille. C'était le centre vers lequel les fils revenaient de leur travail chaque soir ; le foyer maintenu par la mère qui servait le thé. (Ma traduction).

[2] « [Le jeu] a sa beauté, car il se fonde sur la retenue, la sympathie, l'absence d'égoïsme – toutes qualités civilisées. […] Mais le savoir-vivre victorien est peut-être – je n'en suis pas sûre – un désavantage lorsque l'on écrit. J'en décèle dans les articles de mon vieux *Common Reader* quand je les relis. J'attribue leur suavité, leur politesse, leur approche oblique à mon apprentissage à l'heure du thé. […] Mais par ailleurs ces manières superficielles permettent de dire d'innombrables choses qui seraient inaudibles si on y allait carrément et parlait tout haut. » (*IV* 181-182)

« Professions for Women » quelques années plus tôt en 1931. De *Night and Day* à *The Years*, les représentations de la famille à l'heure du thé sont nombreuses. Cette coutume est source d'ennui pour les jeunes femmes occupées : Katharine Hilbury *(Night and Day)* a hâte de retourner à l'étude de ses mathématiques, tandis que Kitty Malone *(The Years)* ne supporte plus la réception quotidienne organisée par sa mère pour accueillir les collègues et les étudiants de son mari. Ces passages sont toujours une occasion de dépeindre des mœurs victoriennes résiduelles dans ces vies de familles en les confrontant aux heures de la modernité.

Les Stephen vivent comme une famille victorienne au cœur du dix-neuvième siècle, à une époque où les mœurs commencent pourtant à évoluer : *« Our surroundings were at least fifty years behind the times […] We were living say in 1910 ; they were living in 1860*[1]*. »* (*MB* 147). Les demi-frères George et Gerald se font accompagner de Vanessa et Virginia dans diverses réceptions mondaines, nécessitant de nouvelles tenues et toilettes qui leur coûtent financièrement et émotionnellement, en particulier à Virginia, mal à l'aise en public. Ce dégoût des sorties avec ses demi-frères s'explique aussi par les violences sexuelles subies par les sœurs que l'autrice révèle dans ses textes autobiographiques. La tension entre la maisonnée de jeunes adultes et le père de famille augmente, et la mort de Leslie Stephen en 1904 représente un début de liberté pour la fratrie Stephen : ils déménagent tous les quatre dans le quartier londonien de Bloomsbury. Après une jeunesse consacrée à incarner un ange du foyer en devenir, sous la coupe de son père puis de ses demi-frères, elle peut enfin vivre à sa guise à vingt-deux ans – aidée d'une rente annuelle de cinq cents livres sterling, héritée de sa tante Quaker Caroline Stephen, somme rendue mythique par *A Room of One's Own* comme le moyen de financer une chambre à soi.

---

[1] Woolf développe : *« Two different ages confronted each other in the drawing room at Hyde Park Gate. The Victorian age and the Edwardian age. […] Father himself was a typical Victorian. George and Gerald were consenting and approving Victorians. So that we had two quarrels to wage ; two fights to fight ; one with them individually ; and on with them socially. We were living say in 1910 ; they were living in 1860. Hyde Park Gate in 1900 was a complete model of Victorian society. »* (*MB* 147) [« Deux époques différentes s'affrontaient dans le salon de Hyde Park Gate ; l'époque victorienne et l'époque édouardienne. […] Notre père était lui-même un victorien typique ; George et Gerald étaient indiciblement conventionnels, de sorte qu'en luttant contre eux en tant qu'individus, nous luttions aussi contre ce qu'ils représentaient. Nous vivions en 1910, eux vivaient en 1860. Au 22, Hyde Park Gate aux alentours de 1900, on trouvait un modèle parfait de la société victorienne. » (*IV* 177-178)]

La maison de Bloomsbury réunit la fratrie Stephen ainsi que leurs amis, étudiants de l'université de Cambridge et artistes que fréquentait Vanessa. Parmi ce groupe dont l'émulation intellectuelle et artistique est stimulante, Virginia entame sa carrière d'autrice. Elle publie des critiques littéraires dans quelques journaux (*The Times Literary Supplement, The Guardian*), ce qui lui permet d'avoir un revenu régulier, et entame un premier roman. Par la suite, elle sera connue publiquement par ses contemporains comme une journaliste critique culturelle et littéraire, son statut de romancière restant plus confidentiel. Les sœurs Stephen gardent un certain recul quant à l'éducation universitaire et intellectuelle de leurs amis – les idées et les relations formées à Cambridge ne s'arrêtant pas aux portes de la prestigieuse université. Ce lieu de pouvoir fondateur du patriarcat et de l'impérialisme britannique, qui forme ceux qui dirigeront et opprimeront la population, sera décrit plus tard dans ses essais et ses romans : *A Room of One's Own, Three Guineas, Jacob's Room* et *The Years*. Les écrits publics et privés de Virginia Woolf témoignent de son attitude méfiante envers les opinions et les milieux : les ancêtres victoriens, l'université, les groupes d'intellectuels, les personnalités politiques, les militants…

Parmi les étudiants de Cambridge qui fréquentaient Bloomsbury se trouve Leonard Woolf, revenu au Royaume-Uni après un long séjour dans les colonies indiennes. Il s'engage dans les mouvements politiques socialistes, pacifistes, anti-impérialistes et anticolonialistes ; il est journaliste et écrivain. Virginia l'épouse en 1912, et ils participent à la vie politique et culturelle londonienne. Ils fondent une maison d'édition dans le sous-sol de leur demeure, la Hogarth Press. Elle publie presque tous les romans de Woolf[1] et de nombreux auteurs et autrices modernistes comme Katherine Mansfield, des traductions de romans russes, des poètes comme T. S. Eliot ou W. H. Auden, les premiers livres de psychanalyse, ainsi que des essais politiques, dont le recueil *Life As We Have Know It* (1931), témoignages d'ouvrières, préfacé par Virginia Woolf. La santé mentale de Virginia Woolf déclinant, elle partage son temps dans des maisons de santé, chez divers médecins

[1] Les deux premiers romans sont publiés par Gerald Duckworth, et la Hogarth Press permettra alors à Woolf de ne pas dépendre de ce demi-frère haï pour la publication de ses œuvres.

et spécialistes, subissant des traitements parfois éprouvants[1] qui l'affaiblissent et l'empêchent d'écrire. La vivacité intellectuelle et artistique de la vie quotidienne, enrichissante mais fatigante, pousse le couple à s'installer à la campagne où le calme et la beauté de Monk's House[2] apaisent la malade mais pour un temps seulement. L'entrée en guerre du Royaume-Uni, les bombardements et les privations l'empêchent de maintenir un équilibre quotidien, ses problèmes de santé continuent et l'écriture devient impossible. Craignant de retomber dans une crise de profonde dépression, après avoir terminé l'écriture son dernier roman *Between the Acts*, elle met fin à ses jours en mars 1941.

b. De l'ère victorienne aux années 1930, suffragisme et féminisme

À l'époque victorienne[3], l'empire britannique est au faîte de sa gloire, en tant que première puissance mondiale grâce à son empire colonial ainsi qu'à la Révolution industrielle. Cependant la population reste dans une grande misère sociale, les divisions entre les classes se creusent : les classes supérieures (*upper*

---

[1] La *« rest cure »,* cure de repos, protocole de soin des troubles psychiques en vogue à la fin du dix-neuvième siècle. La description de Charlotte Perkins Gilman dans *The Yellow Wallpaper* (1892) est restée célèbre ; Virginia Woolf la mentionne dans *Mrs Dalloway*. Sir William prescrit à Septimus Smith du *« silence and rest; rest without friends, without books, without messages; six months' rest; until a man who went in weighing seven stone six comes out weighing twelve »* (*MD* 108) [« le silence et le repos ; le repos sans amis, sans livres, sans messages ; six mois de repos ; de sorte qu'un homme qui pesait quarante-sept kilos en arrivant en pèse soixante-seize à sa sortie. » (*OR1* 1156)]. La cure consiste à rester allongée la majeure partie de la journée, toute activité intellectuelle (lecture et écriture) ou manuelle est interdite, comme les visites et le courrier ; on doit ingérer du lait et des aliments gras en grande quantité. Souvent prescrite aux femmes comme remède à « l'hystérie », elle avait systématiquement des effets nocifs. Woolf s'indigne contre la lourdeur de ce traitement qui ôte toute personnalité et agentivité au malade. On ne sait pas si elle avait connaissance du texte de Charlotte Perkins Gilman, encore peu connu au début du vingtième siècle (aujourd'hui considéré comme incontournable de la littérature féministe américaine), la proximité de leurs visions est toutefois souvent remarquée.

[2] Ce dont témoigne le livre de Catherine Zoob, *Virginia Woolf's Garden*. Elle était chargée par le National Trust britannique de maintenir la maison et le jardin des Woolf, classés monuments d'intérêt collectif au Royaume-Uni après le décès de Leonard.

[3] On considère que les bornes de cette période sont le *Reform Act* de 1832, date de nombreux bouleversements politiques, et le début du règne de la reine Victoria en 1837 ; et 1901, décès de la Reine. Le terme de « victorien » ne désigne ni un mouvement intellectuel ou artistique particulier, ni une période historique remarquable, mais cette sous-détermination englobe une période politique et culturelle complexe et puissante, l'ère victorienne étant significative dans l'histoire britannique.

classes) ont accès à l'éducation, aux logements, à la médecine…, contrairement aux autres classes sociales. La tension est forte entre la modernité technique et les archaïsmes sociaux : les mœurs restent très réglementées, et les traditions sont oppressives en particulier pour les femmes et les enfants, au statut social et civique inexistant. La société britannique s'organise autour de la reine Victoria, une figure historique et culturelle de premier plan : elle impose entre autres cet idéal féminin d'une femme mère et maîtresse de maison, représentant une pureté maternelle angélique. On peut décrire à grands traits la société victorienne par l'image des deux espaces, c'est-à-dire que la vie sociale se divise en deux zones, considérées comme naturelles. Le monde public du travail, de la politique, du commerce et de la vie active s'oppose au monde privé, du foyer et de la famille. Ces espaces sont genrés et hiérarchisés : le monde public est réservé aux hommes, et a plus de valeur que le monde privé, destiné aux femmes. La société victorienne est alors organisée pour les hommes, autour de l'image stéréotypée d'un membre important de la bourgeoisie britannique, qui travaille la journée afin de faire prospérer l'Empire, et se retire le soir, au calme dans sa demeure, auprès de l'ange du foyer (c'est le modèle de la famille Stephen). De ce climat social contraignant pour les femmes de tous les milieux socio-économiques, surgissent des revendications afin de faire progresser leurs droits : des femmes demandent l'accès à la propriété, à l'argent, au droit à l'éducation, et au droit de vote.

La jeune Virginia Stephen vit les premières années de sa vie dans une Angleterre post-victorienne, encore influencée par les rémanences qui persistent dans son cercle familial. À partir de ses vingt-deux ans et son installation dans le quartier de Bloomsbury, elle découvre un milieu qui s'inscrit largement contre cette culture victorienne et permet une vie plus libre, ainsi qu'un cadre intellectuel, politique et artistique qui contribue à porter sa pratique littéraire. Parmi ses amis et connaissances (qu'on qualifie abusivement de « groupe Bloomsbury ») se trouvent des figures intellectuelles majeures de l'époque : le poète T. S. Eliot, les peintres Roger Fry et Duncan Grant, les écrivains Lytton Strachey et E. M. Forster, l'économiste John Maynard Keynes… ainsi que des figures intellectuelles et politiques féminines : Ray Strachey (militante féministe britannique, autrice de *The Cause*, 1928), sa sœur Karin Stephen (épouse d'Adrian Stephen, tous deux psychanalystes), Pernel (suffragiste) et Philippa Strachey (suffragiste, secrétaire de la *London Society for Women's Service*), Margaret Llewelyn Davies (figure

significative du pacifisme et du féminisme de l'époque). La question du suffrage rejoint la question féministe, dans les journaux et les livres, via des actions féministes (pamphlets, tribunes, manifestations…) Le féminisme s'inscrit dans l'air du temps, et Virginia n'a pu y échapper : la *Mud March* de 1907[1], la manifestation du 13 juin 1908[2] et les manifestations du WSPU[3], ainsi que l'ébullition des campagnes pro-suffrage avant les élections générales[4] de 1910 marquent la vie londonienne et rendent visible ce débat.

Au contact de ses lectures et de ses amies[5] qui font émerger chez elle des positions pacifistes, socialistes et égalitaires, la conscience de genre et de classe de la jeune Virginia la mène alors à s'engager dans une activité militante[6] en 1910 : un travail administratif d'écriture de lettres et pamphlets pour la *People's Suffrage Federation*. L'organisation suffragiste fondée en 1909 par Margaret Llewelyn Davies (issue des mouvements travaillistes et coopératifs) milite pour l'accès généralisé au droit de vote, pour les femmes mais aussi pour toutes les catégories de la population à partir de vingt-et-un ans. La PSF focalise son combat sur le suffrage général, et donc sur la solidarité entre les femmes et la classe ouvrière, se démarquant en partie de la *National Union of Women's Suffrage Societies*, réunion de plusieurs groupes par Millicent Fawcett à partir de 1897, concentrée sur le suffrage féminin sur le modèle actuel. En 1903, un problème de tactique se pose à la NUWSS, aux méthodes légalistes et constitutionnelles, et émerge alors la *Women's Social and Political Union* menée par Emmeline Pankhurst, qui s'engage dans l'action directe, violente et parfois illégale (leur slogan était *« Deeds, not words »* [« des actions, pas des mots »]). L'opposition entre suffragistes légalistes

---

[1] L'*United Procession of Women* du 9 février 1907, première grande manifestation suffragiste de la NUWSS (sous une pluie battante, d'où le surnom), organisée par Philippa Strachey et Millicent Fawcett.

[2] Deuxième manifestation de la NUWSS après le succès de la *Mud March*.

[3] Jets de briques, échauffourées et grèves de la faim.

[4] Les *General Elections* de janvier et décembre 1910, à la suite de la dissolution du Parlement après l'impossibilité de trouver un accord sur le budget (autour du niveau de taxation des plus riches).

[5] Janet Case, son ancienne professeure, en particulier. Elle est modèle de Lucy Craddock dans le roman. Voir Hermione LEE, *Virginia Woolf,* p. 279 sq.

[6] Voir Clara JONES, *Virginia Woolf : An Ambivalent Activist*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2016, en particulier le chapitre « Virginia Stephen and the People's Suffrage Federation, 1910 », pp. 65-107.

et suffragettes militantes se met en place, tout comme l'opposition entre les organisations qui militent afin d'étendre le suffrage actuel aux femmes et celles qui veulent modifier tous les termes d'accès au droit de vote (qui excluent la majorité de la *working class* britannique en exigeant l'accès à la propriété). Le mouvement du suffrage féminin au Royaume-Uni est profondément complexe au début du vingtième siècle. Au Parlement britannique, la PSF et la WSPU s'opposent : en 1906, la PSF soumet une proposition de loi concernant le suffrage adulte et le droit des femmes à devenir membre du Parlement, proposition violemment refusée par le WSPU qui l'estimait être une distraction du projet féministe. Virginia Woolf est parfaitement au courant de ces divergences sur le droit de vote des femmes et se positionne du côté social et égalitaire des suffragistes, et refuse l'action violente des suffragettes au regard de sa position pacifiste. Woolf est assez récalcitrante quant à ce travail administratif à la PSF, et dédaigne le militantisme politique en général, qui, en plus d'être désuni, se tourne vers un progrès (le droit de vote) qui n'en est pas un à ses yeux – car les institutions britanniques, l'empire colonial et la division des classes persistent.

Cette expérience a inspiré le roman *Night and Day*, paru en 1919 mais dont l'action est située vers 1910-1912, qui exprime toute l'ambivalence de l'autrice face à l'action militante et à la question du suffrage féminin en général : le mouvement féministe comme réflexion sur la position sociale des femmes (au niveau légal, éducatif, économique, professionnel, marital, maternel, politique, etc.) est invisibilisé par le combat pour la cause unique du vote. Ce choix tactique militant devient une fin en soi, et Woolf est particulièrement sceptique envers l'acquisition du droit de vote féminin. Lorsque ce droit sera acquis pour les femmes de plus de trente ans en 1918 (après leur participation à l'effort de guerre), et généralisé à toutes et tous ceux de plus de vingt et un ans en 1928, les réactions de Woolf dans son journal sont peu enthousiastes : comme elle le démontrera dans *Three Guineas*, le droit de vote ne suffit pas à changer les mœurs et les attitudes d'une société britannique gangrenée par le patriarcat et l'impérialisme[1]. Il faut en

[1] Dans les années qui suivront l'acquisition du droit de vote, le *backlash* conservateur est particulièrement violent (le retour de bâton, phénomène théorisé par Susan Faludi dans l'essai éponyme de 1991 sur le féminisme américain, qu'on peut généraliser à tous les mouvements féministes : toute avancée féministe est suivie d'un contrecoup médiatique et culturel destiné à stopper ce gain d'égalité, en propageant de fausses informations afin de

changer les mentalités, changement auquel Woolf veut contribuer par la littérature, en éclairant les mécanismes psychologiques et socioéconomiques qui participent à opprimer les femmes. C'est sans doute aussi l'origine du dédain de Woolf pour le mot *« feminism*[1] *»*, car le terme a une connotation particulière à l'époque : il est lié au suffrage féminin et aux activités du WSPU, et non au suffrage universel. L'ironie de *Night and Day* envers l'engagement politique de l'héroïne Mary Datchet fait écho à cette frustration de Woolf quant à la focalisation sur le suffrage. Le personnage est engagé politiquement et socialement, mais elle écrit également en secret comme si les deux activités étaient incompatibles. Cette anxiété de l'écriture face à l'engagement rappelle le sentiment de futilité et d'incertitude de Woolf quant à son art et ses relations avec le domaine politique (alors que son entourage est militant et son mari Leonard très impliqué). Mary Datchet a un rapport ambivalent à son militantisme : parfois très dynamique, parfois très réflexive, ce doute semble partie prenante de son engagement. Woolf elle-même met en question ce système militant, mais sans rejeter totalement l'action politique, nécessaire au changement social attendu.

Après cet échec militant, Woolf s'implique à partir de 1913 avec la Women's Co-Operative Guild[2], branche féminine du mouvement coopératif britannique transformée en organisation influente par Margaret Llewelyn Davies. La WCG améliore le sort des ouvrières dans les domaines de la maternité et de l'emploi, et s'implique dans la réforme de la loi sur le divorce et le suffrage universel. Les Woolf invitent régulièrement chez eux les membres de la branche de Richmond, et

---

le décrédibiliser, et encourager les femmes à rejeter ces acquis). Les médias britanniques parlent alors de « guerre des sexes » (*« sex war »* et *« sex discord »*), et le mouvement féministe perd de l'ampleur. Virginia Woolf observe ce phénomène dans *A Room of One's Own,* et participe à quelques débats dans la presse britannique.

[1] Ce rejet se poursuit dans *Three Guineas* : *« the word feminist is destroyed ; the air is clearer ; and in that clearer air what do we see ? men and women working together for the same cause »* (*3G* 179) [« Le mot « féministe » a été détruit, l'air est apuré ; et que voyez-vous à travers cet air à nouveau clair ? Des hommes et des femmes travaillant ensemble à la même cause. » (*Trois G* 171)] Le refus d'employer ce terme fait dire à certains commentateurs que Woolf n'était pas féministe et rejetait ce mouvement (introduction de la traduction de Léa Gauthier, *Trois G* 18-19). Le paragraphe suivant explique que le mot est obsolète, mais l'action nécessaire. Cette destruction du mot est aussi liée au sarcasme de VW envers les étiquettes et l'auto-dénomination, qui n'expriment rien de la véritable lutte féministe.

[2] Voir Clara JONES, *Virginia Woolf : An Ambivalent Activist.*, en particulier le chapitre « Virginia Stephen and the Women's Co-operative Guild, 1913-31 », pp. 108-153.

organisent des discours et des débats. Virginia s'emploie même à organiser un *bread shop* et une cuisine communale afin de pallier le manque de pain dans le village. Mais l'autrice perçoit toujours des différences irréconciliables entre les *guildswomen* de Richmond et sa propre vie de l'*upper middle class*. Ce sentiment n'est pas nouveau : elle le note déjà après deux années (1905-1907) à enseigner l'histoire au Morley College, à un public de femmes ouvrières et employées. L'expérience n'est pas agréable, mais cet engagement participe à asseoir ses idées sur l'éducation des femmes comme moyen pour la population de s'impliquer politiquement et d'accéder à des professions dignes et rémunératrices. Elle retrouve plus tard cette position de professeure et conférencière au Women's Institute de Rodmell, ce qui contribue encore à sa réflexion sur les questions sociales. Virginia Woolf postule que la philanthropie est l'expression d'un pouvoir d'une classe sur une autre – son malaise quant à l'éducation d'une certaine population et l'inégalité des savoirs est en fait la prise de conscience d'une domination symbolique. Sa conscience de classe reste ambivalente : elle gagne assez confortablement sa vie pour habiter deux logements et conserver le mode de vie de la classe moyenne supérieure (sans doute aussi à cause du confort et de la stabilité requis par son état de santé), sa relation avec ses domestiques est constamment source d'angoisse[1], et elle évolue dans un milieu dont le capital intellectuel, culturel et économique est supérieur à la majeure partie de la population. Elle remarque de manière aiguisée les différences de classes[2], mais son rejet de la foule et de la masse transparaît parfois dans ses textes.

Dans l'introduction à un recueil d'expériences de femmes, réunies par Margaret Llewelyn Davies[3], elle explique sa gêne à l'écriture de ce texte : elle sait

---

[1] Elle voudrait vivre sans domestique mais ne peut s'en passer au quotidien, leur communication est compliquée, Leonard est également difficile avec les personnes entrant à leur service. Cet essai éclaire son ambivalence : Alison LIGHT, *Mrs Woolf and the servants : An Intimate History of Domestic Life in Bloomsbury,* Londres et New York, Bloomsbury Press, 2007.

[2] Voir Hermione LEE, *Virginia Woolf,* p. 328-329 : Woolf dans une lettre à Eleanor Cecil en 1913, sur les conditions de travail des ouvrières et ouvriers, s'interroge : *« Why the poor dont take knives and chase us out from our house, I cant think »* (Lettre 665, 11 mars 1913) [Comment se fait-il que les pauvres ne nous chassent pas de chez nous à coup de couteau ? (Ma traduction)].

[3] Co-Operative Working Women, *Life as We Have Known It*, éd. Margaret LLEWELYN DAVIES, introduction de Virginia WOOLF, Londres, Hogarth Press, 1931.

bien qu'elle ne pourra jamais réellement comprendre leur ressenti et leur quotidien. Elle se présente en tant qu'autrice, contribuant à construire sa propre posture et son domaine de réflexion. Elle reprend ces termes dans « Professions for Women » puis *Three Guineas*, attentive à s'adresser et conseiller des femmes qui lui ressemblent, les filles des hommes éduqués (*daughters of educated men*) qui se destinent à l'écriture.

Après *Night and Day* qui évoquait le combat pour le suffrage féminin, et plus généralement les questions féministes des années 1910, Virginia Woolf continue ses incursions littéraires sur le sujet, et écrit de temps en temps sur les relations entre la littérature et le féminisme (*A Room of One's Own* bien sûr, quelques courts essais, certains passages des romans *To the Lighthouse*, *Orlando* ou *Flush*…), et revient au féminisme social et politique de plein pied avec *The Years* et *Three Guineas*. Le roman de 1937 reprend de nombreuses préoccupations évoquées dans *Night and Day* : on assiste notamment à une réunion sur le suffrage en 1910, à propos de laquelle les avis sont contradictoires. En 1910 (l'année du chapitre), les groupes suffragistes se réunissent pour établir une proposition de loi sur le suffrage, faisant une pause dans les activités militantes, et même le WSPU rejoint ces discussions. C'est la situation de la réunion dans *The Years* : Rose, partisane du WSPU, discute avec les représentantes de divers groupes, et rencontre Kitty et Eleanor. Le débat sur l'usage de la force dans la mobilisation indique le ton de ces discussions et reflète les problématiques des mouvements suffragistes. Le manuscrit du roman contient d'ailleurs des débats entre les personnages au sujet des tactiques militantes[1]. Les échos suffragistes se concentrent principalement autour de Rose Pargiter, personnage ambivalent qui permet au roman de proposer un discours nuancé sur la question. Petite, elle est associée à des images guerrières : elle part à l'aventure dans la rue un soir de 1880, mimant dans le jeu un ancêtre militaire Pargiter. En 1910, elle revient d'une manifestation violente où elle a été blessée ; en 1911 elle jette une brique et doit se rendre à une audience judiciaire ; en 1914, elle est en prison pour avoir réitéré ce geste. Ses sœurs et ses

[1] Alice WOOD, *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism: The Genesis of "The Years", "Three Guineas" and "Between the Acts",* p. 91. N'ayant pu consulter le manuscrit original situé à la New York Public Library (Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature), je cite les éléments publiés par les chercheurs et chercheuses dans des essais, articles, biographies et autres supports de seconde main.

cousines la voient comme le soldat de la famille, tous s'accordent à remarquer sa fougue[1]. Dans le dernier chapitre, Rose a toujours cet aspect militaire (*« as if she were a military man[2] »* remarque Peggy, *Y* 340), et a reçu une décoration pour sa participation lors de la première guerre mondiale (*Y* 341) – des suffragettes ont en effet soutenu l'effort de guerre, après des années d'opposition au gouvernement. Ce soutien était un argument de poids en 1918 pour l'obtention du droit de vote. Le parallèle entre Rose et Ethel Smyth, amie de Virginia Woolf, a souvent été remarqué[3] : compositrice[4], elle rejoint le WSPU en 1910. Elle aime adopter une attitude militaire, fait plusieurs séjours en prison, et travaille dans les communications de l'armée en France à partir de 1915. Amie de Woolf, elles font ensemble une conférence en 1931, où Woolf prononcera le discours « Professions for Women », origine de *The Pargiters, The Years* et *Three Guineas* (le chapitre suivant développera ce point).

Dans ses œuvres de fiction, Virginia Woolf interroge les mouvements suffragistes britanniques, et montre la complexité de leurs enjeux. E.M. Forster, ami de l'autrice et peu favorable aux questions féministes, reconnaît sans peine l'intérêt de Woolf pour le sujet : *« There are spots of it all over her work[5] »*. Clara

---

[1] *« "I am Pargiter of Pargiter's Horse," she said, flourishing her hand, "riding to the rescue!" »* (*Y* 26) ; *« She ought to have been the soldier, Eleanor thought. She was exactly like the picture of old Uncle Pargiter of Pargiter's Horse. »* (*Y* 150) ; *« "Isn't she the very spit and image," said Martin, laying his hand on Rose's shoulder and turning to Eleanor as if to confirm his words, "of old Uncle Pargiter of Pargiter's Horse ?" "Well, I'm proud of it!" said Rose, brandishing her knife in his face. "I'm proud of my family; proud of my country; proud of..." »* (*Y* 395) [« "Je suis Pargiter, du régiment de cavalerie Pargiter, dit-elle, faisant un grand geste de la main, partant à la rescousse !" » (*OR2* 741) ; « C'est elle qui aurait dû entrer dans l'armée, pensait Eleanor. Elle ressemblait tout à fait au portrait du vieil oncle Pargiter, du régiment de cavalerie Pargiter. » (*OR2* 850) ; « "N'est-ce pas qu'elle est le portrait tout craché", dit Martin, posant sa main sur l'épaule de Rose et se tournant vers Eleanor comme pour confirmer ses paroles, "du vieil oncle Pargiter du régiment de cavalerie Pargiter ?" "Eh bien, j'en suis fière !" dit Rose, lui brandissant le couteau au visage. "Je suis fière de ma famille ; fière de mon pays ; fière de..." » (*OR2* 1069)]

[2] « comme si elle était un militaire » (*OR2* 1031)

[3] Voir les commentaires de Snaith/Cambridge 460.

[4] Née en 1858, elle part étudier la musique à Leipzig en 1977, où elle travaille avec Tchaikovsky, Brahms et Clara Schumann. Certaines de ses compositions ont eu un grand succès. Elle devient sourde à la fin de sa vie (comme Rose au chapitre « Present Day »).

[5] Cité par Alex ZWERDLING, *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 210. [Il y a des traces de [féminisme] dans tout son œuvre]

Jones[1] dépeint le parcours militant de Woolf et nuance ces portraits caricaturaux que l'on retrouve encore fréquemment : l'esthète détachée de la réalité et la militante suffragette. La réalité est loin de ces deux images erronées, et l'engagement politique et féministe de Virginia Woolf est nuancé mais bien présent, en particulier dans ses textes et sa fiction, dans son écriture au féminin. Virginia Woolf adhère en fait à la perspective d'un féminisme proto-matérialiste[2], qui décrit la relation entre les différentes formes de domination et le système des rapports sociaux, ici de classe de genre et de classe sociale. Elle s'intéresse aux situations des femmes ouvrières et employées (leur éducation, leurs conditions de travail, leur accès à la culture, en rapport avec leur condition de femme), et s'allie avec des organisations féministes socialistes et travaillistes. Cependant elle décide rapidement que son arme militante sera sa plume, et ses multiples textes font écho aux rôles sociaux des femmes mis en regard avec les événements politiques contemporains. Sa contribution au mouvement féministe est de le représenter sous toutes ses formes et de lui redonner la complexité perdue par la simplification politique autour du suffrage féminin. L'autobiographie de Leonard Woolf résume l'engagement de sa femme :

> *Virginia was the least political animal that has lived since Aristotle invented the definition, though she was not a bit like the Virginia Woolf who appears in many books written by literary critics or autobiographers who did not know her, a frail invalidish lady living in an ivory tower in Bloomsbury and worshipped by a little clique of aesthetes. She was intensely interested in things, people, and events, and, as her new books show, highly sensitive to the atmosphere which surrounded her, whether it was personal, social, or historical. She was therefore the last person who could ignore the political menaces under which we all lived.* A Room of One's Own *and* Three Guineas *are*

[1] Clara JONES, *Virginia Woolf : An Ambivalent Activist*.

[2] Voir l'entrée « Féminisme matérialiste » dans Christine BARD et Sylvia CHAPERON (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e – XXI^e*, Paris, PUF, 2017, pp. 552-555 : « le féminisme matérialiste s'intéresse aux racines matérielles, c'est-à-dire aux structures économiques et sociales de la domination masculine. Cette approche considère que les sexes ne sont pas des catégories naturelles, mais des catégories sociales, dont la hiérarchisation est antérieure à la différenciation. […] [il] décrit les « rapports sociaux de sexe » comme des rapports d'exploitation et d'oppression, qui reposent sur l'appropriation du travail des femmes par les hommes […] [il] affirme que le changement des mentalités ne peut suffire – même s'il est jugé nécessaire car l'idéologie participe de la naturalisation de la domination masculine – s'il n'est accompagné d'une modification concrète de la division sexuelle du travail, obtenue à travers la lutte collective. »

> *political pamphlets belonging to a long line stretching back to* Vindication of the Rights of Women *by Mary Wollstonecraft, and she took part in the pedestrian operations of the Labour Party and Co-operative Movement. And by 'pedestrian' I mean the grass roots of Labour politics, for she had a branch of the Women's Co-operative Guild meeting regularly in our house in Richmond and we had the Rodmell Labour Party meeting regularly in Monks House, Rodmell*[1].

Les œuvres de l'autrice britannique tombent dans un certain oubli après la deuxième guerre mondiale, et émergent à nouveau dans les années 1970. Dans les années 1940 et 1950, l'œuvre de Woolf est mise de côté[2] par le critique littéraire F. R. Leavis (*The Great Tradition,* ouvrage ayant eu une grande influence sur la critique littéraire britannique au vingtième siècle), car elle serait trop détachée du réel, enfermée dans le petit monde des gens comme elle, manquant d'ambition morale. Winifred Holtby avait reconnu les liens entre l'œuvre littéraire et le monde politique, mais avait prédit que sa portée serait limitée à un cercle restreint, sans toucher le public contemporain. Cette image posthume est renforcée par la biographie de son neveu Quentin Bell[3], qui dépolitise à la fois sa vie et son œuvre et refuse tout particulièrement les associations avec le féminisme, surnaturelle. On lui reprochera ensuite de présenter sa tante comme une femme apolitique, surgie de l'éther sans aucun lien avec le monde qui l'entoure.

---

[1] Leonard WOOLF, *Downhill All the Way : An Autobiography of the Years 1919-1939*, New York, Harvest/HBJ, 1975, p. 27 : Virginia était l'animal le moins politique qui vécut depuis qu'Aristote inventa la notion, mais elle n'était pas le moins du monde comme la Virginia Woolf qui apparaît dans de nombreux livres de critiques littéraires ou d'autobiographies de personnes qui ne la connaissaient pas, c'est-à-dire une dame fragile et invalide réfugiée dans une tour d'ivoire à Bloomsbury et vénérée par une petite clique d'esthètes. Elle était très intéressée par les choses, les gens et les événements, et, comme le montrent ses livres, très sensible à l'atmosphère qui l'entourait, qu'elle soit personnelle, sociale ou historique. C'était donc la dernière à ignorer les menaces politiques sous lesquelles nous vivions tous. *Un lieu à soi* et *Trois guinées* sont des pamphlets politiques appartenant à une longue lignée qui remonte jusqu'à *Défense des droits de la femme* de Mary Wollstonecraft, et elle a pris part aux opérations ordinaires du parti travailliste et du mouvement coopératif. Et par « ordinaire », j'entends le travail militant de base, car elle réunissait régulièrement une branche de la Women's Co-Operative Guild dans notre maison de Richmond, et nous recevions les réunions du parti travailliste local à Monk's House, notre maison de Rodmell. (Ma traduction)

[2] Anna SNAITH (dir.), *Palgrave Advances in Woolf Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 3. L'introduction de cet ouvrage propose une étude fournie de la réception de Virginia Woolf.

[3] Quentin BELL, *Virginia Woolf: A Biography*, London, Hogarth Press, 1972.

Les mouvements féministes de la deuxième vague exhument l'essai *A Room of One's Own,* pris comme point d'appui par plusieurs courants – l'écriture féminine, l'approche féministe de l'Histoire, le féminisme marxiste, etc. –, signe d'un repositionnement de la posture posthume de Virginia Woolf. En France à partir des années 1970, l'essai est repris par des mouvements féministes fondamentalement opposés : les essentialistes étudient le discours sur l'androgynie en littérature et les matérialistes s'appuient sur le motif de l'argent et de la chambre à soi. Les premières contributions à l'histoire culturelle et littéraire des femmes mentionnent l'inspiration qu'a fourni ce texte. Au début des années 1980, le débat gronde dans le cercle de la critique woolfienne anglo-saxonne, qui oppose les « Woolfians » (universitaires britanniques selon qui l'aspect politique n'est important ni pour l'autrice ni dans sa littérature) et les « Lupines » (universitaires américaines selon qui c'est une autrice fortement ancrée à gauche dont les positions politiques sont centrales dans sa littérature et ses idées). Jane Marcus[1], chercheuse pionnière en littérature féministe et spécialiste du modernisme littéraire, accuse la critique woolfienne de tenir l'autrice enfermée parmi les esthètes apolitiques du groupe Bloomsbury en la représentant comme *« elitist and mad »*, et d'ignorer les thèmes féministes, socialistes, pacifistes, anti-impérialistes, voire marxistes et révolutionnaires, de son oeuvre. Malgré la première réception difficile de ce nouveau point de vue, les travaux de Marcus ont transformé la lecture et la vision de l'œuvre de Woolf en la replaçant dans le contexte littéraire et historique britannique, et de nombreuses chercheuses ont contribué à élargir la lecture de l'œuvre. C'est aujourd'hui l'un des angles d'approche inévitables de ses écrits, qui a permis peu à peu de relire et analyser les romans plus obscurs de l'autrice, comme *Night and Day, Flush* ou *The Years*.

Cette relecture de l'œuvre de Woolf a également profité à la relecture féministe de la littérature moderniste à partir des années 1970. Le modernisme littéraire (période souple qu'on situe traditionnellement entre 1890 et 1940) esquisse une révolution après des années d'une littérature victorienne et réaliste,

[1] Dont l'article est un résumé éloquent des débats dans la critique woolfienne : Jane MARCUS, « Storming the Toolsdhed », dans Robyn R. WARHOL et Diane Price HERNDL (dir.), *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Rutgers UP, 1997.

en rejetant l'intrigue conventionnelle et les personnages réalistes, et se focalisant sur l'état d'esprit et le courant de conscience, via un style fluide et associatif et un aspect esthétique poussé à l'extrême. James Joyce, T. S. Eliot, W. B. Yeats ou Joseph Conrad sont souvent présentés comme les figures de proue du modernisme, autour de l'année phare : 1922, parution de *Ulysses* (Joyce), *The Waste Land* (Eliot) et *Jacob's Room* (Woolf). Ce courant artistique est souvent polarisé autour de Joyce, Eliot et Marcel Proust, avec Woolf mentionnée en tant que participante secondaire. Certains critiques ont considéré que la littérature moderniste au masculin était mue par une réaction de *backlash* contre la première vague féministe du début du vingtième siècle et les premiers rôles sociaux qui en découlent[1]. La critique littéraire féministe rappelle à juste titre que le modernisme s'écrit aussi au féminin, chez Katherine Mansfield (*The Garden Party*, 1922), Rebecca West, Djuna Barnes, Mina Loy, Dorothy Richardson[2]… Elle propose ainsi une relecture féministe de cette question esthétique, et repolarise le modernisme littéraire britannique autour de Virginia Woolf – dont on remarque qu'elle écrit à la fois avec et contre le grain moderniste, par ses expérimentations techniques multiples et son refus de participer à la misogynie de ses collègues écrivains. Rachel Bowlby[3] propose une relecture de l'essai « Mr Bennett and Mrs Brown » où l'opposition genrée remplace l'opposition entre édouardien et géorgien – une

---

[1] Susan Gubar et Sandra Gilbert dans *The Madwoman in the Attic* notent la récurrence de personnages masculins impotents face à des femmes puissantes (Sandra M. GILBERT et Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], 2e édition, New Haven et Londres, Yale UP, 2000). Voir Sally LEDGER, *The New Woman : Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester, Manchester UP, 1997 : La New Woman est un idéal féministe, une figure littéraire et culturelle de la fin du dix-neuvième siècle, qui représente la femme instruite, active, indépendante des hommes. Les rôles de la *New Woman* et de la *Modern Girl*, deux personnifications du féminisme au tournant du vingtième siècle, apparaissent dans le premier roman de Woolf, *The Voyage Out* (1915) : l'héroïne Rachel s'identifie par la lecture à deux célèbres *New Women*, celle du roman *Diana of the Crossways* (1885) de George Meredith, et Nora de la pièce de théâtre d'Henrik Ibsen, *Une maison de poupée* (1879). Rachel observe ensuite que ces héroïnes ont en fait bien peu de rapport avec sa propre vie – peut-être un indice de l'ambivalence de Woolf face à ces nouveaux stéréotypes féminins.

[2] Ainsi qu'Edith Sitwell, Radclyffe Hall, Kate Chopin, H.D, Gertrude Stein, Marianne Moore… Voir les autrices étudiées dans Bonnie Kime SCOTT (dir.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Indianapolis, Indiana UP, 1990 ; Bonnie Kime SCOTT, *Gender and Modernism: Critical Concepts*, New York, Routledge, 2008.

[3] Rachel BOWLBY, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh, Édimbourg UP, 1997.

nouvelle dialectique où la certitude et le conventionnel sont du côté de la masculinité, des normes et des modèles canoniques, tandis que l'incertitude et le flou temporel relèvent des nouvelles lignes modernistes. Pamela Caughie[1] propose une lecture postmoderne et culturelle, et veut éviter de faire de Woolf la porte-parole de groupes littéraires ou politiques. Elle montre que son œuvre fait des expérimentations dans la narration et met en œuvre une politique textuelle féministe, en interrogeant l'aspect pragmatique de la littérature, c'est-à-dire ses moyens pour atteindre le lectorat, et la réception de celui-ci. Woolf est en effet plus intéressée par la pratique de la lecture et ses effets, que par l'aspect thématique ou politique d'une œuvre, comme l'indiquent ses nombreux écrits sur la lecture (*The Common Reader* I et II, l'essai « How Should One Read A Book ? »). *A Room of One's Own* s'interroge sur le statut matériel du livre pour les femmes : s'il est trop long ou trop lourd, une femme occupée n'aura pas la possibilité de le lire – ni d'ailleurs de l'écrire. Selon Caughie, Woolf contribuerait à construire un lectorat féministe.

Ces approches critiques féministes ont permis de mieux comprendre les positions de l'autrice sur l'écriture et le genre, développées à grands traits dans *A Room Of One's Own*. Woolf considère que les autrices créent une esthétique au féminin depuis les contraintes qu'on leur impose[2] – l'interdiction de l'affirmation de soi, l'enfermement, la restriction, rendent la voix auctoriale et narrative plus flexible et allusive, moins assertive. Cette vision de la littérature au féminin rejoint en fait les propres principes esthétiques de Woolf : l'écriture doit *« avoid the damned egotistical self[3] »*, éviter la forme menaçante du *« I »* / « Je » (qui menace littéralement la narratrice dans *A Room of One's Own*). Elle relie la dispersion de l'égo avec l'écriture d'une figure en marge – une figure de femme. Il est intéressant de remarquer que ces idées sur l'écriture au féminin, bien qu'elles soient plus issues d'une impression générale que d'une enquête méthodique, sont d'une certaine manière les qualités de l'écriture moderniste : narration décentrée, personnage et « Je » explosé, états de conscience diffus… En France, le courant de « l'écriture

[1] Pamela L. CAUGHIE, *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.

[2] Ce que remarquent Sandra M. Gilbert et Susan Gubar dans leur ouvrage.

[3] *Diary*, 26 janvier 1920 : éviter ce fichu soi égoïste.

féminine » formulé par Hélène Cixous et ses contemporaines considère que l'écriture moderniste de Joyce est une écriture féminine. Virginia Woolf précise cependant toujours que le style et la direction de l'écriture sont issus non d'une essence féminine, mais de l'éducation et l'expérience des femmes (contrairement aux partisans de l'écriture féminine et leur approche principalement essentialiste). Elle assume qu'une autrice n'écrira pas sur les mêmes thèmes qu'un auteur, car son éducation et son environnement sont différents. Une éducation adéquate et des opportunités d'expériences sont nécessaires à la vie intellectuelle des femmes, l'environnement est déterminant dans leurs capacités littéraires. Ce matérialisme woolfien est central dans son approche de la littérature au féminin, matérialisme également exprimé par l'insistance des moyens matériels du travail intellectuel dans *A Room Of One's Own* : *« A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction*[1] *»* (*AROO* 3). Dans un essai publié en mars 1929, « Women and Fiction » – qui annonce les conférences de Newnham et Girton, dont est issu *A Room of One's Own*, elle écrit :

> *It is only when we know what were the conditions of the average woman's life – the number of her children, whether she had money on her own, if she had a room to herself, whether she had help in bringing up her family, if she had servants, whether part of the housework was her task – 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 a writer*[2]. (*SE* 133)

Woolf exprime la différence des perspectives, des valeurs et des standards entre les hommes et les femmes, issus de la vie et non de l'identité sexuelle – elle dépasse cette question de la différence en exprimant dans ses écrits le rêve d'une identité androgyne qui écrirait en ayant dépassé ces problématiques (dans *A Room* et *Orlando* notamment). Elle fait donc à la fois l'état du statut des femmes dans la

---

[1] « Une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction » (*ULS* 20)

[2] C'est seulement lorsque nous savons quelles étaient les conditions de vie d'une femme moyenne – le nombre de ses enfants, si elle avait de l'argent à elle, si elle avait un lieu pour elle, si elle avait de l'aide pour élever ses enfants, si elle avait des domestiques, et quelles étaient ses tâches domestiques – c'est seulement lorsque nous pouvons mesurer le mode de vie que peut expérimenter la femme ordinaire, que nous pouvons rendre compte du succès ou de l'échec de la femme extraordinaire en tant qu'écrivaine. (Ma traduction)

société occidentale (une différence matérielle et historique de statut, qui doit être éliminée) et partage son désir d'une littérature sans sexe ni genre, libérée de *« the tyranny of sex »* (« Women Novelists », 1918). À travers *A Room of One's Own* et ses nombreux essais sur les femmes et l'écriture, Woolf explore les cas particuliers et s'interroge sur le sujet, mais sans jamais proposer une théorie d'une solidité à toute épreuve, car ses opinions, littéraires, politiques et féministes ne sont pas toujours constantes ni cohérentes lorsqu'elles sont mises en regard, et sont influencées ponctuellement par ses lectures ou ses interlocuteurs, ce dont atteste l'étendue de la critique littéraire féministe woolfienne sur l'ensemble des textes. L'absence d'un cadre théorique fort n'est pas un problème – le cheminement général de son avis sur la question est clair, dans les grandes lignes, des premiers aux derniers textes.

Si l'image de l'autrice évolue dans la pluralité des *Woolf studies*, son image populaire reste accolée à celle de la femme tourmentée, image encouragée notamment par le film de Stephen Daldry, *The Hours*[1]. La critique woolfienne, au contraire, met en valeur son écriture complexe, informée par les questions sociales et politiques ; les mouvances féministes retrouvent et réinventent l'image de Woolf. Connaître cette figure aux multiples facettes a en fait permis de dépasser les études woolfiennes restreintes autour des œuvres des années 1920 et des mêmes approches, et d'utiliser de nouveaux outils théoriques pour explorer les textes – les lectures *queer* d'*Orlando*, les lectures féministes de *The Years* et *Between the Acts*, etc. L'œuvre woolfienne et la figure de Virginia Woolf elle-même ont maintes fois montré leur aspect profondément actuel et la pertinence du dialogue avec notre monde contemporain.

Après les trois premières décennies du siècle où la question féministe est particulièrement importante, les années 1930 – cadre d'écriture de *The Years* et

[1] Le film suscite de nombreux débats à sa sortie en 2002, au sujet de l'image de Woolf. On reproche au personnage de cinéma d'effacer la personnalité, l'humour et la sagacité de l'autrice, ses préoccupations pour la politique locale et globale ou son intérêt pour l'actualité culturelle. Hermione Lee accuse le film de *« evacuate her life of political intelligence or social acumen, returning her to the position of doomed, fey, mad victim. »* [évacuer de sa vie son intelligence politique et sa perspicacité sociale, lui redonnant la position de victime condamnée, maudite, folle. (Ma traduction)] (Hermione LEE, *Body Parts: Essays on Life-Writing,* Londres, Pimlico, 2005, p. 55).

Three Guineas – voient monter l'inquiétude envers les mouvements fascistes en Europe. Au Royaume-Uni, la grève générale de 1926 et l'affaiblissement des partis travailliste et conservateur font place à la montée d'un parti fasciste mené par Oswald Mosley, la *British Union of Fascists*, que Woolf représente dans *The Years*. Face à la guerre d'indépendance irlandaise (1919-1921, à la suite du *Home Rule* proposé par Charles Parnell), la guerre civile espagnole (1936-1939), et l'inquiétude face aux régimes fascistes italien et nazi, le peuple britannique s'interroge sur l'attitude à adopter : l'engagement politique et militaire est au centre des discussions. La génération de Virginia, Vanessa, Leonard, est pacifiste, et dialogue avec la génération suivante, qui s'implique et s'engage : ces jeunes poètes et écrivains, dont Julian Bell (fils de Vanessa), John Lehmann (bras droit de Leonard à la Hogarth Press), Stephen Spender, ainsi que W. H. Auden, Christopher Isherwood et Day-Lewis. Ce dialogue se manifeste via une correspondance privée fréquente qui inspire et stimule Woolf, correspondance dont l'essai *A Letter to A Young Poet* (Hogarth Press, 1932) est la manifestation publique. Ils considèrent la littérature comme didactique, au service des opinions politiques, et rejettent le modernisme littéraire et ses auteurs. Ils sont préoccupés par la classe ouvrière et sa production littéraire, et par les événements en Espagne – Julian Bell s'engage au côté des républicains espagnols et meurt en 1937, un énorme choc pour sa tante. Woolf est à la fois fascinée par cette approche de l'écriture, mais rapidement irritée : *« they must teach ; they must preach*[1] *»*, écriture de propagande qu'elle essaie d'éviter dans *The Years* et *Three Guineas* qu'elle compose à l'époque[2].

Woolf appartient alors, dans les années 1930, à la vieille école littéraire et politique (« Bloomsbury » est cible d'attaques et de moqueries[3]) ; elle est blessée par sa réputation de femme de lettres sensible et protégée dans sa tour d'ivoire, remarques accompagnées d'un sexisme persistent. La Hogarth Press qui dénichait les auteurs d'avant-garde devient une voix du passé, et son pacifisme difficilement

---

[1] Il faut toujours qu'ils enseignent, qu'ils prêchent (Ma traduction)

[2] Woolf continue à penser la relation entre littérature et engagement : l'essai « The Leaning Tower » (1940) est une satire de ces jeunes hommes issus de la classe moyenne supérieure qui rejettent la culture qui les a nourris et font preuve d'un égo surdimensionné – ressassant ce « Je » que déteste tant Woolf.

[3] *Diary*, 16 mars 1935 : *« Bloomsbury is ridiculed ; and I am dismissed with it. »* [Bloomsbury est ridiculisé, et je suis rejetée avec]

accepté (position qui pouvait signifier l'isolationnisme, l'internationalisme, la grève anticapitaliste – ce qualificatif de pacifique est à double tranchant). Le débat sur la résistance à la guerre qui se profile sépare les pacifistes et les socialistes. Leonard Woolf et de nombreux autres finissent par soutenir le réarmement britannique afin d'assurer la sécurité collective, tandis que d'autres s'engagent en Espagne. *Three Guineas* se construit en réponse à ces événements, au côté d'autres textes comme *Which Way To Peace* de Bertrand Russell (1936), *What Are You Going To Do About It?* d'Aldous Huxley (1936), ou *The Roots of War* (pamphlet publié la même année par la Hogarth Press). Woolf sait bien que les écrivains ne peuvent restent isolés de ce débat inévitable – son essai « Why Art Today Follows Politics ? » (1936 à nouveau) confirme que personne ne peut l'être.

> *For though it would be easy to stress the point absurdly, still it is a fact that the practice of art, far from making the artist out of touch with his kind, rather increases his sensibility. It breeds in him a feeling for the passions and needs of mankind*[1] (*Essays VI* 77)

Mais elle estime que la didactique de la propagande politique de ces nouveaux écrits ressemble dangereusement à la propagande fasciste, et interroge les motivations sociales et psychologiques de ces *« ancient instincts, instincts fostered and cherished by education and tradition*[2] *»* (*SE* 218) dans l'essai « Thoughts on Peace in an Air Raid » (1940). Sa position pacifiste, liée à son féminisme, devient de plus en plus difficile à tenir au fur et à mesure de la montée du fascisme en Europe.

Il est ainsi évident que le contexte d'écriture des œuvres de Virginia Woolf est profondément impliqué dans leur contenu, ses romans comme ses essais participent à la critique sociale de son monde contemporain – et c'est plus particulièrement via *The Years* que l'on étudiera les relations entre la littérature, l'Histoire et le féminisme, car l'engagement de Woolf consiste à éclairer, par la pratique littéraire, les mécanismes socioéconomiques et psychologiques qui

---

[1] Bien qu'il serait facile d'insister sur ce point de manière absurde, il n'en demeure pas moins que la pratique de l'art, loin de mettre l'artiste hors de portée de son espèce, accroît en fait sa sensibilité. Cela provoque en lui un intérêt pour les passions et les besoins de l'humanité (Ma traduction)

[2] « des instincts anciens, des instincts nourris et confortés par l'éducation et les traditions. » (*EC* 431)

contribuent à l'oppression des femmes et des populations ouvrières, et au maintien d'une nation impérialiste et patriarcale.

2. Annie Ernaux

a. Formation et lectures

Elle est aujourd'hui en France l'une des autrices les plus lues, par un grand nombre de lecteurs néophytes et spécialistes ; chaque parution est un événement littéraire dans les pays francophones comme à l'étranger, où les traductions sont nombreuses. Son œuvre s'attache à explorer sa propre vie et la construction de son être par diverses influences, notamment féministes.

Annie Duchesne est née en 1940 en Normandie, fille de parents ouvriers puis petits commerçants, tenanciers d'un café-épicerie à Yvetot. Ces figures parentales sont d'une grande importance pour l'autrice : « Je ne suis pas devenue ce que je suis sans les parents que j'ai eus », déclare-t-elle dans un entretien[1] lors de la parution du recueil *Écrire la vie* en 2011. Son œuvre littéraire est issue en partie d'une inspiration autobiographique, en partie de positions et revendications politiques, et les thèmes évoqués croisent sa position sociale et son genre. Ernaux l'explique dans *Le Vrai lieu*, paru en 2008, texte issu d'entretiens filmés avec la réalisatrice Michelle Porte sur sa jeunesse et les liens avec son œuvre. Elle se souvient de sa mère comme d'une femme représentant l'autorité, la loi, la violence aussi, gestionnaire de l'argent, du commerce et de la famille. Son père était plus doux, un « papa poule » qui s'occupait des tâches traditionnellement maternelles comme la préparation des repas et le temps passé avec les enfants en lectures ou promenades. « Ma mère n'avait rien à voir avec ce qu'on désigne par "féminité" » remarque Ernaux (*VL* 33), opposant la figure maternelle à d'autres modèles réels ou fictifs, « les mères de [s]es amies bourgeoises, les femmes des journaux féminins » (*VL* 33). Ce modèle parental « très inconfortable » pour la jeune Annie

[1] Grégoire LEMÉNAGER, « Annie Ernaux : Je voulais venger ma race », entretien pour *Le Nouvel Observateur*, 8 décembre 2011, URL = https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20111209.OBS6413/annie-ernaux-je-voulais-venger-ma-race.html

se révèle être un modèle idéalisé auquel elle comparera plus tard d'autres couples et d'autres familles dans ses textes littéraires. Elle modèle aussi sa position féministe sur sa mère : « Mon premier modèle en matière de féminisme a été ma mère. Dans sa manière de m'élever, d'être une volonté, de ne pas se laisser imposer quoi que ce soit par qui que ce soit. » (*VL* 55) ; « [...] sa volonté que j'aie un métier "pour ne pas dépendre d'un mari" comme elle le répétait. À cette époque c'était nouveau, voire impensable, pour la plupart les mères. Et des filles aussi. » (*VL* 35).

La notion d'indépendance qu'inculquent ses parents à la jeune fille perdure, en particulier dans son instruction scolaire : douée de la petite école jusqu'au lycée, elle passe son bac puis, après un court passage à l'École normale d'institutrices à la suite d'une erreur de parcours, Annie Ernaux entre à la faculté de lettres de Rouen à vingt ans. Elle poursuit ses études à Bordeaux après son mariage, et devient professeure certifiée puis agrégée de lettres modernes. Elle enseigne en Haute-Savoie puis en région parisienne, et au Centre National d'Éducation à Distance, avant de prendre sa retraite d'enseignante en 2000.

La question de la classe sociale est le thème directeur de la plupart des textes ernausiens : des *Armoires vides* à *Mémoire de fille*, la position sociale est un élément constamment analysé et pris en compte dans les descriptions de la vie sociale ou individuelle. La trajectoire de transfuge de classe, d'un milieu ouvrier à un milieu bourgeois et un statut intellectuel et économique élevé, est source de douleur, de colère ou de tristesse dans les textes d'Ernaux ; de même, la trajectoire de femme, de la naissance de sa féminité jusqu'à son mariage, et les questions de sexualité ou de féminisme, sont au cœur du récit. La plupart des textes mêlent ces deux aspects de classe et de genre, *Les Armoires vides* étant exemplaire : « il y a les deux : j'y parle à la fois du sexe et du social » dit-elle à ce propos.

> *Q* : Peut-on dire que votre œuvre s'est bâtie sur une double-revendication : celle d'être une femme, celle d'être issue d'un milieu modeste, populaire ?
> *Annie Ernaux* : N'écrivez pas « modeste », s'il vous plaît ! Pour le reste, oui, je le vois bien maintenant : ces deux axes traversent tous mes livres. Ils sont par-là par exemple dans la revendication d'écrire le sexe vu du féminin, comme je le fais : non pas exactement par revendication, mais parce que c'est très profond pour moi, et que je ne vois pas pourquoi je n'écrirais pas là-dessus

> parce que je suis une femme ! Oui, j'écris depuis ces deux milieux-là.[1]

La jeunesse d'Ernaux, qui inspire des textes tels que *Les Armoires vides, Ce qu'ils disent ou rien* et *Mémoire de fille*, comprend un conflit double. C'est un conflit social avec sa famille, dans le rejet de sa classe d'origine et la fascination pour les modes de vie des classes supérieures, et un conflit sexuel face à sa mère, l'adolescente cherchant de nouvelles expériences auprès des hommes. La mère agit alors en gardienne : « gardienne de mon corps, mais aussi, pour le meilleur, gardienne de mon avenir » (*VL* 39) ; « Je me trouvais dans la situation d'avoir une mère féministe avant la lettre, mais dont le féminisme s'arrêtait forcément à la liberté sexuelle, laquelle était impraticable avant l'autorisation de la contraception et la loi Veil. » (*VL* 39). La peur d'être enceinte hante la jeune fille, événement qui signifierait une honte familiale et sociale immense : « La peur des femmes à cette époque-là que leur fille "tombe enceinte", ça voulait tout dire, c'est l'avenir qui tombait aussi. » (*VL* 48). *L'Événement*, récit autobiographique de son avortement à vingt-trois ans, évoque ces conséquences. Des codes sociaux forts régentent la manière selon laquelle doivent se comporter les filles, issus de la morale religieuse (« Il ne faut pas négliger l'influence de la religion chez moi. J'ai baigné dans un catholicisme social très fort, qui m'a fait élever dans certaines valeurs[2] »). Avec la surveillance maternelle accrue, ces codes forment une éducation qui a profondément marqué Annie Ernaux et qu'elle explore dans son œuvre, croisant les modalités de genre et de classe.

> Même si j'ai ensuite profité de ma liberté, je crois avoir été marquée, plus que je ne l'ai pensé longtemps, par la défiance de ma mère vis-à-vis des hommes, de ce qu'on n'appelait pas encore « la domination masculine », et que, pour sa part, elle ne subissait nullement dans son couple, mais qu'elle percevait chez d'autres. (*VL* 39)

On observe ainsi dans plusieurs entretiens et déclarations de l'autrice qu'elle a directement fait l'expérience des règles et des codes réservés aux femmes, question

[1] *Idem.*

[2] *Idem.*

des femmes puis du féminisme qui l'interroge et sur laquelle elle revient fréquemment dans son œuvre.

Ernaux parle souvent de ses lectures de jeunesse, époque où elle consomme des romans en quantité (*VL* 38, 47), par l'intermédiaire de sa mère, grande lectrice. *Une vie* (1883) de Maupassant et *Autant en emporte le vent* (1936) de Margaret Mitchell[1] sont les deux œuvres qui reviennent le plus fréquemment – malgré la censure maternelle du roman de Maupassant et d'autres comme *Chéri* de Colette, dans l'espoir de contrôler les mœurs et la sexualité de sa fille. Elle est autorisée à lire les romans de la série *Brigitte* de Berthe Bernage, autrice catholique moraliste dissertant sur la discipline et les bons sentiments. Le rôle de la lecture chez l'autrice en devenir est ambivalent et contribue à sa prise de distance avec son milieu d'origine ainsi qu'à la construction de sa position de transfuge : « La lecture, c'était le lieu de l'imaginaire, là où je vivais de manière intense, en même temps, c'était ce qui me séparait du monde réel de mon enfance en m'offrant des modèles sociaux très souvent aux antipodes des miens » (*VL* 52). Cependant, les modèles littéraires féminins sont importants dans la construction de son identité de femme : « Je suis certaine qu'une grande partie de mes modèles et de mes règles morales m'est venue à la lecture, par l'identification à des héroïnes. Il y a eu Jane Eyre, il y a eu Scarlett O'Hara, des héros aussi. » (*VL* 52). La lecture est « une autre vie », « la connaissance et l'explication du monde, du moi » (*ECC* 75), et sera l'un des fondements de son identité : « L'empreinte des livres sur mon imaginaire, sur l'acquisition, évidemment, du langage écrit, sur mes désirs, mes valeurs, ma sexualité, me paraît immense. » (*ECC* 76). Dans ses remarques sur la lecture, évocatrices des problématiques touchant à sa jeunesse et son éducation, Annie Ernaux rappelle ainsi systématiquement sa trajectoire de femme en plus de sa trajectoire sociale.

Traditionnel soin de l'âme, la lecture échoue pourtant, dans son premier roman *Les Armoires vides*, au sujet d'un avortement :

---

[1] « J'ai tout de suite été embarquée par l'histoire, qui m'a plongée dans l'amour et la guerre de Sécession, le parcours d'une vie de femme. […] Scarlett O'Hara est une femme qui choisit à chaque moment de sa vie, elle choisit bien ou mal, mais elle décide elle-même. » (*VL* 48). Dans *Les Années*, la narratrice révèle que « enfant, elle souhaitait s'endormir et se réveiller Scarlett O'Hara » à la toute fin du récit (*A* 1083).

> Il n'y a rien pour moi là-dedans sur ma situation, pas un passage pour décrire ce que je sens maintenant, m'aider à passer mes sales moments. Il y a bien des prières pour toutes les occasions, les naissances, les mariages, l'agonie, on devrait trouver des morceaux choisis sur tout, sur une fille de vingt ans qui est allée chez la faiseuse d'anges [...] Les bouquins sont muets là-dessus (*AV* 106).

À nouveau, les notions de genre et de classe sociale s'imbriquent : la littérature ne représente pas l'expérience spécifiquement féminine de l'avortement, et c'est un des symboles du transfuge de classe dans son œuvre. Changer de classe sociale ne lui aura pas permis d'échapper au destin des filles de son milieu d'origine. Dès son premier livre, Annie Ernaux accuse le canon littéraire et scolaire d'être trop masculin, de ne représenter que des points de vue et des expériences masculines, de ne pas suffire pour guérir celle qui en a besoin. *L'Événement*, récit autobiographique et rétrospectif écrit trente ans plus tard, présente la littérature sous un nouveau jour :

> À chaque fois que j'ai pensé à cette période [de l'avortement], il m'est venu en tête des expressions littéraires telles que « la traversée des apparences », « par-delà le bien et le mal », ou encore « le voyage au bout de la nuit ». Cela m'a toujours paru correspondre à ce que j'ai vécu et éprouvé alors, quelque chose d'indicible et d'une certaine beauté.
> Depuis des années, je tourne autour de cet événement dans ma vie. Lire dans un roman le récit d'un avortement me plonge dans un saisissement sans images ni pensées, comme si les mots se changeaient instantanément en sensation violente. (*Évé 24)*

Si la jeune femme souffrante des *Armoires vides*, inspirée par l'autrice, ne trouvait rien dans la littérature, l'autrice-narratrice ressent maintenant une forte connexion avec celle-ci, qui permet d'exprimer l'indicible (ou difficilement dicible). La littérature serait donc à même de représenter cet événement ultérieurement – littérature ici évoquée dans ce passage de *L'Événement* via les titres d'ouvrages de Nietzsche, Céline, et Virginia Woolf, en faisant allusion au premier roman *The Voyage Out*, traduit en français sous le titre *La Traversée des apparences*.

b. Lectrice de Woolf et Beauvoir

Annie Ernaux parsème discrètement ses textes d'allusions directes ou indirectes à la vie et l'œuvre de Virginia Woolf. Jeune étudiante, Ernaux lit Sartre, Steinbeck, Flaubert, puis à l'université, Breton, Perec (*Les Choses*, souvent

comparée aux *Années*), et Virginia Woolf. Lors de ses études de lettres, en parallèle à son mémoire de maîtrise en 1964 portant sur la femme dans le courant surréaliste, elle choisit d'étudier *Une vie* de Maupassant et *Les Vagues* de Woolf (*ECC* 94) – prémices des éléments que l'on retrouvera dans son œuvre future : l'intérêt pour le livre qui raconte toute une existence, la vie de femmes, et l'écriture de Woolf.

Ces lectures, et en particulier la découverte de Virginia Woolf, ont été moteur de l'écriture d'Annie Ernaux dans ses jeunes années, dépassant la pratique quotidienne du journal : « Entre 20 et 25 ans – dans les années soixante, donc – l'œuvre de Virginia Woolf a exercé sur ce désir d'écrire une emprise totale[1] ». Elle la mentionne de temps en temps dans ses textes qui font allusion à ces années d'études (*Les Armoires vides, La Femme gelée, Mémoire de fille, Les Années*), le plus souvent par la mention de la lecture des *Vagues*. L'autrice anglaise est parfois un modèle : « Et où ai-je lu que Virginia Woolf faisait "aussi" des tartes, pas incompatible tu vois » (*FG* 175) ironise la « femme gelée » face à l'impossibilité de concilier le ménage et les enfants avec son métier et sa pratique littéraire, dans ce récit éponyme qui répond à *A Room of One's Own,* sur la dynamique entre travail domestique et créativité. Dans les textes annexes et les entretiens promotionnels de ses livres les plus récents, à la fin de la décennie 2010, Ernaux présente Woolf comme l'une des inspirations les plus fortes de son écriture (peut-être en parallèle à la réhabilitation et la célébrité de Woolf chez le grand public français grâce aux nouvelles traductions[2]), influence que l'on devinait mais difficile à mesurer. En 2019, elle rappelle son influence au journal *The Guardian,* lors de la parution au Royaume-Uni de la traduction des *Années* :

> *Q : You say you have always been a voracious reader. What books have influenced you?*
>
> *Annie Ernaux : It's hard to choose. I read Germaine* Greer's The Female Eunuch *at a time in my life when reading was important and influenced the way I wrote. Jean-Paul Sartre's* La Nausée,

[1] « L'art d'écrire »

[2] La parution des œuvres romanesques dans la Bibliothèque de la Pléiade en 2012 ainsi que les rééditions en format Folio y ont sans doute contribué. Lors de la décennie 2010, le nom de l'autrice britannique devient plus courant pour le grand public. Le journal *Le Figaro* titre finalement sur « Le retour en grâce de Virginia Woolf » (en 2019 !), URL = https://www.lefigaro.fr/livres/le-retour-en-grace-de-virginia-woolf-20191106

> *Simone de Beauvoir's* The Second Sex, *and Virginia Woolf, a marvellous writer I discovered in my 20s, and Georges Perec. There are books I wanted to read and then I wanted to write like that. For me, it's not just about the story and content, but the form*[1].

Un texte intitulé « L'art d'écrire », paru en ligne en 2019[2], revient sur sa lecture de Woolf, en deux phases : entre vingt et vingt-cinq ans, la lecture des traductions françaises *La Chambre de Jacob, Mrs Dalloway, La Promenade au phare* et *Les Vagues*, puis une relecture au début des années 2000, à l'époque de l'écriture de ses *Années*.

> Je doute d'avoir eu, à vingt-deux ans, dans mon adhésion spontanée à la vision de Virginia Woolf, autre chose qu'une perception floue de son art d'écrire. En revanche, bien avant que je ne lise, beaucoup plus tard, *Une chambre à soi*, il me paraît assuré que Virginia Woolf figurait à mes yeux l'écrivain femme qui s'était engagée le plus loin dans l'au-delà des apparences, et qu'elle était l'exemple, la voie à suivre[3].
>
> La relecture de ces textes plus de quarante ans après m'éclaire autant sur l'écriture de Virginia Woolf que sur mon propre cheminement personnel, qu'elle a certainement initié.[4]

Selon Annie Ernaux, l'écriture woolfienne se lance dans la « quête d'un réel indicible auquel il faudra donner forme », forme littéraire qui n'est pas celle d'un roman traditionnel (où une histoire raconte des personnages et des lieux) : l'une des préoccupations de Woolf était trouver un nouveau terme pour désigner ses

---

[1] Q : Vous dites que vous avez toujours été une lectrice vorace. Quels sont les livres qui vous ont influencée ? AE : Le choix est difficile. J'ai lu *La Femme eunuque* de Germaine Greer à un moment de ma vie où la lecture était importante et influençait ma façon d'écrire. *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, et Virginia Woolf, une écrivaine merveilleuse que j'ai découverte à une vingtaine d'années, et Georges Perec. C'étaient des livres que je voulais lire, puis je voulais écrire de cette façon. Pour moi, ce n'est pas juste une question d'histoire et de contenu, mais de forme. (Ma traduction). Kim WILLSHER, « Annie Ernaux : "I was so ashamed for Catherine Deneuve..." », *The Guardian*, 6 avril 2019, URL = https://www.theguardian.com/books/2019/apr/06/annie-ernaux-interview-the-years-memoir-man-booker-international

[2] Le texte semble avoir été écrit en 2011 selon l'article de Lyn THOMAS, « Virginia Woolf et Annie Ernaux : ennemies de classe ou âmes-sœurs ? » dans Robert KAHN, Françoise SIMONET-TENANT et Laurence MACÉ (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*. Une version remaniée, intitulée « Le gouffre du temps », paraîtra en janvier 2021 dans le numéro de la revue *Europe* consacré à Virginia Woolf.

[3] « L'art d'écrire »

[4] « Le gouffre du temps »

romans (elle propose *« playpoem »* pour *The Waves*, *« novel-essay »* pour *The Years*). Ernaux fait souvent écho à ce problème : « Faut-il se déterminer toujours par rapport au roman ? » (*ECC* 51). *Les Années* comme le reste de l'œuvre ernausienne témoignent de cette obsession de la forme littéraire et de sa transgression, qu'on trouve aussi chez Virginia Woolf. *The Waves* et *To the Lighthouse* semblent être, d'après les textes et les dires d'Ernaux, les textes qui modèlent son imaginaire, autour de thématiques et d'une idée esthétique similaire. Si leur style littéraire paraît d'abord se situer aux antipodes, entre une écriture poétique et abstraite woolfienne et l'« écriture blanche » des premiers ouvrages ernausiens, l'évolution de l'écriture dans *Les Années* finit par rejoindre l'écriture réaliste de *The Years*. La préoccupation pour la forme textuelle, comme transgression du modèle biographique ou historique, est une transgression des modèles littéraires canoniques.

En outre, Ernaux est aussi sensible aux thèmes de prédilections dans l'œuvre de Woolf : « Le temps et la mort en sont la matière et la structure[1] ». Des réflexions sur la mort et la mortalité courent parmi les premiers textes *La Place* et *Une femme,* écrits à la mort des parents, l'angoisse de la mort possible dans *Les Armoires vides* et *La Honte*, le spectre de la maladie dans *L'Usage de la photo* et le deuil familial dans *L'Autre fille*. Ce dernier texte fait d'ailleurs référence à Virginia Woolf dans les avant-textes, par la récurrence de la phrase « Les morts sont à notre merci », écho à une pensée de Lily Briscoe dans *To the Lighthouse*[2]. Les questions de temps et de temporalité sont les pivots de l'œuvre woolfienne, de *The Voyage Out* à *Between the Acts – The Years* étant particulièrement concerné par l'imaginaire de la mort et du temps qui passe. Ernaux joue avec la perspective temporelle tout comme Woolf, en ce qu'un récit se déroulant sur un temps donné (une journée, quelques jours, un été, une année, toute une vie) plonge en arrière dans la mémoire des personnages ; différents niveaux de temporalité se répondent.

---

[1] « L'art d'écrire »

[2] Remarqué par l'introduction de Robert KAHN, Françoise SIMONET-TENANT et Laurence MACÉ (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, p. 13. La citation exacte est *« oh, the dead! she murmured, one pitied them, one brushed them aside, one had even a little contempt for them. They are at our mercy. »* (*TTL* 190) [« oh ! les morts, on en avait pitié, on les mettait de côté, on avait un peu de dédain pour eux : ils sont à notre merci. » (*OR2* 157)]

Ernaux compare l'écriture à un « travail de taupe creusant d'interminables galeries » (*AN* 7), fouillant dans le passé et la mémoire ; on trouve déjà l'image chez Woolf qui *« dig out beautiful caves behind [her] characters*[1] *»*. Lors de l'écriture de *Mrs Dalloway*, l'autrice britannique emploie ce qu'elle appelle un *« tunneling process »*, ce qui permet de rejoindre les consciences et les souvenirs des personnages, et bousculer la linéarité du roman. Cette image de l'écriture qui creuse évoque aussi l'image de l'œuvre en chantier (développée dans le chapitre suivant) – l'écriture est un travail, et non un loisir facile, elle nécessite un contexte et des moyens adéquats (thème de *La Femme gelée* et *A Room of One's Own*).

L'un des écrits les plus significatifs de l'influence de la lecture de Virginia Woolf pour Annie Ernaux semble être son premier texte jamais publié, expérience qu'elle raconte en partie dans le récit *Mémoire de fille* qui entremêle les formations du goût littéraire et de la conscience féministe. En 1960, Ernaux passe plusieurs mois à Londres en tant que jeune fille au pair[2] et y découvre (paradoxalement) la littérature française contemporaine. Elle commence alors l'écriture d'un texte[3] inspiré du Nouveau Roman (*MF* 143), intitulé *Du soleil à cinq heures* puis *L'Arbre* (*MF* 150). Ce texte tente d'exprimer les sensations ressenties en contemplant une trace du soleil du crépuscule sur les murs d'une chambre, l'idéal d'écriture de la jeune autrice[4]. Cette écriture des sensations et des impressions semble clairement influencée par la lecture de Woolf – qui a d'ailleurs écrit une nouvelle entière, « The Mark on the Wall » (1917), composée d'impressions et de souvenirs issus de la contemplation d'une tache sur le mur. Quant à la littérature française, celle des années soixante met l'accent sur l'aspect formel et refonde la notion même de romanesque, d'intrigue et de personnages : on peut aisément comprendre en quoi

---

[1] *Diary*, 30 août 1923 : creuse de magnifiques grottes derrière ses personnages.

[2] *Mémoire de fille* raconte cette période, que prolongent quelques textes publiés sur le site www.annie-ernaux.org (Lieux > Finchley)

[3] Cette venue à l'écriture revient souvent dans *ECC* 69, 78, 88, etc.

[4] « […] lorsque j'ai commencé d'écrire, à vingt ans, j'avais une vision solipsiste, antisociale, apolitique, de l'écriture. Il faut savoir qu'au début des années soixante, l'accent était mis sur l'aspect formel, la découverte de nouvelles techniques romanesques. Écrire avait donc pour moi le sens de faire quelque chose de beau […] mais ne servant rigoureusement à rien. […] C'est une période que j'ai appelée ensuite celle de "la tache de lumière sur le mur", dans laquelle l'idéal consistait pour moi à exprimer dans la totalité d'un roman cette sensation que donne la contemplation d'une trace de soleil le soir sur le mur d'une chambre. » (*VL* 69)

le rapprochement de Virginia Woolf et du Nouveau Roman inspire la jeune Annie Ernaux, qui note d'ailleurs que Woolf, avec la structure de *Mrs Dalloway*, est « précurseure du Nouveau Roman à [s]es yeux » (*ECC* 88). Ce premier texte mystérieux semble alors être absolument woolfien.

Après un refus de publication par les éditions du Seuil, la charge d'enseignement ainsi que les tâches familiales suspendent l'écriture d'Annie Ernaux. Ce n'est qu'après la mort de son père ainsi que diverses prises de conscience que l'autrice retrouve sa plume : la conscience d'être un transfuge de classe, aidée par *Les Héritiers* de Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, ainsi que la force de l'exemple de femmes écrivaines contemporaines comme Simone de Beauvoir et d'autres écrits féministes, la mènent à écrire pour se confronter à ce passé (*ECC* 78). Après l'écriture de la sensation et de la forme, *Les Armoires vides* inaugurent une écriture engagée, qui politise le choix de la forme littéraire comme les thèmes abordés.

Simone de Beauvoir joue également un rôle crucial pour Ernaux, et permet la synthèse des questions d'identité de classe et de genre, « du sexe et du social » :

> J'ai découvert Simone de Beauvoir à 18 ans. D'abord les *Mémoires d'une jeune fille rangée* qui ne m'ont pas spécialement touchée. Il s'agissait d'une enfance dans un milieu privilégié tellement différente de la mienne qu'il n'y a pas eu de rencontre. Puis *Le deuxième sexe*, une véritable révélation. Mais je n'ai pas fait le lien, à ce moment-là, entre l'éducation atypique que j'avais reçue et ce que Beauvoir écrivait, c'est-à-dire que j'ai laissé de côté, pas examiné, l'éducation que j'avais reçue. J'ai plongé dans quelque chose d'immense, d'inconnu jusque-là, l'histoire des femmes, de la condition des femmes. C'est seulement dans les années 1970, avec l'émergence du mouvement féministe, que je prendrai conscience réellement de la nature si peu traditionnelle de mon éducation et que j'en serai reconnaissante à ma mère. (*VL 56)*

Mémoire de fille raconte également cette première confrontation avec *Le Deuxième sexe*, la narratrice essayant de reconstituer les réactions de la jeune fille qu'elle était après la lecture :

> Je la suppose :
> Effarée par le tableau de la situation des femmes, cette épopée malheureuse déroulée de façon implacable de la préhistoire à aujourd'hui

> Accablée par la vision apocalyptique des femmes soumises à l'espèce, alourdies d'immanence quand les hommes sont de plain-pied avec la transcendance
> Confortée dans sa répugnance de la maternité, sa peur de l'accouchement depuis celui de Melanie dans *Autant en emporte le vent*, lu à neuf ans […]
> En ai-je été nettoyée par *Le deuxième sexe* ou au contraire submergée ? J'opte pour l'indécision : d'avoir reçu les clés pour comprendre la honte ne donne pas le pouvoir de l'effacer. (*MF* 109-110)

La femme d'âge mûr revient ici sur les sentiments de la jeune femme qu'elle était, faisant cohabiter cet effarement, accablement ou répugnance de l'époque, avec une analyse et un vocabulaire permis par le recul chez la femme plus âgée. Annie Ernaux peint ici le double portrait d'une jeune femme autrice et féministe en devenir, et d'une autrice féministe, montrant que ses lectures contribuent à la fois à sa vision et à sa compréhension du monde, et au développement de son envie d'écrire.

Un court texte intitulé « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir » (2000) développe son rapport à la femme de lettres française : c'est une figure importante dans son développement en tant que femme et en tant qu'autrice. *La Femme gelée* et *Mémoire de fille* montrent sa fidélité à Beauvoir et au *Deuxième sexe* en particulier. Ici, au sujet du travail préparatoire pour une intervention télévisée où elle est invitée pour parler de Beauvoir :

> Dans mon journal, au 24 février 90, j'ai noté ceci :
> « J'ai accepté immédiatement malgré la perte de temps par rapport à mon livre, le délai supplémentaire que cela m'impose. C'est un devoir pour moi, une sorte d'hommage, de dette plutôt. Sans doute ne serais-je pas tout à fait, sans elle, sans l'image qu'elle a été au long de ma jeunesse et de mes années de formation, ce que je suis. (Et cela, qu'elle soit morte 8 jours après ma mère, en 86, est un signe supplémentaire).
> J'ai aussi envie de faire passer dans cette émission une certaine idée de l'action de la littérature. » […]
> *Je ne suis plus la même*. Ces bouleversements de l'être provoqués par un livre ne sont pas le privilège de la jeunesse mais ils possèdent alors une puissance unique et, je crois, un caractère d'irréversibilité. Quand je pense à l'effet du *Deuxième sexe* sur moi, c'est l'image mythique du fruit de l'arbre de la connaissance mangé par Eve qui s'impose à moi : la clarté aveuglante d'un

> désenchantement du monde, la lumière libératrice de la connaissance[1].

Le Deuxième sexe ouvre une vision du monde féministe à Annie Ernaux, vision qui sera complémentaire du modèle maternel déjà évoqué : « en un sens, le modèle maternel et le texte beauvoirien se sont rejoints, ancrant en moi un féminisme vivant, qui ne se conceptualisait même pas […] » (*ECC* 94). Simone de Beauvoir est elle-même un modèle de liberté – ses études, sa carrière, sa vie amoureuse, inspirent les narratrices ernausiennes : « Je serai agrégée de lettres, ça ressemblera presque à Simone de Beauvoir » (*AV* 205) ; « Le *Deuxième sexe* m'a fichu un coup. Aussitôt, les résolutions pas de mariage mais pas non plus d'amour avec quelqu'un qui vous prend pour objet. » (*FG* 384) ; « Aucune envie de se marier ni d'avoir des enfants, le maternage et la vie de l'esprit lui semblent incompatibles. Elle est sûre que, de toute façon, elle serait une mauvaise mère. » (*A* 980).

Ernaux déclare dans un entretien[2] que « ce qui compte, c'est ce qu'elle a pu m'apporter comme désir de liberté dans la vie et dans l'écriture, ce désir d'écrire contre vents et marées, d'écrire ce que j'ai envie d'écrire. Une dette existentielle. » Les romans de Beauvoir sont parfois mentionnés dans les textes d'Ernaux, notamment *Les Mandarins,* lors de la mort du père dans *La Place* et dans le journal intime *Se perdre*, où la lecture du roman lui donne envie d'écrire sur sa propre passion amoureuse (*Se perdre* 365). C'est alors plutôt l'influence générale de la personnalité de l'autrice féministe, libre et indépendante, qui importe, et non un patronage littéraire, stylistique ou formel. Le décalage entre Ernaux et Beauvoir tient en trois aspects : la différence de classe sociale, la perspective sociologique, et la question de l'engagement de la littérature[3]. L'enfance bourgeoise de Beauvoir racontée dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* a peu de points communs avec les récits d'enfance d'Ernaux : la « jeune fille rangée » devient « fille », même terme

---

[1] Annie ERNAUX, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », URL = https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/le-fil-conducteur-qui-me-relie-a-beauvoir/ L'extrait du journal se trouve également dans la version publiée (*Se perdre* 355).

[2] Pierre-Louis FORT, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, nº 5, April 2003, pp. 984-994, URL = http://www.jstor.org/stable/3133235

[3] Voir plus de détails dans l'article de Bérengère MORICHEAU-AIRAUD, « La manière dont Annie Ernaux parle de Simone de Beauvoir dans ses récits », *Cahiers Sens public*, 2019, 3, nº 25-26, pp. 175-195, URL = https://www.cairn.inforevue-cahiers-sens-public-2019-3-page-175.htm

mais ici employé familièrement (chez Ernaux on peut lire : « ma fille » qui fait entendre un ton affectueux ou sévère des parents, « cette fille » qui traduit un ton péjoratif). L'allusion du titre indique l'hommage, mais le projet d'Ernaux est différent[1]. Elle apprécie la disposition d'honnêteté de Beauvoir et son approche de l'exercice autobiographique dans le cycle de ses mémoires, mais l'approche sociologique et la vision de classe sociale sont occultées. Leur façon d'aborder l'aspect formel de la littérature diffère aussi, selon l'explication d'Ernaux, qui insiste comme souvent sur la forme donnée au texte littéraire :

> Reste la question de l'écriture, au sens où elle se pose au moment où l'on commence d'écrire, c'est à dire sous la forme du modèle stylistique et narratif, « écrire comme » tel ou telle. Non, je n'ai jamais pris Simone de Beauvoir comme modèle sur ce plan. […]
> Depuis que je pense à écrire, la mise en cause des genres traditionnels fait partie de mon questionnement littéraire et le « comment écrire » ne se sépare pas du « quoi écrire ». C'est sur ce point précis que se situera ma divergence avec Beauvoir. Comme elle, je considère la littérature comme un engagement, un moyen d'action sur le monde, de lutte, et non une chose sacrée. Comme pour elle, l'entreprise de vivre et celle d'écrire sont en moi inséparables. […]
> Mais je suis convaincue que la forme, c'est à dire, le choix de la structure du texte, des mots, une mise en question permanente d'un langage qui véhicule, de façon invisible, les hiérarchies, le sexisme, font partie intégrante de cette action sur le monde, constituent les moyens de cette recherche de la vérité et, à ce titre, doivent être travaillés, sans qu'il s'agisse pour autant d'esthétisme. Or, la façon dont Simone de Beauvoir évoque l'écriture dans son autobiographie – comme un apprentissage de techniques – sa façon de travailler – premier jet rapide, repris ensuite – manifestent une indifférence à l'écriture comme *matière*.[2]

Ce choix du langage, qui exprime les structures qui régissent la vie (hiérarchies, sexisme, ces mécanismes d'oppression sujets de son œuvre), participe à la recherche et à la mise au jour de la vérité, et fait partie de l'action sur le monde de la littérature, c'est-à-dire de son engagement. En plus de cette prise de distance

---

[1] La traduction anglaise a pour titre *A Girl's Story,* sur le modèle d'*Une femme* traduit par *A Woman's Story*. L'un des titres envisagés était *Portrait of the Artist as a Young Woman*, que l'autrice a finalement refusé car c'était une référence trop nette à une autre œuvre littéraire (ici James Joyce et *Portrait of the Artist as a Young Man*), et parce que ce titre joycien effaçait la visée du texte comme histoire des femmes (mémoire de *fille* indique une figure généralisée, ce qui est bien traduit dans *A* Girl*'s Story*). Je remercie Jacques Testard des éditions Fitzcarraldo pour ces informations.

[2] « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir »

avec la pratique littéraire, Ernaux exprime également des réserves sur la posture médiatique de Beauvoir dans *Les Années* – Simone de Beauvoir est ainsi une figure présente dans la vie et les textes d'Annie Ernaux, mais avec nuance et contestation.

La philosophe est mentionnée huit fois dans *Les Années*, la première évoque le modèle indépendant beauvoirien : « Pour l'avenir coexistent en elle deux visées : 1) devenir mince et blonde, 2) être libre, autonome et utile au monde. Se rêvant en Mylène Demongeot et Simone de Beauvoir. » (*A* 973). En tant que jeune femme, la distance entre *Le Deuxième sexe* et la réalité de la vie s'exprime dans cette constatation lapidaire : « Avoir lu Simone de Beauvoir ne servait à rien qu'à vérifier le malheur d'avoir un utérus. » (*A* 976). Les autres mentions de Beauvoir concernent le rapport difficile et tardif avec les médias (quand la nouvelle ère de l'information et de la communication est obsédante dans le récit) : « Sartre et Beauvoir refusaient d'aller à la télévision (mais tout le monde s'en fichait). » (*A* 982) ; et sa posture un peu datée : « Et on était rassurés de retrouver, vieillis mais plus pugnaces que jamais, émouvants, Beauvoir avec son turban et Sartre, même s'ils n'avaient rien de neuf à nous apprendre. » (*A* 993). La première apparition télévisée gêne, comme les suivantes : « l'autre Simone, de Beauvoir – dont l'apparition pour la première fois à la télévision dans une interview, en turban et ongles rouges, genre diseuse de bonne aventure, avait désolé, c'était trop tard, elle n'aurait pas dû » (*A* 1005) ; « de Beauvoir et son débit de mitraillette » (*A* 1009) ; « un million de gens défilaient derrière le cercueil [de Sartre] et le turban de Simone de Beauvoir glissait lors de la mise en terre. » (*A* 1011). Le lien entre la femme de lettres comme figure marquante de la jeunesse est abîmé par l'incohérence entre l'image beauvoirienne et ses écrits, entre le corps et l'esprit. Cette gêne, un peu mélancolique, se termine sur sa disparition : « Simone de Beauvoir mourait, et Jean Genêt, décidément on n'aimait pas ce mois d'avril. » (*A* 1029).

La critique littéraire mentionne fréquemment les liens entre les deux autrices, au sujet de l'engagement politique et de la vision féministe, de l'inspiration qu'une a été pour l'autre, et de l'écho entre certains textes (entre autres, la mort de la mère dans *Une mort très douce* et *« Je ne suis pas sortie de ma nuit »*). Marie-Laure

Rossi[1] compare les projets d'écriture de Beauvoir et Ernaux comme des écritures de soi sous diverses formes afin d'atteindre et exprimer l'expérience intime de la condition féminine de la façon la plus authentique possible. Lyn Thomas[2] compare leurs réceptions et montre à quel point les critiques reçues par Ernaux rappellent celles de Beauvoir[3] (pour *La Femme gelée* en particulier). Ernaux rappelle Beauvoir dans ses textes, et la défend dans l'émission « Apostrophes[4] », mais prend ses distances et dépasse son héritage, elle n'est pas un modèle absolu. La position de Beauvoir sur les femmes et la création artistique est rapidement datée[5], c'est peut-être aussi l'origine de la gêne et de la distance d'Ernaux. Dans *Mémoire de fille,* l'autrice souligne la révélation produite par le texte de Beauvoir mais aussi ses injonctions : la philosophe existentialiste appelle à la libération individuelle, et *Le Deuxième sexe* ne propose pas de vision collective. La narratrice de *Mémoire de fille* a honte d'avoir été un objet, de ne pas avoir résisté – et c'est par l'écriture qu'elle cherche à retrouver sa place de sujet dans cette expérience d'objectification sexuelle. On suppose qu'Annie Ernaux, qui dit se sentir motivée à écrire en partie par Beauvoir, dépasse ces aspects problématiques – elle retient surtout la révélation de la domination masculine et de la société patriarcale qu'a permis le fameux essai.

---

[1] Marie-Laure ROSSI, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MÉROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

[2] Lyn THOMAS, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 2005

[3] Extraits d'écrivains à la parution du *Deuxième sexe* : « L'atterrante et la suffocante inconvenance de ton de Simone de Beauvoir », Julien Gracq ; « Une insulte au mâle latin », Albert Camus ; « Nous avons atteint les limites de l'abject », François Mauriac. Cet article du journal *Libération* relève quelques autres sorties misogynes : https://next.liberation.fr/livres/2016/04/14/le-deuxieme-sexe-massacre-a-sa-sortie_1446103

[4] 23 mars 1990. L'émission est archivée par l'INA, URL = https://youtu.be/GjRcjId5hZU. La parution de lettres de Beauvoir à Sartre fait ressurgir une critique misogyne. Annie Ernaux commente : « L'esprit anecdotique auquel elle a été réduite par les mecs présents était affligeant. » (*Se perdre* 368)

[5] Beauvoir affirme dans *Le Deuxième sexe* l'infériorité passée et présente des femmes en littérature, car comme la création dépend des conditions sociales, et que celles-ci sont nuisibles aux femmes, elles sont nuisibles à leur créativité. On retrouve une position similaire à celle défendue par Woolf de manière moins radicale dans *A Room of One's Own*. Ces positions de Beauvoir (comme de Woolf d'ailleurs) face à la création féminine seront fortement remises en question par les féministes, qui reconnaissent l'héritage de leur pensée mais se libèrent de cette négation de la capacité créatrice des femmes.

Les rapports de Beauvoir avec les mouvements féministes sont ambigus – ce que présente de manière limpide la thèse d'Audrey Lasserre[1]. La relation avec ce mouvement est en perpétuelle évolution : si elle refuse de se qualifier de féministe à la parution de son essai, dans le dernier tome de ses mémoires *Tout compte fait* (1972), elle explique l'évolution de sa position. Elle réalise que la partie n'est pas gagnée, et que la lutte féministe est à mener en parallèle à la lutte des classes (et n'en dépend pas), car « la révolution sociale ne suffira pas à résoudre nos problèmes » – on est alors en plein essor du féminisme en France. Les féministes matérialistes vont affiner les théories de Beauvoir, dans la revue *Nouvelles Questions Féministes* avec Christine Delphy : la position matérialiste telle qu'exposée par *Le Deuxième sexe* est à radicaliser, notamment en approfondissant la thèse constructiviste de l'identité sexuelle (qui reste parfois ambiguë chez Beauvoir, c'est la NQF qui précise la formule « on ne naît pas femme, on le devient »), toute la réflexion est alors placée sur le plan sociologique. *Le Deuxième sexe* reste un texte important du féminisme par ses influences sur la pensée théorique, même s'il ne correspond pas tout à fait aux idées développées dans les années 1970 ; on comprend que le goût d'Annie Ernaux pour les écrits et la figure de Beauvoir est plus personnel que théorique.

c. En France au vingtième siècle, entre sociologie et féminisme

Annie Ernaux mentionne souvent – dans les textes à deux ou quatre mains, les entretiens, les manifestations universitaires ou populaires – son rapport avec le féminisme, en tant que pensée et mouvement social. Cette conscience féministe est l'un des moteurs de son écriture, au côté de la conscience de classe : son œuvre se construit autour du leitmotiv de la place, sociale et sexuelle : le déplacement, l'inadéquation à son milieu, la condition de transfuge de classe, les codes du comportement féminin, la construction de l'identité de femme, etc. « Je ne suis bien nulle part. Ma vraie place, c'est en écrivant ou dans l'action[2] », déclare

[1] Audrey LASSERRE, « Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », voir p. 159-188 ; 186-187 en particulier.

[2] Nicolas KEMOUN, « Entretien avec Annie Ernaux », *Idées*, n°140, 2005, p. 70. « N. K. : Dans *Les Armoires vides*, vous sembliez n'être à l'aise nulle part, ni à l'école, ni dans votre

l'autrice, qui évoque sa posture de « l'entre-deux[1] » : entre père et mère, entre le café et l'épicerie, entre la vie du commerce et l'école privée, entre Yvetot et Rouen, entre le patois normand et le français classique, entre le temps de l'enfance et le temps présent… Cette incertitude de la place évoque aussi Virginia Woolf, tant au niveau personnel que social – une position qui caractérise ces autrices, chez qui l'écriture naît de cette difficulté à se placer en tant que femme et en tant qu'individu dans la société. On évoquera ici plus particulièrement la posture d'autrice et de féministe qu'adopte Annie Ernaux, au sein d'un contexte historique et féministe français en mouvement.

Le parcours de l'autrice est particulier en ce que sa posture évolue fondamentalement : d'autrice évoluant hors de la littérature féministe des années 70 et 80, on lui a attribué (et elle l'accepte aujourd'hui) une posture féministe visible dans les milieux militants comme dans la presse générale. Son féminisme, issu des figures maternelle et beauvoirienne, débouche sur son engagement militant pour le droit à l'avortement, au sein l'association Choisir puis au MLAC[2]. À cette époque, Ernaux est enseignante à Annecy et encore inconnue, loin des manifestations de Mai 68 et des mouvements féministes des années 1970[3]. Elle reconnaît cependant que ce contexte féministe est moteur de l'écriture :

---

famille. Quel est le milieu duquel vous vous sentez le plus proche ? A. E. : Je ne me sens bien nulle part. Ni dans les milieux où j'ai accédé par la reconnaissance (médias, milieux littéraires…), ni dans mon milieu d'origine. C'est mon milieu, je comprends tout, le mode de vie, le patois même. Mais nous n'avons plus les mêmes intérêts. Je ne suis bien nulle part. Ma vraie place, c'est en écrivant ou dans l'action, à travers l'engagement politique peut-être… »

[1] Expression souvent utilisée par la critique ernausienne, en particulier dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004. Ernaux emploie l'expression dans *Le Vrai lieu* : « Je crois que j'ai toujours été entre deux » (*VL* 26)

[2] *ECC* 68. Ernaux milite au sein de Choisir, mouvement pour la dépénalisation de l'avortement fondé en 1971 par Simone de Beauvoir et Gisèle Halimi à la suite du manifeste des 343 ; puis avec le Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception créé en 1973 et dissout à l'adoption de la loi Veil en 1975. Le MLAC organisait des avortements en France ou à l'étranger selon les cas, c'était un engagement militant non sans risque. *Les Années* font allusion à cet engagement, p. 996 sq.

[3] Notamment loin du Mouvement de Libération des Femmes, centré à Paris. Lors des entretiens médiatiques où est mentionné son engagement féministe, la question de son absence du manifeste des 343 revient – Ernaux n'était pas une personnalité publique en 1971.

> Dans les années 1970, les mouvements de femmes, même si je n'en faisais pas effectivement partie, constituaient un moteur, une incitation à écrire sur soi. Écrire n'est pas une activité miraculeusement séparée des autres. C'est une chose tout à fait solitaire en pratique, mais qui a forcément des liens avec l'époque, avec les autres gens qui écrivent. (*VL* 108)

Après avoir écrit son premier roman et essuyé un refus de l'éditeur Jean Cayrol, Annie Ernaux se dit « décidée à recommencer. Mais c'est là qu'intervient mon histoire de femme, l'histoire des femmes. » (*VL* 61). Elle développe la réalité matérielle de la condition d'autrice (voir aussi *ECC* 105), qui n'est pas sans rappeler l'exposé qu'en fait Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* (l'écriture demande tranquillité, ce que l'interruption constante de la vie quotidienne, du foyer et des enfants ne permet pas, c'est pourquoi il y a moins d'œuvres écrites par des autrices selon Woolf) :

> C'est en tant que femme que j'ai rencontré tous les obstacles possibles m'empêchant de recommencer d'écrire. Évidemment on peut dire, comme on disait, comme on dit toujours, que c'était ma faute. Pourquoi, en effet, pourquoi faire l'amour et se trouver enceinte ? Non, ce n'était pas la faute des femmes, simplement la société, à ce moment-là, n'offrait pas de solution aux femmes, interdisait de facto la liberté des femmes. J'ai pris frontalement le « destin » que je n'imaginais pas, celui de la reproduction non choisie. D'abord un avortement, ensuite un mariage rapide, dit « obligé », et une naissance non voulue mais acceptée, joyeuse même. Les diplômes à terminer dans les pires conditions. Idem pour mes débuts du métier de prof, que l'Éducation nationale n'a jamais facilités. J'ai été nommée dans un poste à quarante kilomètres de chez moi avec des routes enneigées l'hiver. Tout cela a nourri plus tard *La femme gelée*. Je me souviens qu'aux vacances d'été j'essayais d'écrire pendant les siestes de mon fils mais il y avait toujours de multiples empêchements. Et aussi, je n'avais pas la force d'imposer mon désir d'écriture, qui me paraissait tellement futile par rapport à ce qui m'était demandé, que je ne croyais pas pouvoir éluder, l'éducation d'un enfant, la subsistance… Le partage des tâches avec un mari n'était pas à l'ordre du jour. Ce n'était pas socialement accepté, ce n'était même pas imaginé comme possible. Ça se passait juste avant 68, mais cet ordre traditionnel est loin d'appartenir à la préhistoire des femmes. (*VL* 61-62)

Le fait d'entrer dans une famille bourgeoise et de subir ce destin de la condition féminine dans les années 1960 informe l'autrice tout au long de son œuvre, comme l'enfance déchirée entre deux milieux sociaux. La position féminine l'interroge, de jeune adolescente à mère de famille bourgeoise, nourrissant ses récits autobiographiques. Ce « grand blanc » (*ECC* 78) occupé par la vie de famille et sa

profession prend fin vers 1972, lorsqu'elle entame *Les Armoires vides*. Ernaux a toujours tenu à conserver son métier d'enseignante afin de ne pas vivre de l'écriture ; elle ne considère pas cette pratique comme un métier. Elle exprime dans *La Place* ce que signifie à ses yeux l'aspect manuel d'un métier (via l'image finale de la caissière du supermarché, superposée avec les mains de son père), l'écriture étant une activité de luxe, qu'elle rachète par la souffrance éprouvée lors du processus de remémoration et d'analyse qui sert de socle à sa pratique d'écrivaine. Le second moyen de se racheter vis-à-vis de cette possibilité d'écrire (et le bénéfice financier qu'elle en tire) est « que [s]on écriture concoure à la subversion des visions dominantes du monde » (*ECC* 49) : la conscience d'un double problème de sa *place*, sociale et sexuelle, informe une écriture politiquement engagée. Le premier texte, apolitique et inspiré du Nouveau Roman, est bien loin, et l'autrice arrive progressivement à « l'évidence » (*ECC* 70) d'une littérature engagée, en confrontant le réel et la littérature :

> Pour schématiser, la prise de conscience de la réalité du fonctionnement des classes sociales, de ma situation de transfuge, du rôle déréalisant de la culture, de la littérature en ce qui me concernait, a modifié complètement mon désir : je ne voulais plus faire quelque chose de beau d'abord, mais d'abord de réel, et l'écriture était ce travail de mise au jour de la réalité : celle du milieu populaire d'enfance, de l'acculturation qui est aussi déchirure d'avec le monde d'origine, de la sexualité féminine. Et sans que j'aie eu besoin de me le dire tout haut un seul instant, il allait de soi que mon entreprise en écrivant *Les Armoires vides* me paraissait de nature politique autant que littéraire, à la fois dans le contenu et dans l'écriture, très violente, avec un lexique véhiculant les langages « illégitimes », une syntaxe de type populaire. (*ECC* 70-71)

Écrire est une activité politique pour Ernaux, en ce qu'elle est inscrite dans le monde social et politique, et dévoile, conforte ou confronte l'ordre social existant (*ECC* 148) – notamment ce qui concerne les femmes, qui est « bien entendu politique » (*ECC* 68). Dans un texte de 1989, « Littérature et politique », et dans *L'Écriture comme un couteau* vingt ans après, elle se dit frappée de la certitude qui court dans les milieux littéraires des années 1980, chez les écrivains, critiques et publics, selon laquelle la littérature serait séparée de la politique, une « activité purement esthétique » qui « échapperait à toute détermination sociale » (*ECC* 68). Elle écrit depuis les années 70 sur l'impact de l'environnement social, moral, religieux, éducatif, genré… qui informe l'être humain, son mode de vie, ses valeurs,

son engagement politique, et son éventuelle création artistique. Cette approche sociologique, inspirée par ses lectures de Bourdieu, est revendiquée par l'autrice dans *Une femme* : « écrire quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire[1] », devenue une maxime ernausienne. L'autrice se fait sociologue et ethnologue, en représentant les classes sociales, les caractéristiques des groupes, leurs positions les uns par rapport aux autres dans un univers social hiérarchisé, et les perceptions des individus sur leur situation et celle des autres groupes. Christian Baudelot appelle Ernaux une « sociologue de son temps[2] », car elle est en conformité avec la démarche sociologique, et ses livres apportent en retour une contribution à la discipline, et avance qu'elle se fait également « sociologue de sa propre horloge, personnelle et sociale[3] », car en reconstituant par l'écriture sa propre temporalité, l'écrivain accède à des réalités inaccessibles au sociologue.

Cette écriture intéresse chercheurs, sociologues et lecteurs[4] en ce qu'elle représente la condition des classes populaires par quelqu'un qui l'a vécue, et qu'elle montre la domination sociale par ceux qui la subissent (par l'irruption des objets et du langage des dominés), ce qui n'est pas répandu dans les milieux littéraires où les classes moyennes et supérieures sont sur-représentées. La mémoire des humiliations et de la honte constitue de fait une mémoire de classe[5], ce que revendique vivement l'autrice : « j'écrirai pour venger ma race[6] » via une « écriture

---

[1] Annie Ernaux, au sujet d'*Une femme* : « Ce que j'espère écrire de plus juste se situe sans doute à la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire. Mon projet est de nature littéraire, puisqu'il s'agit de chercher une vérité sur ma mère qui ne peut être atteinte que par des mots. » (*Une femme* 560) ; « Ceci n'est pas une biographie, ni un roman naturellement, peut-être quelque chose entre la littérature, la sociologie et l'histoire. » (*Une femme* 596). Ces passages illustrent bien les œuvres d'Ernaux.

[2] Voir l'article de Christian BAUDELOT, « Annie Ernaux : sociologue de son temps », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, p. 246-260.

[3] Christian BAUDELOT, article cité, p. 258.

[4] Les travaux de Lyn Thomas sur la réception d'Annie Ernaux indiquent que le lectorat est particulièrement touché par le récit d'une enfance populaire.

[5] Christian BAUDELOT, article cité, p. 259.

[6] Journal des 22 ans, cité dans « Littérature et politique » (*EV* 550) et *VL* 82 : Venger la classe sociale dont elle est issue, le terme « race » étant plus fort que « classe », et par écho à Rimbaud, « je suis de race inférieure de toute éternité ».

comme un couteau[1] » – violence des termes en réponse à la violence des mécanismes de domination sociale, culturelle, économique, et masculine[2]. Tout choix d'écriture est politique : le refus de la fiction, l'objet autobiographique, la recherche du réel, la mise sur le même plan d'objets « indignes » et « nobles » (*ECC* 74). L'autrice accepte cependant les limites de la littérature, « elle ne peut arrêter une guerre [...] elle n'a jamais d'efficacité immédiate[3] », mais elle maintient que la littérature peut donner une nouvelle conscience de la réalité du monde au lecteur, une « révolution lente et silencieuse[4] » qui amène à voir le monde autrement – l'écriture permet de mettre au jour quelque chose qu'il est impossible de découvrir par la pensée ou la parole, elle dévoile quelque chose qui n'était pas là avant (*ECC* 136).

Le fil rouge de l'œuvre ernausienne, particulièrement mis en évidence dans *Les Années*, est la dialectique entre l'individu et le collectif, entre ce qui relève du particulier et du général. Annie Ernaux écrit l'expérience réelle – la sienne – d'une femme évoluant dans différents milieux sociaux, mais cette expérience singulière d'un individu par sa subjectivité est rendue commune et collective par l'écriture par divers procédés.

> Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs. [...] Quelquefois j'ai aimé dire : « je vis comme tout le monde les choses sur un mode particulier, mais je veux les écrire sur celui du général. » Peut-être est-ce à la fin de *L'Événement* que j'ai le mieux exprimé cela, en disant que je voudrais que toute ma vie devienne quelque chose d'intelligible et de général, se dissolve complètement dans la tête et la vie des gens. (*ECC* 43)

---

[1] « Mon imaginaire des mots [...] c'est la pierre et le couteau. » (*ECC* 82) : images qui ont marqué les titres du recueil d'entretien *L'Écriture comme un couteau* et le film de Michelle Porte intitulé *Les mots comme des pierres*.

2 « *Les armoires vides* est un livre consciemment politique. J'écris contre. Contre une forme de domination culturelle, contre la domination économique, la domination des femmes contraintes à l'avortement clandestin en 1972. » (*VL* 82)

[3] « Littérature et politique »

[4] *Idem.*

Chez Ernaux, l'écriture au féminin se traduit par le fait de rendre commune l'expérience propre aux femmes : la formation d'une jeune fille, la sexualité brimée, l'avortement, le rôle de mère de famille et d'épouse, la femme divorcée, l'amante… sont des thèmes et des rôles propres aux femmes, mais que le texte entremêle aux expériences propres à plusieurs classes sociales, et donne ainsi un rôle égal aux expériences communes à tous et à celles proprement féminines, en impliquant la société entière dans le problème énoncé. Le récit de l'avortement, *L'Événement*, est l'exemple le plus évident : expérience propre aux femmes, c'est un problème social et politique qui doit être pris en main par la société tout entière et ses institutions. *Les Armoires vides*, *La Femme gelée, Une femme, Passion simple, L'Occupation, Les Années, Mémoire de fille* et les journaux extimes dépassent également l'expérience singulière pour la rendre commune : la sexualité, l'amour, la jalousie, le deuil, la honte, le sentiment d'être à sa place ou non, le rapport à autrui, etc. sont des expériences ni féminines ni masculines, mais qui sont ici écrites au féminin. La représentation des femmes et la représentation du monde du point de vue féminin comptent à ses yeux, et son écriture participe à la rendre plus commune :

> Depuis combien de siècles les femmes trouvent-elles légitimes les représentations que donne, des hommes et des femmes, du monde, une littérature majoritairement masculine ? à leur tour, les hommes devront faire cet effort d'admettre les représentations d'une littérature faite par les femmes comme aussi « universelles » que les leurs. (*ECC* 97)

Ramener l'expérience personnelle et particulière vers le commun et le collectif, en lui donnant une visibilité et une importance, est alors un acte politique pour Annie Ernaux. Son écriture au féminin est triple : elle écrit en tant que femme (depuis son expérience), en tant qu'autrice (qui a été empêchée d'écrire par sa condition de femme), et en tant que féministe (en politisant des sujets tels que l'avortement, les tâches domestiques, la sexualité). L'angle sociologique et l'angle féministe sont ainsi les deux pierres angulaires de l'œuvre ernausienne, inspirés par les textes de Bourdieu (modèle d'observateur et de transfuge) et de Beauvoir (modèle d'autrice et féministe), avec lesquels elle dialogue, entre engagement et distanciation[1].

[1] On a évoqué cette distance avec Beauvoir plus haut. Pour la distance avec Bourdieu, voir Franz SCHULTHEIS, « Engagement et distanciation : Pierre Bourdieu et Annie Ernaux »,

Annie Ernaux évoque également une certaine distance vis-à-vis des mouvements féministes. En France, le féminisme naît dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle avec la revendication de droits civils et politiques, qui aboutiront difficilement[1]. Dans les années 1950, le modèle de la femme réprimée soulève des revendications (*Le Deuxième sexe* est publié en 1949), et les bouleversements de Mai 68 – révolution sexuelle qui porte préjudice aux femmes dans la pratique – ouvrent la voie aux années 1970 et à l'essor du féminisme. Dans une scène de repas des *Années*, la discussion porte sur ce sujet et les convives se demandent « si les femmes devaient réclamer l'égalité avec les hommes ou l'égalité dans la différence. » (*A* 998), allusion au débat féministe de l'époque. Les courants sont multiples et foisonnants[2], on interroge surtout la maîtrise du corps et de la reproduction, et la sortie du carcan domestique. C'est ce féminisme qui informe tout particulièrement l'œuvre ernausienne, féminisme matérialiste signalé par les références beauvoiriennes dans *La Femme gelée* notamment. Ernaux rejette le discours féministe essentialiste (cette « égalité dans la différence ») d'Annie

---

dans Thomas HUNKELER et Marc-Henry SOULET (dir.*), Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, Metis Presse, 2012.

[1] La France fait figure d'exception parmi les pays occidentaux concernant l'accès au suffrage et aux positions d'éligibilité pour les femmes. Cette spécificité s'explique par le contexte idéologique et politique de la IIIe République, développé par Pierre Rosanvallon dans *Le sacre du citoyen – Histoire du suffrage universel en France* (1992), et la force de l'idéal universaliste qui complique le travail des suffragistes françaises : on refuse de les considérer en tant qu'individu (donc de leur accorder le droit de voter et de se faire élire), et on refuse de modifier la loi pour leur accorder ce vote (ce qui dérogerait à l'universalisme républicain). L'antagonisme du dix-neuvième siècle entre la république et l'Église participe de cette spécificité : après Michelet et *Du prêtre, de la femme et de la famille* (1844), on considère que les femmes sont sous le joug de l'Église catholique conservatrice et antirépublicaine, et le suffrage féminin renforcerait de fait son influence, ce que les républicains laïcs refusent. Les arguments progressistes (l'universalisme républicain) et conservateurs (maintien des femmes dans la sphère familiale) se joignent pour justifier l'exclusion politique des femmes en France aux dix-neuvième et vingtième siècles. Cette notion d' « universalisme » à la française, un universalisme masculin utilisé comme argument antiféministe, revient sous plusieurs formes dans le discours de la féministe matérialiste Christine Delphy (*Un universalisme si particulier : féminisme et exception française (1980-2010)*, 2010). L'histoire du féminisme a permis de mettre au jour une « pratique paradoxale de l'universalisme », c'est-à-dire qu'il faut reconnaître une catégorie « femme » pour la rendre universelle, et changer le modèle de l'universel (voir Michèle RIOT-SARCEY, *Histoire du féminisme*, p. 107 sq.)

[2] Parmi lesquels le féminisme libéral de Betty Friedan, le féminisme radical de Catherine McKinnon, le féminisme matérialiste de Colette Guillaumin et Christine Delphy, le féminisme psychanalytique d'Antoinette Fouque, la lutte pour le droit à l'avortement menée par Beauvoir et Gisèle Halimi, etc.

Leclerc dans le best-seller *Parole de femme (*1974) ou d'Hélène Cixous avec *Le Rire de la Méduse* (1975). C'est un discours qui produit une réflexion sur l' « écriture féminine », une écriture liée au corps et exaltant une essence du féminin :

> Je crois que cette double influence, de mon éducation et du *Deuxième sexe*, m'a prémunie contre l'idée, très répandue après 1968, d'une littérature spécifique des femmes. Je lisais, j'entendais, qu'on écrit avec son corps, son corps de femme. Quand je me suis mise à écrire, je n'ai pas eu l'impression d'écrire avec ma peau, mes seins, mon utérus mais avec ma tête, avec ce que cela suppose de conscience, de mémoire, de lutte avec les mots ! Je n'ai jamais pensé, voilà, je suis une femme qui écrit. *Je ne suis pas une femme qui écrit, je suis quelqu'un qui écrit. Mais quelqu'un qui a une histoire de femme, différente de celle d'un homme.* Cette histoire, c'était, avant la contraception et l'avortement libre, celle du pire enchaînement à la procréation. Et l'expérience qu'une femme a du monde au quotidien n'est pas celle d'un homme. En réalité, la difficulté pour une femme – même si je ne l'ai pas ressentie – c'est de *faire admettre la légitimité d'écrire son expérience de femme*. D'autant plus que la littérature reconnue, enseignement – donc les modèles proposés – est masculine à 95 pour cent et qu'aujourd'hui encore il y a des matières d'écriture ressortissant à l'expérience virile, telles que la guerre, le voyage, qui sont valorisées à l'extrême, tandis que celles plus spécifiquement féminines, comme la maternité, ne le sont jamais. (*VL*, 54-56, je souligne)

Annie Ernaux inscrit ainsi son écriture dans un féminisme matérialiste, culturel et historique : c'est l'éducation, la condition et le point de vue de femme qui compte, plus que le corps ou l'identité féminine qui écrit, « on est le produit de son histoire et celle-ci est présente dans l'écriture [...] j'ai une histoire de femme, par quel miracle s'évanouirait-elle devant ma table de travail ? » (*ECC* 91). En plus de ce rejet d'un féminisme essentialiste, le féminisme bourgeois interroge également Ernaux :

> Il y avait quelque chose de très gênant dans un certain féminisme des années 1970. [...] Tout se passait comme si les femmes subissaient les mêmes conditionnements, qu'il n'y avait pas de différence entre les femmes de la bourgeoisie et les femmes de milieu populaire ou paysan. D'accord, la domination masculine traverse la société, les sociétés, mais différemment, justement, selon le milieu social. Je sentais un gouffre entre les femmes éduquées dans la bourgeoisie – ma belle-mère par exemple – et celles de mon enfance. Elles n'avaient ni le même corps, ni la même histoire. (*VL* 58)

À nouveau, c'est l'histoire et l'expérience de la personne qui comptent, croisée avec les formes de domination qu'elle subit. Ernaux doutait de la posture militante centralisée à Paris et de la simplification des discours, ce qui explique sa distance première entre les mouvements féministes des années 1970 et la parution de son premier livre, *Les Armoires vides*, en 1974. Elle parle de la difficile place de son livre, qui ne s'inscrivait ni dans la ligne du MLF[1], ni dans celle des lectures ostensiblement réservées aux femmes comme la presse féminine, et ne trouvait pas sa place entre le discours féministe et le discours traditionnel : « Je n'avais pas un discours assez radical pour les unes, il l'était trop pour les autres. Je n'étais pas dans le discours normatif – ce que les femmes devaient faire – j'étais dans la recherche de ma trajectoire de femme, de ma réalité de femme. » (*VL* 80). L'autrice pose déjà la question de sa posture littéraire et féministe.

Les écrivaines publiant durant ces années féministes ont-elles intérêt à se revendiquer publiquement féministes ? Delphine Naudier[2] estime que le bénéfice est moindre dans les années 1970, car le capital acquis dans le champ féministe ne suffit pas à maintenir un capital littéraire, et de nombreuses autrices affichent leur distance avec les féministes pour affirmer leur territoire et définir leur posture. Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute, Simone de Beauvoir à ses débuts, sont favorables à la cause des femmes dans son ensemble, mais prennent leurs distances avec les mouvements militants. Celles qui s'inscrivent à la fois dans le champ littéraire et le féminisme se voient écartées du littéraire, comme Christiane Rochefort ou Annie Leclerc. Annie Ernaux conserve son crédit littéraire et échappe au déclassement (elle est militante en région et ne participe pas aux journaux féministes) ; elle se distance aussi en conservant son autonomie littéraire grâce à son métier d'enseignante. Elle s'est donc tenue en retrait de l'esthétique essentialiste qui avoisine le féminisme exaltant la différence sexuelle et le pouvoir

[1] Mouvement de libération des femmes. Le sens du sigle évolue et désigne des groupes différents en 1970, 1975, 1980… et est parfois utilisé pour dénigrer des groupes. MLF désigne ici celles qui publiaient *Le torchon brûle* et organisaient les premiers groupes de parole au début des années 1970.

[2] Delphine NAUDIER, « Annie Ernaux : Un engagement littéraire et une conscience féministe », dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*. Elle a soutenu en 2000 la première thèse en sociologie de l'histoire littéraire du mouvement féministe français, « La cause littéraire des femmes : modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) », sujet approfondi par ses recherches ultérieures.

de la maternité. Aujourd'hui, le bénéfice à se qualifier d'autrice féministe semble meilleur – rien qu'au vu du nombre d'autrices contemporaines s'en revendiquant elles-mêmes – sans doute grâce à la levée du stigmate féministe, mais aussi de la capitalisation éditoriale (l'étiquette « féministe » devenant un argument de vente). Si Ernaux ne s'alignait pas avec le féminisme des années 1970, elle ne s'aligne pas non plus avec le féminisme médiatique et étatique actuel. Son engagement redouble depuis les années 2000, via de nombreux soutiens à des luttes contre la publicité sexiste, ou pour les travailleuses du sexe, pour la féminisation des titres et des fonctions de métier : « Même si être une femme dans les années 2000 n'est pas être une femme dans les années 1950, perdure cette domination, y compris dans les sphères culturelles. La révolution des femmes n'a pas eu lieu. Elle est toujours à faire. » (*VL* 55). En 2019, elle participe à la polémique sur le port du voile : toute la classe politique et médiatique condamne la commercialisation d'un *hijab* de course, sous prétexte de laïcité. Elle y répond dans *Libération,* avec le texte « Soror Lila[1] ». Il s'adresse aux femmes opposées à cet accessoire de sport, au nom de la sororité, en cohérence totale avec la position littéraire, sociale et politique qu'elle maintient depuis ses premiers textes. Elle mentionne la force du collectif (« c'est de la vie collective qu'on cherche à les écarter »), l'aspect légal (« sous couvert de défendre la liberté et l'égalité, dans les faits on tente de limiter le droit des femmes qui portent le hijab »), les mécanismes de domination (« qui suis-je pour obliger d'autres femmes à se libérer sans délai de la domination masculine ? »), faire entendre les voix des concernées (« nul, dans les médias, à ma connaissance, ne s'est avisé de leur donner la parole »), et l'importance de leur point de vue (« Examiner loyalement son trajet personnel sous l'angle de la soumission et de la révolte à l'égard de celle-ci rabat l'orgueil et entame les certitudes. Je ne suis pas née féministe, je le suis devenue. ») et la liberté des femmes acquise par les luttes féministes :

> Comment nous, femmes féministes, qui avons réclamé le droit à disposer de notre corps, qui avons lutté et qui luttons toujours pour décider librement de notre vie pouvons-nous dénier le droit à d'autres femmes de choisir la leur ? Où est la sororité qui a permis, par exemple, la fulgurante expansion du mouvement #MeToo ? L'empathie, la solidarité cessent dès qu'il s'agit des musulmanes

[1] Les citations qui suivent sont extraites de Annie ERNAUX, « Soror Lila », *Libération,* 13 mars 2019, URL = https://www.liberation.fr/debats/2019/03/13/soror-lila_1714852

> en hijab : elles sont le continent noir du féminisme. Ou plutôt d'un certain féminisme qui fait la guerre à d'autres femmes au nom d'une laïcité devenue le mantra d'un dogme qui dispense de toute autre considération.

Le texte reçoit de nombreuses réponses de personnalités se revendiquant républicaines (parfois même féministes) et opposées au port du voile.

Un autre exemple récent montre l'actualité de la posture féministe d'Annie Ernaux et sa prise de distance d'un certain féminisme : elle exprime plusieurs fois son soutien[1] au mouvement de libération de la parole dit « #MeToo » qui se répand à partir de 2017 – à nouveau en cohérence avec ses positions, car il s'agit de faire entendre les voix de femmes et de franchir la honte via la parole et l'écriture (« la honte a changé de camp » est l'un des slogans favoris). C'est ce qu'elle a fait en écrivant *Mémoire de fille*, récit d'un viol subi quarante ans auparavant (paru en 2016, quelques mois avant #MeToo), ou bien en analysant la honte sociale avec le récit *La Honte* (1997). À nouveau, les classes politiques, médiatiques, culturelles – ce milieu auquel l'autrice refuse de se mêler – antagonisent #MeToo, ce qu'Ernaux analyse comme une réaction de femmes privilégiées en écho au féminisme bourgeois des années 1970.

> Q : *How do you feel about feminism today, particularly the #MeToo movement that has had a mixed reception in France, with Catherine Deneuve saying it's gone too far?*
> A. E. *: I was so ashamed for Deneuve when she said what she did… It was the reflection of a group of privileged women. To be honest, I found it… disgusting is the word. I am in absolute agreement with #MeToo. Certainly there are excesses but the important thing is that women don't accept this kind of behaviour any more. In France we hear so much about our culture of seduction, but it's not seduction, it's male domination. The abuse is not just in the sexual domain – it's present everywhere, including in literature. Female writers are put forward much less for TV programmes, where there are three men for every woman. There's this idea that a woman is a novelist and a man a writer*[2]*…*

---

[1] Émission « De #metoo à Simone Veil : la condition féminine selon Annie Ernaux », La Grande Table d'Olivia Gesbert, France Culture, 27 juin 2018, URL = https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/simone-veil-entre-pantheon-et-admiration. Annie Ernaux y déclare qu'elle vit #MeToo « comme une révolution » qu'elle n'espérait plus, après des années sans mouvement féministe d'ampleur globale.

[2] Q : Que pensez-vous du féminisme aujourd'hui, en particulier le mouvement #MeToo dont la réception française est divisée, Catherine Deneuve ayant dit que ça allait trop loin ?

À travers quarante-cinq ans de présence littéraire, Annie Ernaux a ainsi toujours tenu une posture d'autrice fidèle à ses positions littéraires, politiques et éthiques[1], et s'engage de façon plus frontale sur la scène politico-médiatique depuis la fin des années 2000. Elle confirme que, si auparavant son écriture tenait lieu d'engagement, elle ressent un sentiment d'urgence qui la pousse à participer directement (*ECC* 67). Sa lecture sociale l'engage à prendre des positions de gauche, parfois en décalage avec la *doxa* médiatique, dans divers domaines concernant la place des femmes, des minorités et des classes populaires. Sa participation à l'édition d'un grand nombre de ses textes dans la collection Quarto de Gallimard (*Écrire la vie*) participe à faciliter l'accès à son œuvre – édition grand public accessible à bas prix, qu'elle enrichit d'une préface et d'un « photojournal ».

Il faut mentionner enfin la réception des romans et des récits d'Ernaux, réception du public qu'évoquent les travaux de Lyn Thomas et d'Isabelle Charpentier, et réception médiatique et universitaire dont un article récent d'Élise Hugueny-Léger[2] fait le bilan exhaustif – ce paragraphe prend sa source dans cette dernière analyse. Dès ses premiers romans, on compare le style ernausien aux

---

A. E. : J'ai eu tellement honte pour ce qu'a dit Deneuve… C'était le reflet d'un groupe de femmes privilégiées. Pour être honnête, j'ai trouvé ça… écœurant, c'est le mot. Je suis absolument d'accord avec #MeToo. Il y a sûrement des excès, mais la chose importante est que les femmes n'acceptent plus ce type de comportement. En France on entend beaucoup parler de notre culture de la séduction, mais ce n'est pas de la séduction, c'est la domination masculine. Les abus ne sont pas seulement sexuels, ils sont partout, dans la littérature aussi. Les autrices sont moins présentes dans les émissions, où il y a trois hommes pour une femme. Et il y a cette idée qu'une femme est romancière, tandis qu'un homme est un auteur… (Ma traduction) Kim WILLSHER, article cité.

[1] Annie Ernaux a également apporté plusieurs fois son soutien aux « Gilets jaunes », dès les débuts du mouvement social (alors soupçonné de collusion avec l'extrême droite par la presse généraliste), puis à nouveau au côté de nombreuses personnalités du monde de la culture (lorsque la presse a accentué l'aspect social du mouvement, qui a alors été soutenu par une partie de la gauche française). Voir *Libération,* 9 décembre 2018, « Annie Ernaux : "Il n'y a pas de nouveau monde, ça n'existe pas" », URL = https://www.liberation.fr/france/2018/12/09/annie-ernaux-il-n-y-a-pas-de-nouveau-monde-ca-n-existe-pas_1697006 ; *Télérama*, 11 décembre 2018, « Gilets jaunes : "La symbolique monarchique s'est retournée contre Emmanuel Macron", par Annie Ernaux », URL = https://www.telerama.fr/idees/gilets-jaunes-la-symbolique-monarchique-sest-retournee-contre-emmanuel-macron,-par-annie-ernaux,n5931104.php ; *Libération*, 4 mai 2019, « Gilets jaunes : nous ne sommes pas du pes ! », URL = https://www.liberation.fr/debats/2019/05/04/gilets-jaunes-nous-ne-sommes-pas-dupes_1724724

[2] Élise HUGUENY-LÉGER, « État présent. Annie Ernaux », *French Studies*, Vol. LXXII, nº 2, 256–269, 2018, URL = https://academic.oup.com/fs/article/72/2/256/4844060

romans de Céline ; l'autrice émerge réellement avec *La Place* (le prix Renaudot lui accorde une visibilité importante), récit dont on remarque l'angle social et les influences bourdieusiennes. Des éditions critiques de *La Place* et *Une Femme* paraissent, les livres d'Ernaux sont largement accessibles – en cohérence avec son souhait de démocratisation de la réception. Les premières études universitaires sur l'œuvre d'Ernaux voient le jour dans les années 1990 dans les pays anglo-saxons, et se focalisent sur l'aspect féminin et féministe des œuvres (rôles de genre, rapport entre mère et fille, normes sociales et sexualité…) en plus de la question sociale, déjà largement discutée en France. La critique littéraire non française la lit également sous un angle féministe ; on s'intéresse à la forme des œuvres, entre récit, autobiographie, mémoire et journal. À partir des années 2000, l'œuvre d'Ernaux est abondante : quatorze livres sont publiés entre 2000 et 2016, dont le plus remarqué est le récit *Les Années*, point central de l'œuvre. C'est la première étape de la consécration symbolique ernausienne (Hugueny-Léger), la réception médiatique est excellente, et le récit entre dans les sphères académiques. La parution d'*Écrire la vie* en 2011 permet la consécration littéraire ; enfin, le colloque de Cerisy en 2012 qui se donne pour objectif d'étudier le temps et la mémoire, « une mémoire des femmes, une mémoire des dominés, une mémoire de l'Histoire et de la littérature[1] ». La critique universitaire s'élargit et interroge l'œuvre sous les angles de l'intertextualité, de la sémiotique, de l'engagement littéraire, de la stylistique…, où la parole de l'autrice participe à l'analyse de son œuvre[2]. Hugueny-Léger note que l'autrice est souvent mise en parallèle avec d'autres autrices, bien que ses inspirations littéraires soient différentes (souvent masculines). La réception médiatique d'Annie Ernaux a parfois été très violente et misogyne (en particulier à la parution des textes évoquant la sexualité et le désir féminin), que les éloges dithyrambiques des *Années* ont fait oublier, ce qui a permis à *Mémoire de fille* d'être accueilli sous les éloges en 2016 malgré un sujet qui aurait pu à nouveau faire l'objet de critiques virulentes. La bonne réception a sans doute été favorisée par la posture de l'autrice, respectée dans les champs médiatique,

[1] Préface de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN et Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, p. 17.

[2] Voir Élise HUGUENY-LÉGER, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Bern, Peter Lang, 2009.

littéraire et universitaire. Annie Ernaux revient elle aussi sur la réception difficile de certains textes :

> Les livres que j'ai écrits depuis mon histoire et mon expérience de femme, *La femme gelée* et *L'événement*, ont été à leur publication soit brocardés soit passés sous silence. Comme si l'écriture, les moyens d'écriture mis en œuvre dans ces textes étaient nuls et non avenus en raison du sujet. Que celui-ci entachait ma démarche littéraire. (*VL* 57-58)

> Les attaques prennent de plus en plus un tour sexiste, chose assez banale dans la société française. (*ECC* 99)

L'œuvre d'Annie Ernaux est ainsi présente sur plusieurs fronts : publication dans la prestigieuse collection « Blanche » de Gallimard, en version « Folio » et « Quarto », souvent mentionnée dans les médias et les journaux, enseignée dans le secondaire et dans le supérieur, sujet de nombreux colloques universitaires et travaux de recherche, et de plus en plus traduite à l'étranger. Comme le note également l'état présent d'Élise Hugueny-Léger, la posture d'Annie Ernaux, son œuvre et les questions qu'elle aborde se situent toujours aux marges : l'aspect social prédominait dans ses récits à l'heure où la littérature le refusait, puis elle a mis l'accent sur un aspect féministe au moment où le sujet était encore tabou ou source de polémique. Ernaux ne se prive pas de participer à la discussion publique, avec un discours souvent en marge du discours institutionnel.

3. Posture de l'autrice et contexte historique

Afin de faciliter l'évocation des inspirations historiques et autobiographiques dans les œuvres, et d'anticiper l'analyse de la posture esthétique et éthique des autrices, il semblait nécessaire de faire un portrait rapide de celles-ci. Virginia Woolf et Annie Ernaux ont toutes deux vécu une enfance chargée d'exemples de rôles sociaux genrés et d'interdictions multiples réservées aux femmes, sur lesquelles elles ont écrit dans des textes à tendance autobiographique et des textes de fiction. Le goût précoce pour la lecture, particulièrement d'œuvres au féminin ou féministes, et l'intérêt pour les études, sont significatifs pour les jeunes autrices en formation. Leur cadre familial et milieu social prend une place importante dans leurs écrits, œuvres et journaux, la description de l'éducation parentale et des rôles

à tenir en grandissant inspirent leur écriture, notamment en ce qui concerne la transmission féministe. Par des contre-exemples ou des exemples forts, par certaines figures littéraires significatives, et par leurs lectures variées, ces autrices se sont construit une éducation féministe, laquelle qui s'inscrit profondément dans leur œuvre. Cette éducation est représentative de la diversité des apprentissages et de leurs conséquences, décrites dans les œuvres sous de multiples aspects. L'un des thèmes principaux de *The Years* comme des *Années* est le fait que les événements de l'enfance sont significatifs dans la construction de soi, et posent le canevas de la vie future. Woolf s'inspire de sa propre enfance pour écrire celles des enfants Pargiter et les dynamiques familiales entre victorianisme et modernisme – l'inspiration autobiographique de la fiction étant déjà un moteur du roman *To the Lighthouse*. Ernaux postule que l'identité de l'individu se modèle par l'enfance, avec un œil d'ethnologue, comme l'évoquent *Les Armoires vides* ou *La Honte*. Les deux autrices s'inspirent plus ou moins directement de leur propre vie pour montrer cette marque de l'enfance, croisée avec la question du féminin et du féminisme : l'appréciation, la compréhension et la représentation du monde dans les textes participent donc à l'écriture au féminin.

La notion de posture est formulée par Jérôme Meizoz comme la « présentation de soi d'un écrivain, tant dans la gestion du discours que dans ses conduites littéraires publiques », « elle relève d'un processus interactif : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui[1] », c'est-à-dire par l'écrivain, les journalistes, le lectorat et le public, dans la périphérie étendue du texte. Cette notion de posture est particulièrement utile ici puisque les autrices étudiées ont adopté une posture féministe dans une certaine mesure, puis une posture d'autrice féministe leur a été attribuée par la suite. La notion permettra également d'interroger les liens entre autrice, narratrice et personnages (dans le cas d'Annie Ernaux en particulier, puisqu'elle utilise explicitement sa propre vie et son image dans ses récits) : jusqu'où partagent-elles l'éthos de l'autrice réelle ?

Une montée en puissance des féminismes est visible chez Woolf et chez Ernaux, dans leur posture auctoriale comme dans leur œuvre littéraire, qui adhère

[1] Jérôme MEIZOZ, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, 2011, p. 83. Voir aussi Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

de plus en plus clairement aux idéaux féministes – par leur intérêt pour les figures en marge, les vies de femmes, et la manière de les écrire. Chez Annie Ernaux, une fois acquise la conscience d'une littérature politique (entre le premier texte inédit et *Les Armoires vides)*, son écriture du réel transmet par elle-même son engagement politique, en montrant pour dénoncer contrairement à ses tribunes plus militantes ; quant à Virginia Woolf, les inspirations féministes et la visée engagée des textes se devine, mais sans diatribe critique, réservée aux pamphlets et essais journalistiques.

Leurs livres ne se font pas œuvre d'un mouvement (féministe, socialiste, politique, pacifiste…), mais s'inscrivent dans un contexte historique et une actualité littéraire. Les autrices tiennent à présenter des œuvres littéraires et non de manifestes purement politiques. L'engagement des autrices est complexe : si au début de leur vie littéraire, la littérature elle-même tient seule lieu d'engagement, c'est un sentiment d'urgence et de finalité (Woolf dans un contexte de guerre imminente ; Ernaux après une maladie grave et dans un contexte social difficile) qui les pousse à écrire ces textes et à participer plus activement à la vie politique par des engagements explicites (essais, tribunes, pétitions). Woolf et Ernaux estiment chacune que la littérature n'a pas à être un vaisseau du politique, mais que la question politique est intrinsèquement présente dans la littérature qui conte la vie de la cité.

Un mot sur la question de la *classe*, croisée avec celle du *genre* : si Woolf appartient sans conteste à la classe moyenne supérieure britannique, ce n'est pas exact de considérer Ernaux comme une autrice représentante de la classe ouvrière (comme c'est souvent le cas dans les représentations médiatiques), ayant quitté ce milieu après ses études, son mariage, et la reconnaissance de son statut d'écrivaine. Il faut donc nuancer les hypothèses comme « ennemies de classe » (selon l'article de Lyn Thomas : « Virginia Woolf et Annie Ernaux : ennemies de classe ou âmes-sœurs ? »). L'expérience de classe est ici issue d'une expérience autobiographique, et le panorama social des œuvres est informé par la propre vie et expérience des autrices : elles représentent avant tout le monde social en majorité par les yeux de femmes qui leur ressemblent, nuancées par quelques autres points de vue.

Face à ces postures auctoriales similaires, les premières réceptions sont difficiles et les autrices remarquent les attaques misogynes ; elles déplorent le conformisme et le sexisme ambiant du canon et des milieux littéraires, milieux

auxquels elles n'appartiennent jamais totalement (Woolf reste méfiante à l'égard des institutions académiques et littéraires ; Ernaux garde ses distances avec le milieu littéraire). Les deux autrices sont décriées pour les mêmes raisons qu'elles seront encensées plus tard : Woolf expose une rhétorique féministe dans *A Room* et *Three Guineas* qui est froidement reçue par ses contemporains, et qui participera ensuite à l'émergence de la deuxième vague féministe occidentale. Ernaux reçoit une double critique, à la fois sur le plan sociologique et féministe : lorsqu'elle mêle ces deux champs critiques, la réception universitaire et critique est mauvaise, tandis qu'aujourd'hui c'est tout un pan de la littérature française (et sa critique) qui se plonge dans ces questions. Lorsqu'elle raconte l'expérience d'un avortement, du désir féminin, de sexualité, la réception contemporaine est violente, tandis qu'aujourd'hui le contexte médiatique et universitaire, plus enclin aux idées féministes, encourage un intérêt réitéré envers les œuvres.

4. Au sujet de la langue

Le mot « autrice » est sans doute l'exemple qui permet d'expliquer de manière la plus parlante les enjeux féministes à travers l'histoire, et entre les deux langues étudiées ici, pour exemplifier les arguments tant sur la question des femmes et de la littérature que de la question du langage. Ce mot s'est vu réhabilité il y a une dizaine d'années par un article d'Aurore Évain[1], historienne de l'Ancien Régime, qui dresse une chronologie de l'emploi de ce mot à travers l'histoire de la langue et du métier d'autrice. Les travaux d'Éliane Viennot[2], historienne des relations de pouvoir entre les sexes, continuent ce geste à la fois linguistique et féministe. En français, l'usage du féminin pour désigner les professions exercées par les femmes est historiquement avéré, jusqu'à la réforme de l'Académie

[1] Aurore ÉVAIN, « Histoire d'*autrice,* de l'époque latine à nos jours », *SÊMÉION*, Travaux de sémiologie n° 6, « Femmes et langues », Paris, Université Paris Descartes, février 2008, p. 1 : « L'histoire d'*autrice* [...] recoupe à la fois l'histoire de la langue, celle de la fonction auteur et les étapes de l'accès des femmes à la sphère publique en général, et à la création en particulier. »

[2] Éliane VIENNOT, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Paris, Éditions iXe, 2014. Voir p. 54 : « Autrice : le *casus belli.* »

Française au XVII[e] siècle. Elle propose un effacement linguistique, qui devait sciemment engendrer un effacement social du métier d'autrice (les professions lettrées cristallisent ces corrections langagières, comme éditrice, correctrice, etc.), et cette masculinisation du langage touche alors fortement la langue française. Au milieu du XVIIe siècle, le grammairien et académicien Vaugelas annonce que « La forme masculine a prépondérance sur le féminin parce que plus noble[1] », son collègue Nicolas Beauzée renchérit un siècle plus tard que « Le genre masculin est réputé plus noble que le féminin à cause de la supériorité du mâle sur la femelle[2] ». Cette règle de grammaire artificielle et idéologique selon laquelle « le masculin l'emporte sur le féminin » a remplacé d'autres usages comme l'accord de proximité ; elle reste aujourd'hui enseignée lors de l'apprentissage de la grammaire française[3]. L'Académie française continue de nier tout rapport d'équivalence entre le genre grammatical et le sexe, et recommande le masculin comme « genre non marqué » pour désigner à la fois les femmes et les hommes. Face à cette législation de la langue française, l'usage du mot « autrice » continue, disparaissait au dix-neuvième siècle et resurgissant sous la forme « auteure » au vingtième siècle. Cependant la règle grammaticale veut que l'oreille puisse différencier le nom masculin et le nom féminin pour permettre une meilleure clarté de l'énoncé. L'intuition incline à penser, et les études le prouvent[4], que l'emploi d'un générique masculin favorise les représentations masculines, et qu'un « masculin général » qu'on prétend neutre a bien un impact sur les pensées – « auteur » évoquera plus

---

[1] Claude FAVRE DE VAUGELAS, *Remarques sur la langue française. Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, 1647.

[2] Nicolas BEAUZEE, *Grammaire générale*, 1767.

[3] L'accord de l'adjectif selon la grammaire Cordial : « S'il se rapporte à plusieurs noms ou pronoms, il se met au pluriel et prend le genre des mots qu'il qualifie (La table et la chaise anciennes). Si les mots sont de genres différents, l'adjectif se met au masculin pluriel (La table et le buffet anciens). Il faut, dans ce cas, essayer de rapprocher l'adjectif du nom masculin donneur d'accord. » Cette règle demande alors une réorganisation de la phrase, contrairement à l'accord de proximité où le dernier nom marque l'accord de l'adjectif. À noter que les éditions iXe font usage de cet accord de proximité dans leurs ouvrages, et que la lecture n'est en rien gênée.

[4] Elles sont nombreuses, et la neuroscience continue de vérifier ces données. L'une des études dont les conclusions sont les plus évidentes : Markus BRAUER, « Un ministre peut-il tomber enceinte ? L'impact du générique masculin sur les représentations mentales », *L'année psychologique*, vol. 108, n°2, 2008, pp. 243-272, URL = www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_2008_num_108_2_30971

souvent un homme qu'une femme. Bien que le débat soit déjà esquissé dans l'histoire de la langue[1], il devient public en 1984 lorsque le gouvernement français entreprend une démarche de féminisation des noms sur la demande de la ministre des Droits de la femme Yvette Houdy, démarche menée par Benoîte Groult (autrice) et Anne-Marie-Houdebine (linguiste). Les femmes concernées refusent le mot – Simone de Beauvoir se disait « écrivain », tout comme elle refusait de se qualifier de « féministe » avant 1972 – ou bien revendiquent l'appellation genrée – c'est le cas d'un grand nombre d'autrices féministes des années 2010. Ce mot « autrice » porte ainsi la marque de cette intervention politique[2], et a désigné et désigne encore des femmes s'étant fait une place dans les métiers de l'écriture accaparés par les hommes. Dans le cadre d'un travail de recherche portant en partie sur la place des autrices dans la littérature, la création au féminin et les métiers des femmes – thèmes évoqués par Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* et *The Years,* et par Annie Ernaux – il semble évident d'employer ici ce terme historiquement chargé de sens et en cohérence avec les arguments développés par les écrivaines et les textes littéraires.

Le débat anglophone est particulièrement vif autour du couple *actor / actress* (modelés comme le français sur le latin *auctor / auctrix*), tandis que le qualificatif *« author »* est quasiment systématique pour les femmes. Le guide stylistique des journaux *The Guardian* et *The Observer* de 2010 indique que *« actress comes into the same category as authoress, comedienne, manageress, "lady doctor", "male nurse" and similar obsolete terms that date from a time when professions were largely the preserve of one sex (usually men)* [3]. » De nombreuses actrices anglophones qui s'identifient comme féministes préfèrent

---

[1] Voir l'entrée « Féminisation de la langue » dans Christine BARD et Sylvia CHAPERON (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIIIe – XXIe.*

[2] Audrey LASSERRE, « La disparition : enquête sur la « féminisation » des termes auteur et écrivain », dans Johan FAERBER, Mathilde BARRABAND et Aurélien PIGEAT (dir.), *Le mot juste : Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, URL = http://books.openedition.org/psn/1280

[3] Actrice entre dans la même catégorie qu'autrice, comédienne, manageuse, femme docteur, infirmière, et ces autres termes obsolètes qui datent d'une époque où les métiers étaient largement réservés à un sexe (en général les hommes). (Ma traduction) Stephen PRITCHARD, « The readers' editor on… Actor or actress? », *The Guardian,* 24 septembre 2011, URL = https://www.theguardian.com/theobserver/2011/sep/25/readers-editor-actor-or-actress

être désignées par le terme *« actor*[1] *»*, ce qui illustre bien les enjeux complexes du terme, de sa signification et ses implications, différents aussi selon l'aire linguistique et culturelle. Sur ce modèle, les autrices anglophones préfèrent ainsi être désignées par le terme *« author »,* considéré comme neutre, tandis qu'on attache une qualité sexiste à *« authoress »*, forme féminine considérée comme *« old-fashioned »*, *« patronizing », « derogatory », « sexist*[2] *»*. Dans une lettre à Violet Dickinson, Virginia Woolf écrit que son rôle dans la vie, en tant que célibataire et nullipare, est fixé comme *« a virgin, an Aunt, an authoress*[3] *»*. Adossé à ces autres termes, le mot a ici une consonnance moqueuse ; Woolf met en parallèle la création littéraire et la conception d'un enfant (en se comparant à sa sœur Vanessa) et *« authoress »* invoque alors l'image d'un métier spécifiquement féminin, comme la maternité. Le substantif favori de Woolf et des autrices au cours du temps reste cependant *« writer »*, le plus neutre en anglais (*« writeress »* existe pourtant). Ainsi, la posture féministe d'une autrice quant à sa qualification professionnelle diffère selon sa langue : « autrice » sera préféré en français, tandis qu' *« author »* sera favori en anglais.

Le corpus littéraire étant ici partagé entre les langues anglaise et française, cela appelle une rapide analyse des différences entre ces deux langues et des enjeux littéraires qui en découlent alors. Il existe trois types de langue[4] : les langues agenres (où le genre n'existe pas dans la grammaire et le nom ou adjectif spécifie

---

[1] PRITCHARD, *ibid. « As Whoopi Goldberg put it in an interview with the paper: "An actress can only play a woman. I'm an actor – I can play anything." »*

[2] « Vieux jeu », « paternaliste », « péjorative », « sexiste », selon les dictionnaires Merriam Webster Dictionary, Oxford Learners Dictionary, New Oxford American Dictionary. Ce dernier donne une définition plus précise sur l'emploi du mot : *« In the late 20th century, as the role of women in society changed, some of these feminine forms became problematic and are now regarded as old-fashioned, sexist, and patronizing (e.g., poetess, authoress, editress). The 'male' form is increasingly being used as the 'neutral' form, where the gender of the person concerned is simply unspecified. »* [À la fin du vingtième siècle, comme le rôle des femmes a changé dans la société, certaines de ces formes féminines devinrent problématiques, et sont maintenant considérées comme vieux jeu, sexistes et paternalistes (par exemple, poétesse, autrice, éditrice). La forme « masculine » est de plus en plus utilisée comme une forme « neutre », où le genre de la personne concernée est tout simplement non identifié. (Ma traduction)]

[3] Lettre 383, 22 septembre 1907 : une vierge, une Tante, une autrice (Ma traduction)

[4] D. STAHLBERG *et al.*, « Representation of the sexes in language », dans K. FIEDLER (dir.), *Social communication. A volume in the series Frontiers of Social Psychology*, New York, Psychology Press, 2007, pp. 163-187.

le genre de la personne), les langues naturellement genrées et les langues grammaticalement genrées. Dans les langues naturellement genrées, le genre n'existe pas dans la grammaire (pas d'accord de l'adjectif, nombreux noms épicènes) excepté via les pronoms personnels pour les personnes : c'est le cas de l'anglais. Dans les langues grammaticalement genrées, le genre existe en tant que catégorie grammaticale (accord de l'adjectif, chaque nom a un genre, rares noms épicènes) : c'est le cas du français. Le texte français peut ainsi difficilement dissimuler le genre des personnages ou des figures narratives[1] et les pronoms sont chargés de sens : le système des pronoms dans *Les Années* est ainsi particulièrement intéressant car il met en place des glissements entre des expériences propres aux femmes et celles communes à tous. Le pronom « Elle » se fond dans le « On », l'expérience du féminin exprimée est généralisée à une population agenre et participe à l'écriture d'une autobiographie collective. Ainsi, selon la langue, les faits racontés mais aussi les procédés linguistiques permettent de rendre commune la voix et l'expérience féminine.

Conclusion du chapitre : vision de l'autrice et visée du texte

Expliquer la posture auctoriale tenue par Virginia Woolf et Annie Ernaux était ainsi nécessaire dans ce premier chapitre, car elle permettra ultérieurement d'exposer en quoi leurs textes *The Years* et *Les Années* comportent en filigrane la présence de l'autrice, de ses propres expériences, et ses positions politiques. Leur posture féministe et socialiste est visible dans les œuvres, à travers les valeurs morales et les sujets abordés. Ces textes relèvent ainsi à la fois du personnel et du privé par l'usage de l'expérience individuelle, et à la fois du collectif par la généralisation de ces expériences dans le récit de tout un pays. Cette dialectique entre particulier et général, individu et collectif, assure à l'œuvre un caractère magistral. *The Years* et *Les Années* sont deux histoires d'une nation, récits où

[1] Le roman d'Emmanuelle Pagano *Les Adolescents troglodytes* (2007) réussit en revanche à en tirer profit et jouer sur ce point : la narratrice utilise la première personne et se décrit au féminin, mais ses souvenirs d'enfance sont genrés au masculin. L'interrogation est levée lorsque l'on apprend sa transsexualité.

s'élèvent diverses voix et figures à la manière d'un roman choral, à travers différents lieux et temporalités, dessinant une collectivité au sein de laquelle on devine l'autrice elle-même, car le temps du récit est également le temps de leur propre vie (née en 1882, Woolf fait commencer son roman en 1880 ; Ernaux fait coïncider sa naissance et celle du récit en 1940 ; les deux textes se terminent au temps présent de l'écriture), signalant que ces vies littéraires sont aussi les vies des autrices, de leur époque et de leur propre histoire.

Les thèmes de la formation intellectuelle, culturelle, éducative, les lectures et influences textuelles, participent à construire l'éthique féministe et sociale contribuant à la posture féministe affichée. Ce chapitre va permettre de montrer au fil de la thèse que les autrices inscrivent le personnel et l'autobiographique dans les œuvres, et que leur posture auctoriale politisée influence l'écriture et la subversion du canon historique et littéraire dont elles sont familières. Woolf et Ernaux ont vécu deux périodes de bouleversements féministes majeurs, que représentent les textes dans une certaine mesure : le mouvement du suffrage féminin britannique au début du vingtième siècle, et les mouvements féministes français des années 1970. Les courtes expériences militantes des autrices participent aux textes : le MLAC inspire *Les Armoires vides* et *L'Événement*, le NUWSS inspire *Night & Day* et *The Years*. En outre, les réflexions sur la vie domestique et la création littéraire évoquées par Woolf dans *A Room of One's Own* trouvent un écho dans les écrits ernausiens.

La difficulté à trouver la forme exacte les occupe à chaque instant. La cohérence entre leurs engagements littéraires, féministes, sociaux, historiques et politiques se construit et résonne à travers leurs textes ; leur pratique féministe passe avant tout par leurs écrits. La posture politique et féministe des autrices dans l'espace médiatique, littéraire et politique se manifeste ainsi vivement dans leurs essais, ce qui influence la lecture et la réception de leurs textes littéraires. Les féminismes sont ainsi moteur du projet littéraire chez les autrices, ainsi que du texte qu'il deviendra ; en retour, autrices et œuvres deviennent moteurs des féminismes occidentaux par leur position et leur influence. Vision de l'autrice et visée des œuvres sont inséparables.

Dans deux contextes différents, deux cultures, deux histoires et deux langues, les problématiques générales développées sont ainsi les mêmes, et montrent la réalité de l'expérience féminine, le poids de l'éducation, la pression sociale et

familiale, ses ramifications psychologiques… La posture féministe et littéraire des autrices, ainsi que les questions de féminin, de féminismes et de femmes au cœur des textes, participent ainsi à former une littérature au féminin.

Chapitre 2 :
Laboratoires d'écriture et genèse des œuvres, *The Years* et *Les Années*

Ce deuxième chapitre propose de faire apparaître plus en détails les similitudes entre *The Years* et *Les Années*, en commençant par leur développement difficile – ce sont deux projets en chantier pendant de longues années chez les autrices, projets qui côtoient d'autres livres en cours. Ces autres textes qui gravitent autour des deux œuvres font office de laboratoire du roman ou du récit pour les autrices : *The Years* s'accompagne de son manuscrit *The Pargiters*, ainsi que de l'essai *Three Guineas*, inspirés par les réflexions mises en place dès les romans *Night and Day, Orlando*, *The Waves* et *Flush*, et plusieurs essais dont *A Room of One's Own*. *Les Années* reprennent des thèmes déjà évoqués dans les récits *Les Armoires vides, La Femme gelée, Une femme, La Place, L'Événement, Passion simple* et annoncent *Mémoire de fille*. *The Years* et *Les Années* ont une place particulière dans les œuvres complètes des autrices : erreur, chef-d'œuvre, hapax, somme de l'œuvre ? La question du féminin et du féminisme est un des moteurs de l'écriture et oriente les choix stylistiques et thématiques des deux œuvres, réflexivité dont témoignent les journaux d'écriture des autrices qui retracent méticuleusement le processus de création et les questionnements qui surviennent au fur et à mesure de l'écriture de ces deux romans-monde au féminin.

1. *The Years*, l'impossible forme narrative

« it's to take in everything, sex, education, life[1] *»*

De nombreuses pages ont déjà été écrites sur la genèse détaillée du roman de Woolf, tant par l'autrice elle-même dans son journal que par la critique littéraire qui a retracé avec attention les méandres de sa création. Les travaux de Grace Radin, Mitchell Leaska et Anna Snaith[2] permettent d'apprécier dans son intégralité la difficile naissance de ce livre, tant du point de vue littéraire que du point de vue autobiographique[3]. Cette section s'attachera ainsi à explorer la genèse de *The Years* sous plusieurs angles : c'est un roman où le féminisme est à l'origine de l'écriture, élaboré « au féminin », et un texte en constante métamorphose tant sur le fond que sur la forme. Woolf est à la recherche d'une forme qui sera capable de dire cet « *everything* » tout en évitant les écueils d'un ton trop polémique et trop féministe. Publié le 15 mars 1937 par la Hogarth Press au Royaume-Uni, et le 8 avril par Harcourt Brace aux États-Unis, *The Years* est le neuvième roman de Virginia Woolf et le dernier paru de son vivant. Établir la genèse et les étapes de l'écriture est une affaire complexe, car il faut remonter aux origines de ce projet d'envergure – ce qui permet au passage de réhabiliter, sur le plan politique et esthétique, ce roman aujourd'hui mal-aimé. Au fur et à mesure du projet d'écriture, les idées de Woolf s'étoffent et sa visée se précise, et naissent alors deux livres : *The Years* et *Three*

---

[1] *Diary*, 2 novembre 1932 : Ça prendra tout en compte, la sexualité, l'éducation, la vie.

[2] Grace RADIN, *Virginia Woolf's 'The Years'. The Evolution of a Novel*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1981 ; Virginia WOOLF, *The Pargiters. The Novel-Essay Portion of The Years*, éd. Mitchell A. Leaska, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1978 ; l'édition Snaith/Cambridge.

[3] Ces six années d'écriture entraîneront un grave bouleversement mental, comme souvent lorsque l'autrice termine une de ses œuvres. Les mentions de l'état inquiétant de l'autrice à cette époque sont nombreuses, en particulier par son mari Leonard qui note qu'elle était proche du suicide en 1937. Elle écrit dans son journal le 10 novembre 1936 : *« I wonder if anyone has ever suffered so much from a book, as I have from The Years. Once out I will never look at it again. Its like a long childbirth. »* [Je me demande si quelqu'un a déjà autant souffert d'un livre, comme c'est mon cas avec The Years. Une fois terminé je ne le lirai plus jamais. C'est comme un long accouchement.] Terminer un roman est particulièrement éprouvant pour l'autrice, ce dont témoigne son journal à chaque année de parution.

Guineas, *« the end of six years floundering, striving, much agony, some ecstasy : lumping the Years and 3Gs together as one book – as indeed they are*[1] *»*.

a. Le laboratoire politique et poétique du roman

Le travail réflexif sur le roman qui deviendra *The Years* commence dès les années 1920 et l'écriture d'*A Room of One's Own*, et se poursuit à travers de nombreux supports tels que le journal de l'autrice, les essais écrits pour des revues et journaux, des discours, les livres écrits pendant ces six ans (*Flush,* le deuxième tome de *The Common Reader,* et le travail sur la biographie de Roger Fry), ses lettres et ses *scrapbooks*. Ces cahiers recueillent des articles de journaux, des citations, des photographies, des anecdotes et des idées recueillies dans la lecture quotidienne de la presse, son écoute fréquente de la radio, et ses emprunts en bibliothèque[2]. À cette production scripturale éclectique s'ajoutent un cadre social et politique qui la préoccupe quotidiennement, la participation à des conférences du parti travailliste[3], et de nombreuses lectures qui influenceront *The Years*, comme l'*Antigone* de Sophocle[4] ou la biographie du nationaliste irlandais Charles Parnell (lecture de *The Life of Charles Stewart Parnell* de R. Barry O'Brien en janvier 1933). Elle fait un long voyage en Europe à l'été 1935, où elle est témoin de la montée des régimes fascistes en Allemagne et en Italie. Ce contexte des années 1930 devient un laboratoire de réflexion et permet à Virginia Woolf d'expérimenter et de manipuler des notions politiques et esthétiques, en affinant ses idées féministes et pacifistes, et en cherchant une nouvelle forme d'écriture pour mêler à sa fiction romanesque les faits réels qu'elle observe et qu'elle veut étudier.

---

[1] *Diary*, 3 juin 1938 : La fin de six ans de tâtonnements, de peines, de beaucoup d'agonie, d'un peu de joie – à rassembler *The Years* et *Three Guineas* en un livre, car c'est bien ce qu'ils sont.

[2] Elle emprunte dans les bibliothèques locales, notamment The Women's Service Library, à qui elle fait régulièrement des dons et lègue des ouvrages.

[3] En octobre 1935, les Woolf participent à une conférence du *Labour Party* à Rodmell, où Woolf prendra quantité de notes qui serviront à l'ébauche du futur *Three Guineas*.

[4] *Diary*, 29 octobre 1934 : Woolf relit le texte.

i. Prolonger la réflexion féministe : après A Room of One's Own*, « Professions for Women »*

L'essai *A Room of One's Own* portait sur la question des femmes et de la littérature, c'est-à-dire les autrices et les personnages féminins, mais aussi le milieu littéraire depuis l'écriture jusqu'à la réception. Woolf reprend cette thématique dans un discours prononcé en 1931[1], qui deviendra un court essai intitulé « Professions for Women ». Cette esquisse du métier d'autrice au travail fera surgir chez Woolf l'idée d'un travail de grande ampleur, suite à *A Room of One's Own*, qui prolongerait la question féministe du domaine littéraire vers le domaine politique, social et culturel, à travers le thème des professions des femmes. La loi de 1919 (Sex Disqualification Removal Act) stipule que les femmes peuvent obtenir un diplôme, accéder à tous les emplois, mariées ou non, comme le droit, la médecine et d'autres professions libérales. Cette loi suit le suffrage censitaire féminin instauré par le Representation of the People Act en 1918 ; le suffrage est égalitaire en 1928. La question du suffrage féminin est liée aux droits des femmes, que Woolf représente dans ses œuvres : après la simplification générale du suffragisme, elle tient à complexifier la question, sujet récurrent dans sa fiction comme dans son journal d'écriture. Elle s'intéresse alors à la place des femmes dans toute la société britannique.

En 1931, Philippa Strachey[2] (Pippa), la secrétaire de la branche londonienne de la *National Society for Women's Service*, invite l'autrice à faire un discours à ses membres. Elle ouvre ainsi sa conférence :

---

[1] Discours devant la London/National Society for Women's Service le 21 janvier 1931, aux côtés d'Ethel Smyth. Les idées principales du discours se retrouvent dans la version « Professions for Women » publiée pour la première fois en 1942 dans *The Death of the Moth and Other Essays* (voir *SE* 140 et *EC* 391)

[2] Militante politique, fille de l'écrivaine suffragiste Jane Maria Strachey. Son frère, Lytton Strachey, est un ami proche des Woolf et de Bloomsbury. Sa belle-sœur, Ray Strachey, est militante, femme politique, autrice et artiste féministe, elle connaissait également bien Virginia Woolf et peignit son portrait. Pendant la Première Guerre Mondiale, Philippa Strachey et Ray Strachey mirent en place le *Women's Service Bureau*, organisation qui formait les femmes à des emplois qualifiés et les aidait à trouver un poste adéquat, afin de pallier le manque de travailleurs causé par l'engagement militaire des hommes. Après la première guerre, la société devient la *National Society for Women's Service* et Pippa Strachey continue à s'occuper de la branche londonienne. Elles militent notamment en faveur de l'égalité salariale. La société existe toujours et a pris le nom de *Fawcett Society*, nommée d'après la militante suffragiste Millicent Fawcett.

> *When [Philippa Strachey] told me to come here, she told me that your Society is concerned with the employment of women and she suggested that I might tell you something about my own professional experiences. It is true I am a woman; it is true I am employed; but what professional experiences have I had? It is difficult to say. My profession is literature; and in that profession there are fewer experiences for women than any other […] fewer, I mean, that are peculiar to women*[1]. (*SE* 140)

Devant un public de jeunes employées, Woolf retrace l'accès à son métier de « *journalist* » (critique littéraire) en racontant l'écriture d'un article qui lui a permis de gagner une petite somme d'argent. Lors de la production de ce texte, elle dit avoir découvert le poids terrible de l'éducation des femmes, qui les encourage à adoucir leur opinion véritable dès que possible, voire même à ne jamais la formuler. Cette impossibilité de la parole libre et indépendante est représentée dans le discours par une créature féminine fantomatique : *« the angel in the house »*, nom issu d'un poème anglais paru au milieu du dix-neuvième siècle, « The Angel in the House » de Coventry Patmore. Le poème a eu un grand succès à la fin du siècle et au début du vingtième siècle, témoignage des stéréotypes victoriens véhiculés à l'époque et qui persistent encore. Il dépeint un mariage idéal entre le poète et sa femme Emily, incarnation de l'idéal féminin victorien où la femme est épouse et mère, dévouée à sa famille et soumise à son mari. L'ange du foyer est un motif littéraire de la fin du siècle chez les autrices féministes anglophones : le roman *The Awakening* (1899) de Kate Chopin raconte l'éveil d'une femme de cet état « angélique », et l'autrice de la nouvelle *The Yellow Wallpaper* (1892), Charlotte Perkins Gilman, a écrit un essai intitulé *An Extinct Angel*[2] (1891).

---

[1] « Quand votre Présidente m'a invitée, elle m'a expliqué que votre association s'intéressait à l'emploi des femmes et elle a suggéré que je vous parle de mes propres expériences professionnelles. Je suis une femme, en effet ; mais quelles ont été mes expériences professionnelles ? c'est difficile à dire. Ma profession est la littérature ; et dans cette profession il y a moins d'expériences propres aux femmes que dans toute autre […] je veux dire qu'il y a peu d'expériences qui soient spécifiques aux femmes. » (*EC* 391)

[2] Le début de ce texte est évocateur : « *There was once a species of angel inhabiting this planet […] It was quite numerous; almost every family had one […] It was the business of the angel to assuage, to soothe, to comfort, to delight. […] By an unfortunate limitation of humanity the angel was required, in addition to such celestial duties as smiling and soothing, to do kitchen service, cleaning, sewing, nursing, and other mundane tasks.* » [Il était une fois une espèce d'ange habitant cette planète […] Il y en avait un certain nombre, presque chaque famille en avait un […] C'était le travail de l'ange que de calmer, d'apaiser, de réconforter, de ravir. […] Par une limitation malheureuse de l'humanité, l'ange était tenu, en plus de ses devoirs célestes tels que sourire et apaiser, de s'occuper de

Woolf décrit ce personnage à son public, *« who come of a younger and happier generation[1] »* (*SE* 141), de manière très orale, par une accumulation de phrases courtes qui traduit le caractère étouffant de ce rôle que les femmes devaient adopter. Charmante, pleine d'empathie, dévouée à tous sauf à elle-même, pure, belle : *« She was constituted that she never had a mind or a wish of her own[2] »* (*SE* 141), qualités contraires à celle d'une femme moderne et surtout d'une autrice ou d'une journaliste. Ainsi, lorsqu'elle s'attable pour écrire sa critique de roman, c'est-à-dire pratiquer sa profession, Woolf ressent la présence de cet ange, qui lui chuchote à l'oreille :

> *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 you own. Above all, be pure[3].* (*SE* 141)

Ce discours profondément sexiste mène l'autrice au violent meurtre de l'ange : *« She died hard. Her fictitious nature was of great assistance to her. It is far harder to kill a phantom than a reality[4]. »* (*SE* 142). Le temps que prend Woolf pour tuer l'ange, c'est-à-dire à se détacher de son éducation sexiste et genrée pour écrire de façon réellement libre et faire usage de son esprit critique, est conséquent. Elle suppose que sa difficulté à écrire au début de sa carrière est similaire pour les écrivaines de son temps et toutes les précédentes, thèse qu'elle étayait déjà dans *A Room of One's Own*.

L'idée selon laquelle l'environnement culturel et l'éducation ont un impact sur la personnalité des femmes – ce que résumera plus tard Simone de Beauvoir par la formule « On ne naît pas femme, on le devient » – est récurrente chez Woolf,

---

la cuisine, du ménage, de la couture, des enfants, et d'autres tâches banales. (Ma traduction)] Charlotte PERKINS GILMAN, *The Yellow Wall-Paper and Other Stories*, New York, OUP, « Oxford World's Classics », 1982, p. 48.

[1] « vous qui appartenez à une génération plus jeune et plus heureuse » (*EC* 393)

[2] « elle était ainsi faite qu'elle n'avait nulle pensée, nul désir qui lui fût propre » (*EC* 393)

[3] « Mon enfant, vous êtes une toute jeune femme. Vous écrivez sur un livre écrit par un homme. Montrez-vous indulgente ; soyez douce ; soyez flatteuse ; dissimulez ; usez de toutes les ruses et de tous les stratagèmes de notre sexe. Ne laissez jamais deviner que vous êtes dotée d'un esprit qui vous est propre. Et surtout, soyez pure. » (*EC* 394)

[4] « Elle mit du temps à mourir. Sa nature chimérique lui fut d'un grand secours. Il est bien plus difficile de tuer un fantôme qu'un être réel. » (*EC* 395)

qui défend un féminisme culturel et historique. Celle qui écrit, une fois débarrassée de tout ce que représente l'ange, doit simplement être elle-même :

> *Now that she had rid herself of falsehood, that young woman had only to be herself. Ah, but what is 'herself'? I mean, what is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that you know. I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill*[1]. (*SE* 143)

Comme dans les derniers chapitres d'*A Room of One's Own*, Woolf montre ici que le genre doit être pris en compte en ce qu'il pèse sur la capacité de la femme à faire son travail avec intégrité. Une fois la notion éradiquée, elle peut exercer toute profession aussi bien qu'un homme – démonstration importante pour le public de jeunes femmes qu'elle veut soutenir et encourager. Woolf continue de narrer son expérience : de critique littéraire, elle devient romancière. Elle vit alors une seconde expérience, racontée de façon aussi imagée que la rencontre avec l'ange : la romancière est telle un pêcheur qui rêve en regardant l'eau. Elle plonge dans les tréfonds de son inconscient et son imagination explore les profondeurs, quand soudain elle se heurte à quelque chose :

> *The imagination had dashed itself against something hard. […] To speak without figure she 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 unconsciousness. She could write no more. The trance was over. I believe this is a very common experience with women writers – they are impeded by the extreme conventionality of the other sex*[2]. (*SE* 143)

---

[1] « Maintenant qu'elle s'était débarrassée des faux-semblants, cette jeune femme n'avait plus qu'à être elle-même. Ah, mais que signifie "être elle-même" ? Je veux dire, ce que signifie être une femme ? Je n'en sais rien, très sincèrement rien. Je ne crois pas qu'aucune femme puisse le dire avant que les femmes ne se soient exprimées dans toutes les professions et tous les arts ouverts à l'intelligence humaine. » (*EC* 395)

[2] « L'imagination avait rencontré un obstacle. […] Pour dire les choses sans détours, elle avait pensé à quelque chose qui avait à voir avec le corps, avec ces passions dont il était, pour la femme qu'elle était, inconvenant de parler. Les hommes, lui disait la raison, allaient être choqués. En réalisant ce que les hommes diraient d'une femme qui dit la vérité sur ses passions, elle avait été tirée de cet état d'inconscience qu'est celui de tout artiste. Elle ne pouvait plus écrire. Elle était sortie de sa transe. Son imagination était enrayée. C'est là, je

Écrire sur ses passions intimes, ou du moins écrire librement sur un sujet fortement réprouvé socialement – la vie intime des femmes, leurs pensées privées quant aux questions du désir ou de la sexualité – est difficile pour une écrivaine, car *« unfitting »* (« inconvenant »), ce qui la mènerait à être sévèrement jugée par la société, en particulier les hommes.

Virginia Woolf relate dans ce discours deux expériences de sa vie professionnelle : le meurtre de l'ange du foyer, c'est-à-dire la libération du carcan mental construit par les injonctions genrées de son éducation, et le fait de dire la vérité sur l'intime, les désirs et la sexualité des femmes. Cette deuxième expérience est issue de la première : la libération mentale permet d'explorer tous les recoins de l'imagination, afin de dire la vérité sur le plus profond de l'être ; mais il faut savoir trouver les mots pour dire cette vérité, et se heurter aux jugements et critiques de la société qui entoure celle qui écrit. La notion de vérité de l'écriture est cruciale pour Woolf, c'est sans doute l'élément le plus important et la recherche constante de son parcours littéraire. Pour pouvoir voir et écrire sur la vérité des choses et de la vie, il faut donc se débarrasser de tout ce qui peut obstruer la vision :

> *For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. […] Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer*[1]. (*SE* 142)

La narratrice adopte ici une posture identique à la narratrice d'*A Room of One's Own* : elle fait preuve d'ironie et de fausse naïveté, comptant sur son lecteur ou son public pour relier les points et retrouver l'argumentation. Ce ton détaché permet également d'adoucir les angles de son discours qui pourrait être considéré comme inconvenant. Ce mariage d'images réelles et fictives – l'écrivaine travaille à son bureau quand surgit un fantôme – rend le discours percutant, et elle poursuit l'explication de la métaphore pour asseoir son propos.

---

crois, une expérience dont les écrivains femmes sont assez familières – elles sont entravées par le caractère conventionnel de l'autre sexe. » (*EC* 397-398)

[1] « Je m'en rendais compte dès que je prenais la plume, même la recension d'un roman exige que l'on ait un esprit à soi, que l'on exprime sa vérité à soi sur les relations humaines, la morale, les hommes et les femmes. […] Tuer l'Ange du foyer faisait, pour les femmes, partie du métier d'écrivain. » (*EC* 398)

Woolf estime que le problème des autrices a deux aspects : *« outwardly »* et *« inwardly »* (*SE* 144), c'est-à-dire que vu de l'extérieur, les femmes peuvent écrire car elles ont accès au papier, au crayon et à un salaire, mais de l'intérieur, le combat continue et leurs constructions mentales sont à dépasser, les fantômes doivent être tués, il faudra un certain temps avant que les femmes puissent écrire sans obstacle. Elle place ici son expérience d'autrice en parallèle avec l'expérience des autres travailleuses, pour trouver les points communs qui pourront mener à des solutions communes – c'est un discours prononcé aux membres d'une association politique. Au-delà du type de travail, intellectuel ou physique, la communauté des femmes qui travaillent doit partager ses difficultés et les moyens de les surmonter, et plus globalement elle doit discuter du combat face aux obstacles posés par la société patriarcale. L'autrice suggère que tout doit être examiné et remis en question, car si certains droits sont acquis sur le plan politique (comme le droit de vote) ou social (les postes de fonctionnaire et les professions libérales sont des postes ouverts aux femmes), les obstacles persistent toujours. L'espace social gagné par ces femmes doit être complété par un espace mental libéré de toute oppression de l'ange du foyer. Woolf termine sa communication sur cette note douce-amère, vision positive mais aussi mise en garde du chemin restant à parcourir, un ton qui résume encore une fois la position nuancée de Woolf sur les acquis du féminisme.

Ce discours a été rédigé à la fin de l'année 1930, pour être prononcé le 21 janvier 1931. La veille, Woolf rédige la note suivante dans son journal :

> *I have this moment, while having my bath, conceived an entire new book – a sequel to a Room of One's 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*[1].

Inspiré par *A Room of One's Own* et la condition des femmes durant l'entre-deux-guerres, l'écriture de « Professions for Women » a donc été significative dans la création de cet *« entire new book »*, livre qui deviendra *The Years*. Les prémices de

[1] *Diary*, 20 janvier 1931 : Je viens à l'instant, en prenant mon bain, de concevoir un livre entièrement nouveau – une suite à Un lieu à soi – à propos de la vie sexuelle des femmes ; appelé Des Professions pour les Femmes peut-être – Mon Dieu que c'est enthousiasmant ! Ceci a surgi de l'essai que je vais lire mercredi à la société de Pippa.

l'œuvre de 1937 se retrouvent déjà dans ces écrits, presque dix ans auparavant. Woolf a ainsi étendu la réflexion d'un féminisme concerné par la littérature vers un féminisme s'attachant à étudier les autres aspects de la condition des femmes : le rapport entre les sexes, les questions de genre, la sexualité, les aspects culturels et politiques du statut des femmes, et leur impact sur la société… Réflexion qu'elle poursuivra en reliant la question féministe aux idées pacifistes qui se développent dans les années 1930, avec la guerre civile espagnole et la menace de la deuxième guerre mondiale. Le discours-essai est ainsi une première expérience du laboratoire féministe, qui se poursuit en parallèle dans le journal de l'autrice.

ii. Entre littérature et politique, écrire la colère : « I have collected enough powder to blow up St Pauls »

Virginia Woolf entreprend rapidement l'écriture de ce « livre entièrement nouveau », mais cet embryon de livre passe par une multitude de formes entre 1931 et 1937 avant de devenir *The Years*, évolution que l'on peut suivre grâce au journal de Woolf[1]. Depuis son premier roman *The Voyage Out*, dont l'élaboration y est presque entièrement consignée, son travail d'écriture figure plus abstraitement dans son journal – Woolf interroge ses motivations, ses réflexions formelles, et l'impact de la pratique de l'écriture sur sa propre vie et vice-versa. À partir de 1931 apparaît en détail la conception d'un nouveau texte, qui deviendra *The Years* et *Three Guineas*, depuis l'idée première jusqu'à la réception après publication.

Après cet « eurêka » de 1931, Woolf termine *The Waves*, puis écrit *Flush,* prépare le deuxième volume du *Common Reader*, ainsi que d'autres essais et critiques… tout en continuant en parallèle à penser régulièrement à cette suite d'*A Room of One's Own* – en septembre 1931, elle écrit un chapitre entier de ce livre. Contrairement à son habitude, qui consiste à écrire rapidement sur une idée première et de l'étoffer ensuite, Woolf commence ce livre par une longue recherche, récoltant des coupures de presse, articles de journaux, pamphlets, lettres, photos

[1] Le journal contient à la fois des anecdotes personnelles, et des réflexions sur sa pratique de l'écriture. Il est semi-personnel, dans le sens où elle le faisait parfois lire à son mari et ses proches. En 1953, Leonard Woolf sélectionne les extraits concernant la littérature et les publie sous le titre *A Writer's Diary*, afin de maîtriser et corriger la réputation d'autrice de Woolf à l'époque (l'écrivaine inaccessible et snob.) Le journal complet a été publié intégralement à partir des années 1970 sous le titre *The Diary of Virginia Woolf*, par Anne Olivier Bell et Andrew McNeillie, couvrant les années 1915 à 1941.

et autres documents qu'elle organise dans des *scrapbooks*[1], qui lui serviront de documentation pour l'écriture de ce qu'elle qualifie d'*« essay-novel »* :

> *And I have entirely remodelled my 'Essay'. Its to be an Essay-Novel, called the Pargiters - & its to take in everything, sex, education, life &c; & come, with the most powerful & agile leaps, like a chamois across precipices from 1880 to here & now – That's the notion anyhow, & I have been in such a haze & dream & intoxication, declaming phrases, seeing scenes, as I walk up Southampton Row that I can hardly say I have been alive at all […] after abstaining from the novel of fact all these years – since 1919 - & N[ight] & D[ay]. Indeed, I find myself infinitely delighting in facts for a change, & in possession of quantities beyond counting: though I feel now & then the tug to vision, but resist it. This is the true line, I am sure, after The Waves – The Pargiters – this is what leads naturally on to the next stage – the essay-novel*[2].

Cet extrait du journal témoigne d'une œuvre longuement mûrie et réfléchie, éclairée par les œuvres précédentes : Woolf mentionne plusieurs fois la parenté entre *The Years* et *Night and Day*[3], roman lui aussi très ancré dans le réel, et concerné par les questions des droits des femmes. *Orlando : A Biography* fait aussi écho à *The Years* selon l'autrice[4], entre interrogations sur le genre et sauts temporels. Les échos entre ce projet et toute son œuvre littéraire surgissent au fil de sa plume, tissant ainsi des liens thématiques et poétiques entre les textes. Le projet original woolfien est de tout englober dans *The Pargiters*, cet « *everything* »

---

[1] Voir les *Monk's House Papers* de l'Université du Sussex.

[2] *Diary*, 2 novembre 1932 : J'ai complètement remodelé mon « Essai ». Ce sera un Essai-Roman, appelé les Pargiters – et il prendra tout en compte, le sexe, l'éducation, la vie, etc., et il sautera tel un chamois, avec des sauts les plus puissants et les plus agiles, par-dessus les précipices, de 1880 à ici et maintenant. C'est le projet, en tout cas, et je suis dans un tel brouillard et un rêve et une intoxication, déclamant des phrases, imaginant des scènes, en marchant sur Southampton Row, que je peux à peine dire que je suis en vie. […] après m'être abstenue du roman factuel toutes ces années – depuis 1919 – et Nuit & Jour. En effet je me trouve infiniment charmée par les faits, pour changer, et en possession de quantités innombrables : bien que je ressente ici et là le tiraillement de la vision, mais y résiste. C'est la bonne voie, j'en suis sûre, après *Les Vagues – The Pargiters* – c'est ce qui mène naturellement à la prochaine étape – l'essai-roman.

[3] *Diary*, 5 janvier 1933 : *« I can take liberties with the representational form which I could not dare when I wrote Night & Day – a book that taught me much, bad though it may be. »* [Je peux prendre des libertés avec la forme représentative, ce que je ne pouvais oser quand j'ai écrit Night and Day – un livre qui m'a beaucoup appris, si mauvais qu'il soit.]

[4] *Diary*, 12 décembre 1932 : *« In truth The Pargiters is first cousin to Orlando »* [En vérité, The Pargiters est cousin d'Orlando]

ayant à la fois une visée sociale (écrire la vie via des personnages de fiction) et une visée politique (écrire la vie des femmes et leurs droits à travers le temps, dans un geste d'observation et de dénonciation du statut des femmes opprimées). Après *A Room of One's Own*, le journal de l'autrice continue de témoigner de sa colère envers la situation sociale, politique et culturelle britannique concernant les questions féministes et pacifistes. C'est donc en collectant ces arguments via divers documents qu'elle accumule ce qu'elle qualifie de « poudre à canon », afin de faire exploser les institutions responsables de la situation. Engager sa plume de telle manière peut sembler violent en provenant d'une figure autoproclamée pacifiste telle que Woolf, mais ce vocabulaire s'explique peut-être par le contexte politique brûlant : tenir une position pacifiste face aux actes d'agression des dictateurs européens dans les années 1930 est de plus en plus difficile, et de nombreuses personnalités politiques et intellectuelles délaissent l'idéal pacifiste en soutenant l'action armée. Ce dilemme est présent autour de Virginia Woolf durant tous les années 1930, dans les conversations, lettres, journaux et diffusions radiophoniques. Elle maintient officiellement sa position de non-engagement armé dans *Three Guineas*, et emploie le seul moyen à sa disposition pour dynamiter l'ordre établi : les mots. Un fil rouge de la colère se déroule alors à travers tous ses textes et nuance cette position pacifiste. La virulente impulsion politique – dénoncer, dynamiter, détruire – participe à la naissance de l'écriture. Sa posture sur la scène politique, par écrit dans la presse ou en personne lors de conférences, croise son œuvre littéraire, et l'on retrouve les arguments de cet intense travail journalistique et factuel dans *The Years* et *Three Guineas*.

Durant l'écriture de l'essai-roman, quantités d'anecdotes de la vie quotidienne de Woolf la ramènent à ce travail, anecdotes toujours consignées dans son journal.

> *My mind is set running upon A Knock on the Door (whats its name?) owing largely to reading 'Wells on Woman*[1]*' – how she*

[1] Référence à *The Work, Wealth and Happiness of Mankind* de H.G. Wells, paru en 1932. Le chapitre 11 s'intitule « The Role of Women in the World's Work » et se termine ainsi : *« Hitherto the role of women has been decorative and ancillary. And today it seems to be still decorative and ancillary… Her recent gains in freedom have widened her choice of what she shall adorn or serve, but they have released no new initiative in human affairs »* [« Le Rôle des Femmes dans l'Ordre du Monde » : Jusqu'à présent, le rôle des femmes était décoratif et auxiliaire. Et aujourd'hui, il semble être toujours décoratif et auxiliaire

> *must be ancillary & decorative in the world […] So in this mood I record Mary's telling me last night how she loved cigars; but Jack refuses to let her smoke them – against his idea of what his wife should do – silly affectation – or to let her dress in a dress cut low at the back. […] 'I threw everything out the window once' she said. 'He treats us […] as if we were tame leopards – pets belonging to him*[1]*'.*

Ses amies, ses connaissances, la lecture des journaux, d'essais ou de romans, ou bien une visite du médecin[2], sont propices à de nouvelles idées, systématiquement consignées : ces arguments seront utiles à ce nouveau projet. Depuis le premier roman *The Voyage Out* jusqu'à l'essai-roman *The Pargiters*, l'écriture est profondément préoccupée par la cause féminine et féministe. Woolf esquisse un système de représentations des femmes au début du vingtième siècle, entre l'ange du foyer évoluant dans la sphère privée, et les métiers possibles pour les femmes dans la sphère publique, dont celui d'autrice ; des jeunes filles et jeunes femmes dont l'éducation est discutable, jusqu'à leur intégration sociale par leur mariage ou par leur profession. Cette écriture au féminin déclenche alors l'œuvre littéraire, et va de pair avec un sentiment d'urgence de l'écriture, de fébrilité à l'idée de tout dire, de colère et de fureur quant à la condition des femmes. Elle veut faire de ce texte une critique politique et féministe.

L'écriture de la colère est un riche sujet de discussion pour la critique woolfienne : certains déplorent son féminisme trop virulent, d'autres regrettent sa

---

[…] Ses progrès récents en manière de liberté ont élargi son choix de ce qu'elle ornera ou servira, mais elles n'ont apporté aucune initiative nouvelle dans le domaine des affaires humaines. (Ma traduction)] Cité par l'éditrice du *Diary*, vol. IV, p. 75.

[1] *Diary*, 11 février 1932 : Mon esprit s'emballe pour Un coup à la pote (quel est son nom ?), en partie grâce à la lecture de « Wells on Woman » – comment elle doit être auxiliaire et décorative […] Donc, dans cet état d'esprit je consigne Mary qui me racontait hier soir qu'elle aimait les cigares, mais Jack refuse de la laisser fumer – c'est contre son idée de ce que devrait faire sa femme – une affectation idiote – ou de la laisser porter une robe décolletée dans le dos […] « Une fois j'ai tout jeté par la fenêtre » a-t-elle dit. « Il nous traite comme des léopards apprivoisés, des animaux de compagnie qui lui appartiennent. »

[2] *Diary,* 4 février 1931 : *« we sat talking about the period and professional women »* [nous avons discuté des menstruations et des femmes qui travaillent]

retenue, telle que la critique féministe Jane Marcus[1]. Alex Zwerdling[2] propose une double origine à cette retenue : le climat esthétique littéraire et le projet politique. *« The whole literary climate of Woolf's time fostered the kind of detached, controlled, impersonal aesthetic theory she adopted*[3] *»* : c'est donc en adéquation avec l'esthétique littéraire contemporaine que Woolf adopte un ton retenu. Cela lui permet également de ne pas aliéner les lecteurs masculins peu enclins à accepter un nouveau point de vue. Dans la tradition de l'écriture féministe du dix-neuvième siècle (comme *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) de Mary Wollstonecraft, *The Subjection of Women* (1869) de John Stuart Mill, et d'autres textes féministes que Woolf connaît parfaitement), le texte a pour but d'unifier la population derrière les idées féministes, mais aussi éviter d'ennuyer ou d'effrayer le lecteur masculin potentiellement récalcitrant – c'est-à-dire bon nombre de ses amis de Bloomsbury. À la suite de cette tradition essayiste, Woolf emploie une prose ironique et contrôlée dans ses essais féministes, et sans attaquer directement les arguments qu'elle veut détruire, elle préfère la position de fausse naïveté ou de raisonnement par l'absurde. Cette prise de distance avec sa propre colère se fait aussi via des personnages porte-parole de l'autrice ou des doubles transgressifs. Woolf invente une histoire d'une extrême violence à la sœur de Shakespeare dans *A Room of One's Own*, où l'on devine une rébellion conséquente envers le statut des femmes ; tandis que dans le même texte, elle condamne la colère trop visible de Charlotte Brontë dans *Jane Eyre*. Dans un essai compagnon d'*A Room*, « Women and Fiction » (1929), Woolf estime que *Jane Eyre* et *Middlemarch* de George Eliot manifestent une présence féminine *« resenting the treatment of her sex and pleading for its rights*[4] *»* (*Essays V* 31) ; mais que *« the desire to plead some personal cause or to make a character the mouthpiece of some personal*

[1] Jane Marcus avance que la colère est une qualité de l'écrivaine, à l'origine de nombreux chefs d'œuvres de Mary Wollstonecraft, George Sand, etc. (Jane MARCUS, *Art and Anger. Reading like a Woman*, Miami, Miami UP, 1988.)

[2] Alex ZWERDLING, *Virginia Woolf and the Real World*, pp. 244 sq.

[3] Alex ZWERDLING, *ibid.*, p. 247. Tout le climat littéraire de l'époque de Woolf abritait ce genre de théorie esthétique détachée, contrôlée, impersonnelle, qu'elle adoptait. (Ma traduction)

[4] indignée par le traitement de son sexe et plaidant pour ses droits (Ma traduction)

discontent or grievance always has a distracting effect[1] *»* (*Essays V* 31). La colère des femmes face à leur condition sociale historique et contemporaine est tout à fait justifiée pour Woolf, elle-même la ressent, tandis que celle des hommes est risible[2]. Cependant, dans l'œuvre littéraire, il faut la mesurer. Dans le discours de 1931, l'idée revient à nouveau : *« The moment I become heroic, I become shrill and hard and positive – in short I become a preacher*[3]*. »*

Le journal d'écriture témoigne de la fougue et de la colère féministe de Woolf : *« Odder still how possessed I am with the feeling that now, aged 50, I'm just poised to shoot forth quite free straight & undeflected my bolts whatever they are*[4] *»*. « Professions for Women » mentionne un acte de violence envers un symbole patriarcal, le meurtre de l'ange du foyer. Une entrée du journal mentionne un autre de ces symboles récurrents du patriarcat et de l'impérialisme britannique dans l'œuvre *: « I'm quivering & itching to write my – whats it to be called? – "Men are like that?" – no thats too patently feminist: the sequel then, for which I have collected enough powder to blow up St Pauls*[5] *»*. En accord avec l'esthétique contrôlée et impersonnelle de son temps, Woolf dissimule la force de sa colère et des arguments recueillis derrière des images significatives. L'édifice religieux est récurrent dans ses écrits, notamment dans *The Years* au chapitre « 1914 ». Derrière

---

[1] le désir de plaider une cause personnelle ou de faire d'un personnage le porte-parole d'un mécontentement ou grief personnel a toujours comme effet de déconcentrer (Ma traduction)

[2] *A Room of One's Own* raconte la colère de sa narratrice lorsqu'elle lit des textes sur l'infériorité mentale et morale des femmes, colère qu'elle doit pourtant maîtriser. Elle remarque que les hommes qui semblent contrôler tous les aspects de la société et explosent tout de même de colère à la moindre contradiction. Woolf moque la colère irrationnelle masculine et renverse les stéréotypes sexistes.

[3] Au moment où je deviens héroïque, je deviens criarde et dure et constructive – en bref je deviens prédicatrice (Ma traduction) (*The Pargiters* xxxix). Grace Radin transcrit le passage de façon légèrement différente : *« The moment I became heroic, the moment I dash my imagination against an obstacle; it shrivels up and hardens. I become a preacher not a writer. I become shrill and hard and positive… in short I cease to be a writer. »* (Grace RADIN, « "I Am Not a Hero" : Virginia Woolf and the First Version of *The Years* », *The Massachusetts Review*, vol. 16, nº 1, 1975, pp. 195-208.)

[4] *Diary*, 2 octobre 1932 : Étrange comme je suis étourdie par ce sentiment qu'à présent, à cinquante ans, je suis sur le point de tirer mes balles en toute liberté, quelles qu'elles soient.

[5] *Diary*, 16 février 1932 : Je frémis et je suis impatiente d'écrire mon – comment va-t-il s'appeler ? – « Les hommes sont ainsi ? » - non c'est trop manifestement féministe : la suite alors, pour laquelle j'ai recueilli assez de poudre pour faire exploser [la cathédrale] Saint-Paul.

ce motif de la cathédrale Saint-Paul, Woolf évoque les institutions britanniques, responsables selon elle de la situation critique des années 1930 : le pouvoir religieux, militaire, étatique, impérialiste, patriarcal, est représenté par des bâtiments, des hommes de pouvoir, des vêtements… Elle dépeint la dynamique entre les institutions et les gens, les hommes de pouvoir et celles et ceux qui n'en ont pas, l'Armée et le soldat, l'Église et le croyant. Ces enjeux sont ceux du féminisme de Woolf, autour de la possession du pouvoir, enjeux esquissés ou développés dans l'ensemble de son œuvre littéraire. Le journal de Woolf – journal de réflexivité, de souvenirs, de réflexion littéraire – témoigne ainsi des ramifications et de l'immensité du projet dont sont issus *The Pargiters, The Years* et *Three Guineas*.

Les relations entre la littérature et la politique, et plus précisément les modalités de la littérature engagée, sont un problème qui préoccupe l'autrice à travers ses nombreux écrits dans les années 1930. Ses positions de féministe, pacifiste, socialiste, mais aussi littéraire, sont-elles compatibles ? La littérature peut-elle s'engager sans perdre son intégrité essentielle[1] ? Woolf a en horreur le *« soapboxing »* : à Londres, au nord-est de Hyde Park se trouve un coin des orateurs, le *Speaker's Corner* où chacun peut discourir publiquement de questions politiques et sociales[2]. Le chapitre « 1914 » de *The Years* représente Martin et Sara marchant dans les rues de Londres et passant devant ce qu'on devine être un *Speaker's Corner* :

> *They were near the bald rubbed space where the speakers congregate. Meetings were in full swing. Groups had gathered round the different orators. Mounted on their platforms, or sometimes only on boxes, the speakers were holding forth. The*

[1] « Women and Fiction » : *« 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. »* (*Essays V* 31) [La vision devient trop masculine ou elle devient trop féminine ; elle perd sa parfaite intégrité, et avec ça, sa qualité essentielle en tant qu'œuvre d'art. (Ma traduction)]

[2] En se tenant souvent debout sur une caisse à savon, parfois avec un porte-voix, d'où le terme de *« soapbox speaking »* et *« soapboxing »* (orateur, harangueur), signifiant faire un discours politique impromptu et flamboyant en public. Il existe plusieurs lieux de ce genre à Londres.

> *voices became louder, louder and louder as they approached. 'Let's listen,' said Martin*[1]. (*Y* 228)

Ils observant plusieurs orateurs, dont en particulier un gros homme qui harangue la foule, puis une vieille femme difficile à entendre :

> *Here was a large man, banging on the rail of his platform.*
> *'Fellow citizens!' he was shouting. They stopped. The crowd of loafers, errand-boys and nursemaids gaped up at him with their mouths falling open and their eyes gazing blankly. His hand raked in the line of cars that was passing with a superb gesture of scorn. His shirt appeared under his waistcoat.*
> *'Joostice and liberty,' said Martin, repeating his words, as the fist thumped on the railing. They waited. Then it all came over again.*
> *'But he's a jolly good speaker,' said Martin, turning. The voice died away.*
> *'And now, what's the old lady saying?' They strolled on.*
> *The old lady's audience was extremely small. Her voice was hardly audible. She held a little book in her hand and she was saying something about sparrows. But her voice tapered off into a thin frail pipe. A chorus of little boys imitated her*[2]. (*Y* 228-229)

Martin s'amuse du discours de l'homme, mais est entraîné par la force du slogan et le pouvoir des mots tout en étant gêné par l'aspect ridicule de la scène : *« 'Joostice and liberty,' he said half to himself, as they came to the water's edge*[3] *[…] »* (*Y* 229) Sara et lui se moquent de la gestuelle, de l'apparence et de l'accent cockney de l'homme, manière de parler caractéristique de la classe ouvrière de l'Est londonien. Une lutte des classes discrète semble se jouer ici, Martin remarquant que *« There*

---

[1] « Ils étaient près de l'espace piétiné où les orateurs se rassemblent. Des réunions battaient leur plein. Des groupes de gens s'étaient rassemblés autour des différents orateurs. Montés sur leurs estrades, ou parfois sur de simples caisses, les orateurs faisaient de grands discours. À mesure qu'ils approchaient, les voix retentissaient toujours plus fort, plus fort, plus fort. "Allons écouter", dit Martin. » (*OR2* 920)

[2] « "Concitoyens !" criait-il. Ils s'arrêtèrent. La foule de flâneurs, de garçons de course et de nurses le regardait, bouche bée et le regard vide. Sa main balaya la file de voitures qui passaient avec un superbe geste de mépris. On voyait la chemise sous son gilet. "Ju-u-stice et liberté" dit Martin, répétant ses mots, tandis que le poing cognait contre l'appui. Ils attendirent. Puis tout le discours recommença une seconde fois. "Mais c'est un sacré bon orateur", dit Martin, se détournant. La voix s'éteignit. "Et maintenant, qu'est-ce que la vieille dame raconte ?" Ils allèrent plus loin. Le public de la vieille dame était extrêmement réduit. Sa voix était à peine audible. Elle tenait un petit livre à la main et disait quelque chose à propos des moineaux. Mais sa voix allait en diminuant jusqu'à devenir un frêle pépiement. Un chœur de petits garçons l'imitait. » (*OR2* 920-921)

[3] « "La ju-u-stice et la liberté", dit-il, à moitié pour lui-même, lorsqu'ils arrivèrent au bord de l'eau […] » (*OR2* 921)

wouldn't be much justice or liberty for the likes of him if the fat man had his way – or beauty either[1]*. »* (*Y* 229). L'expression revient à plusieurs reprises dans le roman[2] : la rêverie de Delia sur Parnell en 1880, Eleanor se souvenant des tirades de Delia, Peggy et Eleanor en taxi dans les années 1930, et North se remémorant d'anciennes réunions politiques. Dans *Three Guineas*, ces mots reviennent, et la narratrice montre leurs limites : *« only a label »* (*3G* 250). Martin voit dans ces orateurs *« a mixture of comedy and tragedy*[3] *»* (*Y* 230), et se sent peu concerné par ces luttes politiques. Woolf montre son ambivalence face à cette forme de communication politique dans le chapitre « 1914 » et à nouveau dans « Present Day », où North s'adapte difficilement à la vie quotidienne britannique après des années de solitude sur un autre continent, de retour d'Afrique où il s'était établi après son service militaire.

> *He was an outsider, he felt again, as he glanced round the room. All these people knew each other. […] He listened. They were arguing. Politics and money, he said to himself; money and politics. That phrase came in handy. But he could not understand the argument, which was already heated. Never have I felt so lonely, he thought*[4]*.* (*Y* 383)

Il observe au mur ce qu'un autre convive a appelé un manifeste, qui est en fait une annonce immobilière pour une propriété confortable. Il pense à son éducation (le service militaire et la guerre, la gestion d'une ferme en Afrique) en écoutant des bribes de conversation de jeunes hommes issus des écoles privées et des universités prestigieuses. *« That's Oxford, that's Harrow […] It was like hearing small boys*

---

[1] « Il n'y aurait pas beaucoup de justice ou de liberté pour les gens comme lui si le gros homme parvenait à ses fins – ni de beauté non plus. » (*OR2* 921) Martin Pargiter est un personnage qui tient à son statut d'homme bourgeois, riche et éduqué.

[2] *« Justice and liberty »* fait peut-être aussi écho au texte de Goldsworthy Lowes Dickinson, *Justice and Liberty : A Political Dialogue* (1908). Politologue et philosophe, faisant parti des Apôtres de Cambridge, ami de Roger Fry et de Bloomsbury, proche des Woolf (surnommé « Goldie » dans le journal de Virginia), il aida à concevoir l'idée de la Ligue des Nations avec Leonard Woolf. Dans ce dialogue politique, un professeur, un banquier et un rentier discutent des formes de sociétés et de gouvernements, et d'institutions comme le mariage et la propriété.

[3] « Il y avait dans la scène un mélange de comédie et de tragédie. » (*OR2* 922)

[4] « Il était un étranger, il le sentait à nouveau, parcourant la pièce des yeux. Tous ces gens se connaissaient. […] Il écouta. Ils discutaient. La politique et l'argent, se dit-il ; l'argent et la politique. Cette expression était bien pratique. Mais il ne comprenait pas la discussion, qui était déjà enflammée. Je ne me suis jamais senti aussi seul, pensait-il. » (*OR2* 1059)

at a private school, hearing these young men talk politics[1]*. »* (*Y* 383) : ces jeunes hommes parlant de politique sont tous les mêmes, issus de la même classe sociale, et ont les mêmes tics de langage et expressions. Malgré le mélange social que souhaitait Delia, l'hôte de la soirée, c'est un échec. North imagine s'engager en politique, en signant une pétition, en s'égosillant dans un haut-parleur criant *« Justice ! Liberty ! »* : *« the next morning […] there's not an idea, not a phrase that would feed a sparrow. What do they mean by Justice and Liberty ? he asked, all these nice young men with two or three hundred a year*[2]*. »* (*Y* 385). La harangue est belle, mais ne permet pas de se nourrir ou d'acheter une maison. L'inadéquation entre le discours d'une classe aisée et la réalité de la vie des gens ordinaires est déchirante *: « There's a gap, dislocation, between the world and the reality. If they want to reform the world, he thought, why not begin there, at the centre, with themselves*[3]*? »* (*Y* 385). Cet épisode de « Present Day » fait écho à « 1914 » par la confrontation entre le discours (ces notions vides de justice et liberté) et la réalité (représentée par l'évocation des moineaux par la vieille femme puis par North). La parole que Woolf appelle *« the pedagogic, the didactic, the loudspeaker strain*[4] *»* (« The Leaning Tower », 1940) inquiète, elle est inutile voire dangereuse. Cette parole menace les textes littéraires, lorsque les frontières entre le discours politique, l'expression de la colère et la littérature deviennent floues.

En mettant côte à côte les différents orateurs des textes woolfiens dans les années 1930, on remarque que ce sont les hommes en position de pouvoir qui se font entendre le plus clairement (le discours du gros homme dans *The Years*, Abel et Martin, les innombrables livres des professeurs dans *A Room*, etc.). Leur parole couvre les voix de celles et ceux qui manquent de pouvoir (la vieille femme aux moineaux, les sœurs Pargiter, les narratrices d'*A Room*). Les voix obscures, muettes ou peu puissantes, par manque de plateforme efficace ou de voix assez

---

[1] « ça, c'est Oxford, ça, c'est Harrow […] il avait l'impression d'entendre des petits garçons dans une école privée. » (*OR2* 1059)

[2] « mais le lendemain matin […] il n'y a pas une idée, pas une expression, pas de quoi nourrir un moineau. Que veulent-ils dire par Justice et Liberté ? se demandait-il, tous ces gentils jeunes gens ayant deux ou trois cents livres par an. » (*OR2* 1060)

[3] « il y a un décalage, une dislocation, entre le mot et la réalité. S'ils veulent réformer le monde, pensait-il, pourquoi ne pas commencer là, au centre, par eux-mêmes ? » (*OR2* 1060)

[4] le pédagogique, le didactique, la pression du mégaphone (Ma traduction)

forte, peinent à se faire entendre – et c'est l'une des visées de la littérature woolfienne que de faire entendre ces voix.

Il faut noter que de nombreux textes de Woolf ont été écrits pour être prononcés, puis remaniés pour être publiés : *A Room of One's Own,* « Professions for Women », « Craftsmanship », « Modern Fiction », « Mr Bennett & Mrs Brown », les contributions au Memoir Club qui constituent *Moments of Being*… L'adresse à l'auditoire y est souvent présente, ainsi que la première personne du pluriel : Woolf flirte de très près avec le *soapboxing*, car elle est elle aussi sur une estrade en train de faire un discours d'une certaine charge politique devant un auditoire. Le premier jet de *The Years* adopte cette forme d'adresse à un public imaginaire, peut-être pour essayer d'employer cette pratique du discours dans la littérature. Le discours devient rapidement problématique, car Woolf indique dans son journal que ces premiers chapitres lui donnent l'impression de haranguer la foule avec un mégaphone. C'est ce qu'elle faisait également dans les premiers jets de ses autres romans, après quoi elle se corrige systématiquement – mais un sous-texte engagé et féministe reste toujours présent. Le premier public auquel elle s'adressait était composé de jeunes femmes, dans un contexte où la critique du patriarcat était urgente au vu de la montée des valeurs fascisantes. Le fait d'annoncer fermement qu'elle refuse ce mélange lui permet ainsi d'adhérer à l'esthétique contemporaine et de rester dans les bonnes grâces de son lectorat masculin. Elle prétend faire de la littérature pure, mais y glisse tout de même un sous-texte politique : cette colère sourde, à travers les commentaires féministes et sociaux qui parsèment l'œuvre, ne prend certes jamais le pas sur le littéraire pour éviter le sermon, mais participe à la charge signifiante de l'œuvre et la visée initiale démonstrative du texte. Woolf tente d'atteindre, à la manière de Jane Austen, un tel état d'esprit : *« very serene or very powerful mind to resist the temptation to anger*[1] *»* (*Essays V* 31), aidée par le fait que la force principale de ses arguments apparaîtra dans le pamphlet polémique *Three Guineas*. C'est dans cet essai que le souci de la littérature passe après le poids de l'engagement, où elle exprime frontalement la radicalité de ses idées, et où les préceptes poétiques passent après la politique.

[1] Un esprit très serein ou très puissant pour résister à la tentation de se mettre en colère (Ma traduction)

The Years propose une solution à cette problématique de l'écriture de la colère et des relations entre littérature et politique : Virginia Woolf y présente un échec de la communication, un échec du discours, un échec de la propagande donc, mais dans le même temps un échec du roman – d'où l'insatisfaction qui persiste après l'avoir terminé.

iii. À la recherche d'une nouvelle forme : l'essai-roman The Pargiters

> *Oh but I've thought too much, about my little book. […] as I meditate such important events, as they slip & slide & catch on the surface of my mind, I'm subterraneously sunk in scenes for my little book: make up arguments, see pictures, keep dropping something new into the cauldron, which must bubble as richly as possible before its poured still & hardened*[1] *[…]*

Telle une alchimiste confectionnant son grand œuvre, Woolf a longuement pensé à ce livre, qui devient l'un des défis les plus difficiles de sa carrière d'autrice. L'essai-roman est épineux non seulement à cause de sa relation avec la littérature engagée, mais aussi à cause de la question formelle – la difficulté à trouver la forme littéraire adéquate, à faire coïncider *« facts, as well as the vision*[2] *»*.

Sous-titré *A Novel-Essay based upon a paper read to the London & National Society for Women's Service*, commencé le 11 octobre 1932, *The Pargiters* se présente comme un livre alternant essais et chapitres de roman. Le premier jet est terminé en septembre 1934, après plusieurs remaniements, et en novembre l'autrice entame une longue réécriture intégrale du texte, devenu immensément long. Le premier essai reprend les modalités du discours qui l'inspire, où une narratrice raconte son expérience professionnelle à un public de jeunes femmes émancipées. Elle a bien conscience que la profession d'autrice est particulière, mais elle montre ici l'utilité et les capacités de son propre métier : elle estime qu'afin de comprendre le présent, il faut se tourner vers le passé, et quoi de mieux que la fiction pour en avoir la meilleure compréhension ? Elle veut faire comprendre à

---

[1] *Diary*, 8 mai 1932 : J'ai bien trop réfléchi à mon petit livre. […] tandis que je médite sur des événements si importants, tandis qu'ils glissent et s'accrochent à la surface de mon esprit, je suis profondément plongée dans des scènes pour mon petit livre : monter des arguments, voir des images, continuer à mettre quelque chose de neuf dans le chaudron, qui doit bouillonner le plus richement possible avant que ce soit coulé et durci.

[2] *Diary,* 25 avril 1933 : les faits, ainsi que la vision.

son public la réalité de la vie dans un foyer victorien, et les pressions insidieuses subies par les femmes de cette époque – pressions incompréhensibles voire ridiculisées par les nouvelles générations plus émancipées. C'est ici la littérature qui permet de faire comprendre les non-dits, les règles tacites et les oppressions subies par les gens, dans le passé et au présent. Le nom de « Pargiter » prend tout son sens : Leaska suggère sa proximité avec le mot *« pargeter »*, celui qui plâtre ou blanchit un mur à la chaux, et par extension celui qui dissimule et lisse pour faire briller et couvrir les marques et imperfections[1].

Woolf met en œuvre une sorte de sociologie qualitative, dans un cadre fictif mais dont les éléments sont véridiques et basés sur des expériences réelles et parfois autobiographiques.

> *Both my aims in this paper – I wish to discuss professions in general and to justify my statement that, in trying to earn your living professionally, you are doing work of enormous importance – require some few pages of historical preface. This is obvious because we cannot understand the present if we isolate if from the past. If we want to understand what it is that you are doing now, I must ask you to forget that we are in this room, this night. […] Let us be our grandmothers. But as this being somebody else is not part of your profession – it would be a serious drawback in some of them, I imagine – and as it is a very large part of a writer's profession, I am going to take the liberty of effecting this transformation for you*[2]. (*The Pargiters* 8)

À l'objection évidente de la différence entre la fiction romanesque et l'histoire réelle, elle répond immédiatement :

> *[…] though it would be far easier to write history – 'In the year 1842 Lord John Russell brought in the Second Reform Bill' and so*

[1] Le mensonge est récurrent dans la famille Pargiter : tous couvrent un secret, un méfait, une information. Au dernier chapitre, lors de réminiscences en famille, Martin, Rose, Delia et les autres reviennent sur le monde mensonger et infernal de la demeure d'Abercorn Terrace.

[2] Mes deux objectifs dans cet article – je souhaite discuter des métiers en général et justifier mon affirmation selon laquelle essayer de gagner sa vie de manière professionnelle est un travail d'une énorme importance – nécessitent d'être préfacés de quelques pages d'histoire. C'est évident car nous ne pouvons pas comprendre le présent si nous l'isolons du passé. Si nous voulons comprendre ce que vous faites aujourd'hui, je dois vous demander d'oublier que nous sommes dans cette pièce ce soir. […] Devenons nos grand-mères. Mais comme devenir quelqu'un d'autre n'est pas votre métier – un sérieux inconvénient pour certaines, j'imagine – et comme c'est en grande partie le métier d'une écrivaine, je vais prendre la liberté de faire cette transformation pour vous. (Ma traduction)

> *on – that method of telling the truth seems to me so elementary, and so clumsy, that I prefer, where truth is important, to write fiction. […] There is scarcely a statement in it that cannot be verified, if anybody should wish to misuse their time*[1]. (*The Pargiters* 9)

Le projet féministe se double alors d'un projet historique, où l'exposition de la vérité sera faite par l'écriture fictionnelle : *« I prefer, where truth is important, to write fiction. »* Après le premier essai vient le premier chapitre de fiction romanesque (numéroté chapitre 56, extrait d'un roman fictif), qui présente de façon minutieuse la vie de la famille Pargiter et ses implications économiques et sociales. Suit alors un deuxième essai qui revient sur ce passage de fiction et introduit les thèmes du deuxième chapitre de roman, et ainsi de suite sur le même modèle. Le roman est donc doublé d'un essai qui le commente, avec des citations et faits[2] précis tirés des *scrapbooks* préparatoires, sources que l'on retrouvera également dans l'essai *Three Guineas* – une des nombreuses preuves de la parenté entre *The Years* et *Three Guineas*. Virginia Woolf interprète ici sa propre écriture de fiction, par une analyse didactique et idéologique des faits influencée par sa conception de l'histoire, des questions de genre, et de ses opinions socialistes. Cependant la séparation entre essais et chapitres devient rapidement artificielle : des éléments romanesques surgissent dans les passages argumentatifs, et inversement, dès le deuxième chapitre. Les « faits », anecdotes réelles et arguments, et la « fiction », histoire des Pargiter, s'entremêlent.

Au début de ce premier jet, parce qu'elle explique sans cesse les passages de fiction, il semble que Woolf fait peu confiance au romanesque pour véhiculer du

---

[1] […] bien qu'il serait beaucoup plus facile d'écrire de l'histoire – « En l'année 1842 Lord John Russell a présenté le deuxième projet de loi de réforme » et ainsi de suite – cette méthode pour dire la vérité me semble si élémentaire et si maladroite, que je préfère, là où la vérité est importante, d'écrire de la fiction. […] Il n'y a guère de déclaration qui ne puisse pas être vérifiée, si quelqu'un voulait perdre son temps. (Ma traduction)

[2] Après la publication de l'ouvrage Winifred Holtby, il semblerait que Woolf l'ait rencontrée plusieurs fois afin de discuter de l'entrée des femmes dans les professions libérales et administratives. Une lettre de Woolf à Holtby indique *« It was very good of you to send me the information – I think it will be very useful. I want to keep rather more closely to facts than usual. And I am not at all well up in the subject of facts. »* [C'était très gentil à vous de m'envoyer ces informations – je crois que ce sera très utile. Je veux m'en tenir aux faits plus que d'habitude. Et je ne suis pas du tout bonne pour manier les faits. (Ma traduction)] Après les critiques envers *The Waves*, Woolf s'intéresse à ce qu'elle appelle globalement les « faits », comme en témoigne cette lettre. Voir Winifred HOLTBY, *Virginia Woolf : A Critical Memoir*, p. xvii.

sens, ni d'ailleurs au lectorat pour le comprendre. Cette absence de foi envers le livre et le lecteur semble issue de sa volonté d'écrire un texte d'une grande clarté politique, accessible à toutes et tous, comme manière de contribuer à l'effort pacifiste des années 1930. Les Woolf ont assisté à de nombreuses conférences des divers partis et organisations socialistes, et Leonard participait activement à l'action politique menée par ces cercles, action qui croisait souvent celle des organisations féministes menées par Ray Strachey. Virginia voulait alors participer en engageant sa plume, et son intérêt réel et sa compassion pour les gens issus de la *middle-class*, notamment les femmes, n'empêchait pas son snobisme. Dans son journal, Woolf se raisonne constamment : *« What I must do is to keep control; & not be too sarcastic; & keep the right degree of freedom & reserve*[1]*. »*

The Pargiters est hautement didactique car il essaie de toucher un public large auquel Woolf accorde peu d'esprit d'analyse, mais la lourdeur apparaît vite et le doute s'empare de l'autrice : *« And now I grow doubtful of the value of those figures* [à propos des Pargiter]. *I'm afraid of the didactic*[2]*. »* Mais les parts d'essai et de roman se mêlent au fur et à mesure, Woolf ayant trouvé un équilibre entre *« the truth of fact »* et la fiction qui soutient cette vérité à exposer – *The Pargiters* est bien un laboratoire où se prépare le roman à venir. Elle a trouvé la manière adéquate de faire fonctionner ensemble fait et fiction dans le roman, et au cours de la révision du premier chapitre, elle décide alors d'abandonner cette division et les essais sont complètement absorbés dans les chapitres romanesques : *« I'm leaving out the interchapters – compacting them in the text*[3] *»*.

Woolf entame un processus de remaniement et de coupes sévères du texte qui durera de longs mois, entre 1934 et fin 1936, durant lesquels elle travaille sur d'autres textes. Entre autres, la production de *Flush* est imbriquée avec *The Pargiters*, on y retrouve la veine critique et théorique (héritage victorien sur la différenciation des sexes) et la veine biographique. Catherine Bernard considère d'ailleurs que « Professions for Women » est un double théorique de *Flush*, comme

---

[1] *Diary*, 19 décembre 1932 : Je dois garder le contrôle, ne pas être trop sarcastique, et garder le bon degré de liberté et de retenue.

[2] *Diary*, 21 janvier 1933 : Maintenant je doute de la valeur de ces personnages. J'ai peur du didactique.

[3] *Diary*, 2 février 1933 : J'exclus les interchapitres – en les intégrant dans le texte

The Years et *Three Guineas* le seront ensuite – « efforts visionnaires de dénonciation de la machine idéologique » (*OR2* 1046-1047). Ce remaniement accompagne la réflexion sur « les faits et la vision » : d'abord portée par cette nouvelle esthétique du fait pur utile à la fiction réaliste[1], elle revient sur cette distinction quelques mois plus tard.

> *But The Pargiters. I think this will be a terrific affair. I must be bold & adventurous. I want to give the whole of present society – nothing less: facts, as well as the vision. And to combine them both. I mean, The Waves going on simultaneously with Night & Day. Is this possible[2]?*

Ce virage esthétique de Woolf tient ainsi à l'harmonie, dans le récit fictionnel, entre les arguments factuels et le monde de la vision[3] : il s'agit de mêler le monde des objets, des faits sociaux, de l'intellect, de la raison, du temps inéluctable et de la mort, et le monde de la transcendance, de l'unité de toutes les choses, des récurrences cachées. Ce monde spirituel de la « *vision* » est celui auquel les personnages woolfiens accèdent par les *« moments of being »*, épiphanies où un élément permet de dévoiler un lien transcendant entre les choses, l'individu et le monde. Ces mondes cohabitent pour la plupart des personnages, dans une tension entre l'un et l'autre (Mrs Dalloway, Mrs Ramsay ou Eleanor Pargiter) ; certains sont plus ancrés dans le monde factuel (Mr Ramsay), tandis que les artistes et prophètes, mais aussi les fous, ont une meilleure capacité à atteindre le monde de la vision (Lily Briscoe, Septimus Smith).

---

[1] *Diary,* 2 novembre 1932 : « *I find myself infinitely delighting in facts for a change, & in possession of quantities beyond counting: though I feel now & then the tug to vision, but resist it »* [Je suis infiniment ravie d'écrire sur des faits pour changer, et j'en possède des quantités ; bien que je ressente de temps en temps le tiraillement de la vision, mais j'y résiste]

[2] *Diary*, 25 avril 1933 : The Pargiters. Je crois que ça va être une affaire formidable. Je dois être audacieuse et aventurière. Je veux dire l'ensemble de la société actuelle – rien de moins : les faits comme la vision. Et combiner les deux. Je veux dire, The Waves simultanément avec Night & Day. Est-ce possible ?

[3] Voir l'étude d'Alice VAN BUREN KELLEY, *The Novels of Virginia Woolf : Fact and Vision*, Chicago, Chicago UP, 1973, qui analyse les romans de Woolf selon cette dualité.

On retrouve cette dualité entre fait et vision dans l'essai publié dans le *Times Literary Supplement* de décembre 1933 : « The Novels of Turgenev ». Woolf y fait l'éloge de l'écrivain russe, de sa conception du roman et de sa pratique d'écriture :

> *[Turgenev] speaks of the novelist's art, and now he lays the greatest emphasis upon the need for observation. The novelist must observe everything exactly, in himself and in others.* "La douleur passera et la page excellente reste." *He must observe perpetually, impersonnaly, impartially. […] For he is asking the novelist not only to do many things but some that seem incompatible. He has to observe facts impartially, yet he must also interpret them. Many novelists do the one; many do the other – we have the photograph and the poem. But few combine the fact and the vision; and the rare quality that we find in Turgenev is the result of this double process*[1]. (*Essays VI* 9)

Ivan Tourgeniev fait donc œuvre, selon Virginia Woolf, à la fois d'observation et d'interprétation, il combine les faits et la fiction, « la photographie et le poème », car il possède *« the rare gift of symmetry, of balance*[2] *»*. Les romans de Tourgeniev peignent *« a generalized and harmonized picture of life*[3] *»*.

> *Strangely enough, the individual never dominates; many other things seem to be going on at the same time. We hear the hum of life in the fields; a horse champs his bit; a butterfly circles and settles. And as we notice, without seeming to notice, life going on, we feel more intensely for the men and women themselves because they are not the whole of life, but only part of the whole*[4]*.* (*Essays VI* 11)

---

[1] [Tourgeniev] parle de l'art du romancier et met un fort accent sur la nécessité d'observer. Le romancier doit tout observer, chez lui et chez les autres. « La douleur passera et la page excellente reste. » Il doit perpétuellement observer, impersonnellement et impartialement. […] Car il demande au romancier non seulement de faire beaucoup de choses mais dont certaines semblent incompatibles. Il doit observer les faits de manière impartiale, mais il doit aussi les interpréter. Beaucoup de romanciers font l'un ; beaucoup font l'autre – nous avons la photographie et le poème. Mais peu combinent le fait et la vision ; et la qualité rare de Tourgeniev est le résultat de ce double processus. (Ma traduction)

[2] le rare don de symétrie et d'équilibre (Ma traduction)

[3] une image de la vie généralisée et harmonieuse (Ma traduction)

[4] Curieusement l'individu ne domine jamais ; beaucoup de choses semblent se passer en même temps. Nous entendons le brouhaha de la vie dans les champs ; un cheval mord son mors ; un papillon vole et se pose. Et comme nous le remarquons, mais sans avoir l'air de le remarquer, que la vie continue, nous ressentons plus intensément pour les hommes et les femmes eux-mêmes parce qu'ils ne sont pas la totalité de la vie, mais seulement une partie de l'ensemble. (Ma traduction)

Cette réflexion sur Tourgeniev, lue en parallèle avec le journal de Woolf et son roman en préparation, devient une réflexion sur la propre écriture de l'autrice, un autre laboratoire romanesque. Elle opère un virage esthétique après *Jacob's Room, Mrs Dalloway, To the Lighthouse* et *The Waves*, livres de *« vision »* où le monde est vu par la conscience, où chaque objet est prétexte à la vision transcendante d'une réalité cachée. *« I am breaking the mould made by The Waves*[1] *»* écrit-elle, revenant à l'étude sociale et l'écriture réaliste de *Night & Day*, dans la lignée de l'écriture biographique d'*Orlando* et de *Flush* (mais sans fantaisie), explorant le traumatisme de la première guerre mondiale et la société défigurée (de la fracture de classe à la culture hypocrite). Ces œuvres tardives de Woolf montrent l'intériorité dans l'extériorité des choses, des individus et des événements (*Between the Acts* prendra le même chemin). Elle remarque que *« there's a good deal of gold – more than I'd thought – in externality. In truth The Pargiters is first cousin to Orlando*[2] *[…] »*. L'autrice exprime la nouvelle forme de ce roman par les ressemblances et différences avec ses autres œuvres, de *Night and Day* à *The Waves*, en opposant le fait véritable et la fiction, et le fait et la *vision*. Elle cherche d'autres pratiques d'écritures : en tant que recherche d'une nouvelle forme, *The Years* est abondamment commenté par l'autrice (comme a pu l'être la nouveauté esthétique de *Jacob's Room* ou de *The Waves*).

Cette réflexion sur la matière et la visée de l'œuvre s'accompagne, plus radicalement, de coupes sévères du texte : la quantité de matériel étant immense, il est parfois compliqué de conserver la cohérence des personnages et des épisodes[3]. Les choix de suppression sont difficiles, Woolf élimine ou rend vague les attaques frontales contre la société britannique et le sort des femmes. Les allusions au corps des femmes sont également tues : sexualité, désir, contraception et avortement disparaissent. *Three Guineas* ne reprendra pas ces arguments, sauf de manière dissimulée : trois guinées est le prix donné d'un avortement dans le

[1] *Diary*, 28 juillet 1934 : Je brise le moule de The Waves

[2] *Diary*, 19 décembre 1932 : Il y a beaucoup d'or – plus que je ne le pensais – dans l'extériorité. En vérité, The Pargiters est cousin d'Orlando […]

[3] L'exemple le plus évident est le troisième enfant de Morris Pargiter, Charles, mort lors de la première guerre mondiale, qui apparaît au dernier chapitre, mais n'est pas mentionné au moment où l'on rencontre les enfants de Morris, North et Peggy, en 1917.

manuscrit, lors d'une conversation entre Rose, Maggie et Sara[1]. L'argument originel de Woolf, c'est-à-dire la discussion autour de *« money and love[2] »,* incluait la sexualité et les possibilités d'émancipation des femmes par le contrôle des naissances. Dans une scène du manuscrit[3], qui deviendra le chapitre « 1910 » dans la version finale, Maggie et Elvira (future Sara Pargiter) reçoivent leur cousine Rose. Elles ne comprennent pas pourquoi les femmes ont de si nombreux enfants sans pouvoir les nourrir, à quoi Rose leur répond que la contraception et l'avortement coûtent très cher – trois guinées, qui deviendra la somme symbolique pour désigner la tyrannie patriarcale, domestique et sociale. Elvira propose d'écrire au journal *The Times* pour demander la contraception pour toutes, mais Rose l'informe qu'il est illégal de propager des informations à ce sujet. Les deux sœurs ayant vécues à l'étranger et n'ayant jamais eu d'éducation approfondie, sont outsiders (marginales) dans la société britannique. Au cours de cette conversation, elles remarquent également le malaise de Rose lors de discussions sur la sexualité, et ne comprennent pas la restriction de liberté des femmes et l'impossibilité de se déplacer seules. La scène rappelle une expérience traumatisante de la jeunesse de Rose, sa rencontre avec un exhibitionniste, et les conséquences du traumatisme. Plus loin, Maggie et Elvira pensent que l'accès au droit de vote pour les femmes est inutile, elles veulent s'exclure du système – tandis que Rose est militante suffragette. Lorsqu'elle les quitte, elles évoquent l'homosexualité, et la possible homosexualité de leur cousine qui vit avec une femme.

Cette longue scène est presque totalement supprimée de *The Years*, alors qu'elle semble correspondre à la visée féministe originale : montrer la vie des femmes, leur sexualité et les problématiques associées. La suppression de cette réflexion féministe n'est pas un cas isolé. Le profil de Delia est également rendu

---

[1] Voir Snaith/Cambridge 778.

[2] Plus généralement, le roman parle des formes de l'amour et des relations : amour marital, filial, fraternel, amitiés, amours hétérosexuelles et homosexuelles, et suggère aussi les formes dangereuses : la répression affective et sexuelle et ses effets (les sœurs Pargiter), la relation incestueuse (suggérée chez Abel et Eleanor), l'agression sexuelle et le viol (l'aventure de Rose). Les hommes vivent ces questions de manière différente, car ils ont une liberté sexuelle totale (Abel a une épouse et une maîtresse, Martin vit seul et a des amantes), mais ont des problèmes affectifs, sans pouvoir les exprimer car ils sont aussi réprimés par leur éducation.

[3] Sur cette scène en détail, voir Grace RADIN, *The Evolution of a Novel*, p. 51 sq. ; Hermione LEE, *Virginia Woolf*, p. 335-336.

méconnaissable : musicienne passionnée, elle souhaiterait aller pratiquer le violon en Allemagne auprès de maîtres de musique reconnus, mais son père refuse catégoriquement de laisser partir sa fille seule à l'étranger et de financer ces études, et un professeur misogyne lui refuse son soutien. La fureur de Delia envers sa famille, notamment ses frères qui ont l'argent et le droit d'étudier, s'explique par ces inégalités de traitement entre frères et sœurs. Cela fait écho à Martin et Rose dont la différence de traitement fâche profondément la fillette (elle est exclue de leur salle de jeu, réservée à Martin pour les études). Milly, douée en dessin, ne peut assister aux cours à l'académie de peinture car les modèles sont nus, ce qui est considéré comme inconvenant pour une jeune femme. Kitty Malone rêve d'administrer un domaine agricole[1], mais ce n'est pas non plus adéquat pour une jeune femme de son statut, prisonnière du *« tea-table training »* à Oxford et subissant les remarques sexistes de son père le doyen. *The Years* ne mentionne plus ces souhaits, ce qui rend son exaspération moins compréhensible, et on la retrouve mariée au chapitre suivant. L'éducation des femmes, la maîtrise de leur santé et le choix de la reproduction, leur accès à l'argent ou au droit de vote, préoccupent directement Virginia Woolf sur le plan personnel et social. Ces intérêts font écho à ses études limitées par Leslie Stephen, à la différence d'accès à l'éducation entre Vanessa et Virginia, et Thoby et Adrian, à la possibilité de Woolf de refuser la maternité grâce à son statut aisé, à son ambivalence quant au droit de vote féminin, etc. Pourtant ces discussions féministes disparaissent de *The Years*.

L'équilibre entre littérature et politique se joue ici : *« Is it all too shrill & voluble[2] ? »* L'autrice condense et réduit sans cesse (les verbes *condense* et *reduce* reviennent dans une bonne partie des entrées du journal qui commentent la rédaction), pour intensifier les scènes et les rendre plus compactes, afin de résoudre le double problème de la forme littéraire et de la portée politique. Les arguments féministes sont atténués et intégrés au texte, rendu plus léger et dont la littérarité est ainsi moins problématique pour l'autrice. On peut noter que ce cheminement réflexif n'est pas nouveau chez Virginia Woolf, car la plupart de ses

---

[1] *« "And I'd given anything to be a farmer !" she exclaimed. […] "But in my youth", she said, rather fiercely […] "that wasn't allowed". »* (*Y* 380) [« "Et moi qui aurait donné n'importe quoi pour être fermière" s'exclama-t-elle. […] "Mais dans ma jeunesse", dit-elle, assez passionnément […] "ce n'était pas permis." » (*OR2* 1057)

[2] *Diary*, 2 août 1934 : Est-ce trop criard et volubile ?

brouillons et ses journaux indiquent une envie forte de déployer des arguments concernant la condition féminine, arguments finalement supprimés : le discours féministe de Lily Briscoe[1] sur la création féminine sera déplacé dans *A Room of One's Own*, des réflexions sur le statut de Mrs Dalloway disparaissent… La première version de *Jacob's Room* comportant un personnage féminin comme miroir de Jacob : Angela Williams, jeune femme moderne, étudiante et indépendante[2], qui devait lui permettre d'explorer ce nouveau statut social et la différence avec le destin des jeunes hommes en temps de guerre. Ces passages supprimés anticipent les suppressions de *The Years* sur l'indépendance féminine, que Woolf trouvait trop insistants (seul un court texte « A Woman's College from the Outside » / « Un collège de jeunes filles vu de l'extérieur » a été publié). Une première version d'*Orlando* contenait un intertexte important avec les œuvres de Sappho, sans doute en lien avec le procès de *The Well of Loneliness* de Radclyffe Hall qui se déroulait au moment de l'écriture.

Si les autres romans de Woolf ont survécu sans dommage à ces coupes et ces remaniements, dans le cas de *The Years* elles donnent une qualité cryptique au texte final : l'aspect factuel et féministe, spécifique au contexte et à des anecdotes précises, adopte une nouvelle dimension, plus générale. En plus de ces coupes du texte, il subsiste une quantité de matériel non utilisé des *scrapbooks* : cette « poudre à canon » participe à la conception d'un autre livre dès janvier 1935, d'abord intitulé *On Being Despised,* qui deviendra l'essai *Three Guineas*.

Le manuscrit de *The Pargiters*, à la fois cathartique et didactique, s'est assagi, et a fait de nombreux détours jusqu'à parfois obscurcir l'argument. La version finale est raisonnée et sans colère, dans une esthétique contemporaine de la mesure. En parallèle, *Three Guineas* adopte une forme clairement pamphlétaire et polémique *: « here I am plagued by the sudden wish to write an Anti fascist Pamphlet[3] »*. D'abord un texte sur les professions des femmes, il devient un texte

---

[1] Dans le manuscrit de *To the Lighthouse*, Lily Briscoe *« could not bear to be called, as she might have been called had she come out with her views, a feminist »* [ne supportait pas d'être appelée, comme elle aurait pu l'être si elle avait avoué ses opinions, une féministe (Ma traduction)]

[2] Les éditions de *Jacob's Room* reproduisent des extraits du manuscrit, voir par exemple la notice de la Pléiade.

[3] *Diary*, 26 février 1935 : Je suis tourmentée par l'envie soudaine d'écrire un pamphlet antifasciste

pacifiste, antifasciste et féministe, et conservera l'argumentaire fort et radical en mettant enfin par écrit les pensées de Woolf sans le filtre de la bienséance. Jongler entre ces deux textes, aux alentours de 1934, est difficile : *« One cant propagate at the same time as write fiction. And as this fiction is dangerously near propaganda, I must keep my hands clear*[1]*. » Three Guineas*, s'il prend plus de libertés que *The Years* sur les sujets féministes, reste tout de même mesuré.

Le journal de Woolf témoigne de ses grandes ambitions envers ce qui s'annonce être un roman-monde aux multiples facettes :

> *It should aim at immense breadth & immense immensity. It should include satire, comedy, poetry, narrative, & what form is to hold them all together? Should I bring in a play, letters, poems? I think I begin to grasp the whole. And its to end with the press of daily normal life continuing. And there are to be millions of ideas but no preaching – history, politics, feminist, art, literature – in short a summing up of all I know, feel, laugh at, despise, like, admire hate & so on*[2].

« It needs sharpening, some bold cuts, & emphases[3] *»* : après plusieurs essais, versions, reprises, réécritures, remaniements et interruptions, ce projet de longue haleine touche à sa fin. L'écriture « ruminative[4] » de Woolf forme un roman où derrière chaque phrase, chaque mot, se trouve une quantité de références, de symboles et d'allusions, masquée par les multiples réécritures – c'est pourquoi il est nécessaire de retracer la genèse de *The Years*, et d'étudier les rapports avec les textes qui orbitent autour du roman, afin de comprendre la richesse de l'écriture.

Ce laboratoire politique et poétique permet à Woolf de tester ses arguments féministes, pacifistes, socialistes, et faire des tentatives de forme et de structure. La

---

[1] *Diary*, 14 avril 1934 : On ne peut pas écrire de la propagande et en même temps écrire de la fiction. Et comme cette fiction est dangereusement proche de la propagande, je dois garder les mains propres.

[2] *Diary*, 25 avril 1933 : Il devrait viser une immense largeur et une immense immensité. Il devrait inclure de la satire, de la comédie, de la poésie, de la prose, et quelle forme pour les tenir tous ensemble ? Devrais-je y mettre une pièce de théâtre, des lettres, des poèmes ? Je pense que je commence à saisir le tout. Et il se terminera avec la vie quotidienne normale qui continue. Il y aura des millions d'idées mais pas de prédication – histoire, politique, féminisme, art, littérature – en gros, un résumé de tout ce que je sais, je ressens, je me moque, je méprise, j'aime, j'admire, et cetera.

[3] *Diary*, 29 décembre 1935 : Il faut affûter, quelques coupes audacieuses, et des emphases.

[4] Jacques Aubert qualifie ainsi le processus d'écriture de Virginia Woolf à propos de *The Voyage Out*, similaire pour toutes les œuvres suivantes (*OR1* 1295).

question de la retenue, voire de la censure, de sa colère envers la situation sociale et politique et de nombreuses réflexions féministes, est complexe, résultat de convictions personnelles et d'un contexte politico-littéraire difficile quant aux relations entre l'art et la politique. Woolf résout cette difficulté par une œuvre à deux faces : *The Years* et *Three Guineas* restent un seul livre[1] dans son esprit, un roman de fiction adossé à un essai pamphlétaire dont les thématiques et les moteurs de l'écriture sont identiques.

b. *The Years, « a deliberate failure »*

Le roman est constitué de onze chapitres en ordre chronologique, identifiés par la date de l'année (excepté le dernier, « Present Day » qu'on peut situer autour de 1935, au moment de l'écriture de la dernière version du roman). La durée diégétique des chapitres varie entre quelques heures et deux jours, tandis que leur longueur varie entre quatre et cent pages ; et chaque chapitre affiche à sa tête une notation météorologique précise. Le premier chapitre « 1880 » représente presque un quart du roman et se déroule sur deux jours d'un mois de printemps. On y rencontre la famille Pargiter, le père Abel, ses filles Eleanor, Milly, Delia et Rose, ses fils Morris et Martin, tous réunis autour du décès de la mère de famille. Un autre fils, Edward, étudie le grec à Oxford. Non loin de là se trouve sa cousine Kitty Malone. Onze ans plus tard, « 1891 » couvre une journée venteuse d'automne, où Eleanor sillonne Londres. On rencontre une nouvelle branche des Pargiter, le frère d'Abel, Digby, sa femme Eugénie et leurs filles Maggie et Sara. Un nouveau bond de seize ans mène à « 1907 », une soirée d'été où Sara, alitée, lit *Antigone* de Sophocle. Ce court chapitre est suivi de quatre autres également courts : quelques heures de 1908 où Martin rend visite à Eleanor ; une journée de 1910 où Rose rend visite à Maggie et Sara, et la famille se retrouve à une réunion suffragiste ; « 1911 » où l'on rencontre la famille de Morris ; quatre jours d'hiver de 1913 où la maison

[1] *Diary,* 3 juin 1938 : *« together as one book – as indeed, they are. »* [ensemble comme un seul livre – ce qu'ils sont en effet.] Le *Times Literary Supplement* du 30 avril 1938 reporte : *« The Hogarth Press is shortly to publish a new book by Virginia Woolf entitled 'Three Guineas' in which the author develops certain trains of thought which ran through 'The Years'… »* [La Hogarth Press va bientôt publier un nouveau livre de Virginia Woolf intitulé *Trois Guinées*, dans lequel l'autrice développe certaines idées déjà présentes dans *The Years*]. La promotion du pamphlet est adossée au roman, à cause de la parenté des textes, et peut-être aussi au succès des ventes de *The Years*.

des Pargiter est vendue et leur domestique Crosby doit déménager. Le chapitre « 1914 » voit la rencontre inopinée de Martin et sa cousine Sara devant la cathédrale Saint-Paul, puis leur promenade à Hyde Park avec Maggie. On retrouve ensuite Kitty dans son rôle de maîtresse de maison. Deux courts chapitres s'ensuivent : « 1917 », une soirée d'hiver où Eleanor dîne chez Maggie et son mari Renny, en compagnie de Sara et Nicholas, sous les bombardements de Londres ; et « 1918 », Crosby marche dans la rue sans se rendre compte que tout le monde fête l'armistice. Enfin, la dernière section « Present Day », représentant plus d'un tiers du roman, se déroule dix-huit ans plus tard lors d'une soirée d'été. On y retrouve tous les personnages encore vivants lors d'une fête organisée par Delia Pargiter. Woolf décrivait la structure comme sautant *« like a chamois across precipices from 1880 to here & now », « a curiously uneven time sequence, a series of great balloons*[1] *»*. On distingue ainsi trois grands mouvements, à peu près égaux en longueur de texte : la fin de la période victorienne en 1880 et 1891 ; une dizaine d'années entre 1907 et 1918, l'époque édouardienne et la première guerre mondiale ; et la dernière soirée, à la fin de l'entre-deux-guerres et au moment même de l'écriture.

Le premier mouvement s'intéresse tout particulièrement à la séparation des sexes dans la société victorienne et aux rôles genrés qui pèsent sur les jeunes femmes d'Angleterre. Les questions d'éducation, d'argent, de profession, de liberté, d'amour et de sexualité sont discrètement soulevées – c'est ce qui correspond à la version initiale de *The Pargiters* et sa visée féministe. Le mouvement suivant montre les Pargiter évoluer dans un milieu social relativement fixe quand le monde autour d'eux change plus rapidement que jamais – cette fascination de Woolf pour la vie moderne que l'on retrouve dans tous ses écrits. Le dernier mouvement présente une image du temps immédiatement contemporain de Woolf, observant les effets des mœurs et des valeurs anciennes sur les générations. Elle prévoyait initialement de poursuivre le fil des années jusqu'en 2032, mais le spectre de la guerre et la longueur conséquente du texte l'effraient à juste titre. On peut s'étonner que les années entre 1918 et 1937 soient passées sous silence dans *The Years*, mais ce sont les autres romans de l'autrice qui couvrent cette période de

[1] *Diary*, 5 janvier 1933 : une séquence temporelle curieusement inégale, une série de grands ballons

l'entre-deux-guerres : *Mrs Dalloway*, la fin de *To the Lighthouse* ou *The Waves* évoquent en détail cette période. À travers la littérature woolfienne, notamment par *Orlando*, *The Waves*, *Flush, Between the Acts* et *The Years*, on observe l'histoire de la Grande-Bretagne, rappelant la formation première de Virginia Woolf : historienne. *The Years* fait alors l'histoire de la classe moyenne britannique entre 1880 et 1936, Woolf utilisant ses propres expériences et observations pour faire un diagnostic général de la société dans laquelle elle vit ; elle y parle de sa génération et de son genre, exposant les problèmes généraux de son époque ainsi que des sujets plus personnels. L'essai-roman factuel devient un roman plus subjectif et fragmentaire, sur les mœurs et relations entre individus au sein d'une société en mouvement, avec en toile de fond une argumentation politique et sociale qu'il faut attentivement exhumer.

Virginia Woolf décide du titre définitif du roman en septembre 1935 – *« And I think I will call this book The Years*[1] *»,* dernière des multiples propositions de titres qui faisaient écho aux thématiques du roman. Elle avait évoqué dans ses titres l'organisation familiale, l'éducation des enfants et notamment son financement (*The Pargiters, Sons and Daughters, Daughters and Sons)*, la chronique des gens ordinaires et les lieux de leur vie privée, en opposition à leur vie publique (*Ordinary People*, *Other People's Houses*), la notion de temporalité (*Here & Now*), ainsi que des motifs récurrents tels que les sonorités, le soleil, le défilé (*Music, Dawn, The Caravan*). Les titres provisoires de *Three Guineas* sont tout aussi évocateurs : l'éducation des hommes (*Men Are Like That*), la guerre imminente (*The Next War, What Are We To Do ?*), la place des femmes dans la société (*On Being Despised*), le format épistolaire du texte (*Answer to Correspondents, Letter to an Englishman)* et le dialogue qu'il propose (*A Knock on the Door, The Open Door*, *Opening the Door* et *A Tap at the Door*, référence à la scène finale[2] de

[1] *Diary*, 4 septembre 1935 : et je crois que je vais appeler ce livre *The Years*

[2] *« You will hear somebody coming. You will open the door. And then – this is at least my guess – there will take place between you and someone else the most interesting exciting and important conversation that had ever been heard. »* (*The Pargiters* xliv) [Vous allez entendre quelqu'un arriver. Vous allez ouvrir la porte. Et là – du moins je le devine – il va y avoir, entre vous et une autre personne, la conversation la plus intéressante, enthousiasmante et importante qui a jamais eu lieu. (Ma traduction)] La porte est celle du lieu à soi, de la *room of one's own*, pièce qui, après avoir servi à créer, écrire et exister, pourra être le lieu de l'échange. La continuité de la métaphore de la pièce est un autre indice de la continuité de la réflexion de Woolf sur ces problématiques.

« Professions for Women » où est entrevue l'espoir d'une conversation possible et entière, sans interruption – contrairement au dialogue impossible de *The Years*.)

La réception du roman est particulière : mal-aimé par son autrice et par les proches de celle-ci[1], c'est un succès public en Angleterre et aux États-Unis[2] (Woolf tient les comptes des ventes dans son journal et les chiffres sont impressionnants). Son succès de l'autre côté de l'Atlantique lui offre la couverture du *Time Magazine* du 12 avril 1937 (avec une photographie de Woolf par Man Ray) ; 38000 copies sont imprimées entre avril et octobre 1937[3]. Il est immédiatement traduit en France par Germaine Delamain (*« I've learnt something from The Years – just translated into French[4] »*). Comme son autrice, le livre est oublié après la deuxième guerre mondiale, et ne réapparaît pas dans le canon woolfien lors de sa redécouverte. En 1977, le bulletin de la *New York Public Library* sort un numéro entièrement consacré à *The Years*, et l'on commence à redécouvrir ce livre et son histoire complexe. Les universitaires nord-américaines, nourries par les études de genre, préfèrent en général *The Pargiters* à *The Years*[5] ; on préfère une Woolf politisée et féministe plutôt qu'incertaine. Jane Marcus fait cependant l'éloge du roman publié dans « Storming the Toolshed » :

> The Years *itself is the most brilliant indictment in modern literature of the world of empire, class, and privilege, of capitalism and patriarchy. Structurally it is exciting, too, in its portrait of the artist as charwoman of the world. The Years was to have been a new form of her opera for the oppressed, alternating chapters of fact and fiction*[6].

---

[1] E. M. Forster : *« In* The Years *as in* Night and Day*, she deserts poetry, and again she fails… »* [Dans *The Years* comme dans *Night and Day*, elle délaisse la poésie, et elle échoue encore… (Ma traduction)] Il remarque le lien entre les deux œuvres, comme le note l'autrice, mais le roman est peu à son goût.

[2] Woolf tient les comptes dans son journal et les chiffres sont impressionnants ; le livre est en haut du classement des ventes dans les pays anglophones en 1937, aux côtés de *Gone With The Wind* de Margaret Mitchell et de *Of Mice and Men* de John Steinbeck.

[3] Stuart N. CLARKE, *The Essays of Virginia Woolf*, tome VI, p. xii.

[4] *Diary,* 17 janvier 1939 : J'ai appris quelque chose au sujet de The Years – il vient d'être traduit en français

[5] Gloria G. FROMM, « *Re-inscribing* The *Years* : *Virginia Woolf*, *Rose Macaulay*, and the *Critics* », *Journal* of *Modern Literature,* 13, 1, 1986, pp. 289-306.

[6] Jane MARCUS, « Storming the Toolshed », dans Robyn R. WARHOL et Diane Price HERNDL (dir.), *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, p. 272. *The*

Les études sur le roman commencent à proliférer à partir des années 2010, notamment sous l'impulsion d'Anna Snaith, chercheuse britannique se concentrant sur les œuvres tardives de Woolf, et chargée de l'édition du volume dans la collection des éditions Cambridge[1]. Cet ouvrage de mille pages reconstitue les évolutions de *The Years* et explique la moindre allusion historique ou sociale de ce texte, *« Woolf's most overtly political novel[2] »* (*3G* xxv) selon Anna Snaith. Cependant, la majorité de la critique littéraire woolfienne le trouve peu intéressant et la bibliographie concernant *The Years* reste mince, au profit de *Three Guineas* et de *Between the Acts*.

L'une des critiques principales est le sentiment du caractère décousu du roman lors de la lecture : les incohérences, les éléments délaissés au fil du texte, les passages mystérieux, ne s'expliquent que par la consultation du manuscrit. Le roman est tel un iceberg, où *The Years* constitue la partie émergée, et *The Pargiters* la partie immergée. Woolf considère l'esthétique bancale voire claudicante du texte comme un raté, renforcée par la séparation d'avec *Three Guineas* et la réticence à la littérature engagée. Elle embrasse finalement l'échec : c'est *« a deliberate failure[3] »* [un échec délibéré]. Les défauts font la force du texte : la longue prose

---

Years lui-même est l'accusation la plus brillante dans la littérature moderne de l'Empire, de la classe et des privilèges, du capitalisme et du patriarcat. Il est également passionnant structurellement, dans son portrait de l'artiste comme femme de ménage du monde. *The Years* devaient être une nouvelle occurrence de son opéra pour les opprimés, alternant des chapitres de fait et de fiction. (Ma traduction)

[1] La note des éditeurs de la collection (Snaith/Cambridge xx) indique : *« Each volume provides extensive and a thorough annotation of Woolf's cultural and historical allusions and literary intertexts and attempts to do justice to her modernist playfulness with the multivalences of particular references. The fabric of life in the late nineteenth century and the first part of the twentieth century is often elliptically documented by Woolf in fleeting fragments. Close editorial attention is therefore paid to every character's name, shop name and place name, however passing. »* [Chaque volume procure une annotation étendue et fouillée des allusions culturelles et historiques de Woolf, ainsi que des intertextes littéraires, et tente de rendre justice à son enjouement moderniste avec toutes les références particulières. La fabrique de la vie de la fin du dix-neuvième siècle et de la première partie du vingtième est souvent documentée de manière elliptique par Woolf, en quelques fragments. Une attention éditoriale étroite est portée au nom de chaque personnage, boutique et lieu, mêmes anecdotiques. (Ma traduction)] Cette édition est cruciale pour percevoir cet acte de documentation elliptique de Woolf.

[2] le roman le plus politisé de Woolf (Ma traduction)

[3] *Diary*, 7 mars 1937 : *« the point is that I myself know why its a failure, & that its failure is deliberate.* » [l'important est que je sache moi-même pourquoi c'est un échec, et que son échec est délibéré.] Voir aussi l'article de Victoria S. MIDDLETON, « The Years : "A

explicite qui est devenue poésie compressée, les ambiguïtés, fragments, incompréhensions, interruptions… forment une poétique de l'échec de la communication. Cette esthétique participe à la transgression du genre du roman historique canonique. Une poétique de la fragmentation s'esquisse aussi, par l'écriture en parallèle des journaux et cahiers (*scrapbooks*) et de la radio (omniprésente dans la vie quotidienne des Woolf). On retrouve ces fragments d'informations, de discours et de musique dans la construction du roman fragmenté, à épisodes. Ces fragments participent à la constitution d'un air du temps, de la vie quotidienne reconstituée par ces éléments pris à la volée. L'écriture de l'histoire, vue par les détails du quotidien, s'esquisse alors – sur le moment, ces détails peignent la vie, et les années passant, ils constituent un tableau de l'histoire britannique.

Between the Acts, le dernier roman de Virginia Woolf, semble d'ailleurs revenir sur la longueur et l'étrangeté de *The Years* : après l'acte victorien du spectacle historique, les spectateurs attendent l'acte suivant intitulé « Temps présent ».

> *'What a time they take!' she exclaimed irritably.*
> *'Another interval,' Dodge read out, looking at the programme.*
> *'And after that, what?' asked Lucy.*
> *'Present time. Ourselves,' he read.*
> *'Let's hope to God that's the end,' said Giles gruffly*[1].
> (*Between the Acts* 158)

La dramaturge et metteuse en scène Miss La Trobe utilise le présent immédiat de la campagne dans sa pièce, afin de faire prendre conscience au public de la réalité du présent. Mais ironiquement, la réalité est trop forte, les spectateurs ne peuvent s'en détacher pour la voir, et ne voient pas le geste artistique que souhaite la dramaturge. Paniquée, elle est sauvée par la tombée brutale de la pluie, nouvel élément de réalité qui la libère de cet acte raté (ou au contraire, parfaitement réussi, la « réalité » ayant tout envahi) et met fin au « temps présent ». L'écriture de la « réalité », obsession de Woolf comme de Miss La Trobe, est ici tournée en

---

deliberate failure" », *The Bulletin of The New York Public Library*, *Virginia Woolf Issue,* volume 80, 1977, p. 158.

[1] « "Comme c'est long", dit-elle, irritée. "C'est encore un entracte", dit Dodge, lisant le programme. "Et après cela, qu'y aura-t-il ?" demanda Lucy. "Le temps présent. Notre époque", lut-il. "Espérons que ce sera la fin", dit Giles d'un ton bourru. » (*OR2* 1196)

dérision, ces quelques minutes de présent où les vaches meuglent et les oiseaux chantent n'ont pas su captiver son public. La dramaturge a voulu subjuguer en montrant le monde réel, mais n'a pas su le faire car le monde était en soi tellement réel qu'il en est devenu ennuyeux. On peut y lire un retour sur *The Years* et sa plongée minutieuse dans le temps présent des années (« Present time » fait écho au chapitre « Present Day »), qui n'a pas su immédiatement convaincre (Woolf et ses proches) mais remporte finalement l'adhésion du public, poursuivant le jeu de la fiction réaliste et historique face à la réalité du temps présent.

c. *Three Guineas* et autres textes : anticiper la guerre

Le lien entre *The Years* et *Three Guineas* a été perdu par la critique woolfienne jusque dans les années 1980, où l'on reconstitue grâce aux papiers de l'autrice la trajectoire complexe de ce double livre.

> *I had an idea – I wish they'd sleep – while dressing – how to make my war book – to pretend its all the articles editors have asked me to write during the past few years – on all sorts of subjects. Shd. women smoke. Short skirts. War – &c. This wd give me the right to wander : also put me in the position of the one asked. And excuse the method: while giving continuity. And there might be a preface saying this. to give the right tone. I think thats got it*[1].

Cette idée d'écrire plusieurs essais, prétextant d'être sollicitée, devient en fait un modèle épistolaire : Woolf répond dans *Three Guineas* à plusieurs lettres (fictives, mais inspirées de la réalité), une lettre d'un avocat lui demandant son avis sur les moyens pratiques d'empêcher l'entrée en guerre imminente du Royaume-Uni, une lettre d'une société suffragiste, et une autre sollicitant une participation au fonds de reconstruction d'une école. L'essai en trois parties constitue les réponses à ces lettres (avec des effets de mise en abyme où une lettre contient le brouillon d'une autre). L'autrice de ces lettres, un double de Virginia Woolf – issue d'une famille

[1] *Diary*, 30 décembre 1935 : J'ai eu une idée – j'aimerais qu'elles s'endorment – en m'habillant – comment faire mon livre sur la guerre – en prétendant que ce sont tous les articles que les rédacteurs en chef m'ont demandé d'écrire ces dernières années – sur toutes sortes de sujets. Les femmes peuvent-elles fumer. Les jupes courtes. La guerre, etc. Cela me donnerait le droit de digresser, et me mettrait dans la position de celle à qui on a posé la question. Et cela excuserait la méthode, en donnant la continuité. Et il y aurait une préface qui expliquerait ça, pour donner le ton. Je crois que c'est ce qu'il faut.

éduquée de la bourgeoisie, exerçant la profession d'écrivaine – donne alors trois guinées, une pour financer chaque association.

Le titre de l'ouvrage, qui a évolué au cours de l'écriture, est particulièrement polysémique : les guinées sont des pièces de monnaie hors de la circulation à l'heure de la parution en 1938, mais le montant reste l'unité de valeur pour des services tels que la consultation d'un médecin, d'un avocat, ou d'achats de terres, d'œuvres d'art ou de chevaux de course (*3G* xxxi). Cette somme payée par chèque est donc principalement utilisée comme unité par les classes aisées – trois guinées, c'est aussi le coût d'une année d'études supérieures (au King's College fréquenté par Woolf, un cours d'un trimestre coûtait une guinée), ou le coût d'un avortement, sujets de société au cœur du double texte. Historiquement, la guinée tient son nom de la période coloniale britannique et est associée à l'esclavage et au commerce triangulaire dans le langage courant (*guinea merchant* désigne un esclavagiste, *Guineamen* est un navire négrier). La guinée représente alors la violence de l'impérialisme britannique et du système capitaliste fondé sur la traite humaine ; en y accolant la question féministe, Woolf anticipe le croisement des discours théoriques féministe, capitaliste et postcolonial, et la dépense des guinées, symbole de l'oppression, est alors un geste de subversion. Jane Marcus[1] suggère également un lien avec *Die Dreigroschenoper* de Bertold Brecht (1928), *L'Opéra de quat'sous* en français et *The Threepenny Opera* en anglais, représentant une critique socialiste du monde capitaliste.

Les thématiques abordées dans *Three Guineas* sont nombreuses et toutes rattachées à la question de l'évitement possible d'une guerre européenne, où pacifisme et féminisme sont étroitement entremêlés. *« What started out as a project about women became one about the ways in which women could help prevent war[2] »* (*3G* xxv) écrit Anna Snaith – Virginia Woolf relie la question féministe à des notions politiques plus globales (féminisme, patriarcat, impérialisme et pacifisme dans *Three Guineas* ; féminisme, histoire sociale et histoire des femmes dans *The Years*). Elle présente ainsi un féminisme qui trouve

[1] Jane MARCUS, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana UP, 1987.

[2] Ce qui a commencé comme un projet sur les femmes est devenu un projet sur les moyens par lesquels les femmes pouvaient aider à éviter la guerre (Ma traduction)

sa place dans sa réflexion politique générale de manière cohérente et inclusive. La guerre d'indépendance irlandaise, les débats sur le suffrage féminin, les relations de classe, l'éducation des femmes et des hommes, l'université, le travail domestique, les salaires, le temps de travail, le travail et la santé, l'écriture et la création des femmes comme profession, les frontières entre espaces privé et public ou féminins et masculins, la tradition et la transmission… sont inclus dans la pensée développée par Woolf dans *Three Guineas* en écho avec *The Years*. Des motifs précis sont récurrents dans les deux textes et se font écho : Crosby la domestique des Pargiter, l'expression *« cripples in a cave*[1] *»*, les motifs de la procession et de la caravane, l'*Antigone* de Sophocle comme emblème de la tyrannie, saint Paul[2], le mariage bourgeois comme prostitution[3], etc. Les sphères éducatives à détruire et reconstruire sont un des thèmes majeurs de *Three Guineas,* et un leimotiv central de *The Years* via Edward et Martin Pargiter, après que l'autrice a déjà soulevé ces questions dans *A Room of One's Own*. L'école et l'université sont des lieux perpétuant la soif de pouvoir, de force et de possession, et semant les graines de la guerre. Elle propose de brûler les universités pour recréer à neuf un autre système – laissant libre cours à sa colère. Le manuscrit de *The Years* contenait une longue scène représentant Elvira/Sara qui s'imagine brûlant son bulletin en vote (en protestation du suffrage, qui participe au système en place) et mettant feu au bâtiment d'une université. Cette scène est supprimée lors du remaniement du texte et déplacée en partie dans *Three Guineas*. La reconstruction alternative de l'éducation est nécessaire afin de renverser l'éducation domestique des femmes et l'éducation militariste des hommes, toutes deux néfastes et promouvant l'entrée en guerre de la nation britannique – c'est la conclusion de la première lettre de *Three Guineas*.

Dans la lettre qui clôt le pamphlet, Woolf répond à une autre question sur la protection de la culture et de la liberté intellectuelle, préoccupation adjacente à la montée des fascismes en Europe dans les années 1930. Elle refuse de participer à

---

[1] On y revient au chapitre 6.

[2] Ses épîtres sur le statut des femmes sont un leitmotiv de l'essai, et la cathédrale Saint-Paul tient une place proéminente dans le roman.

[3] À la suite de John Stuart Mill, Marx et Engels, explicite dans l'essai et par allusion dans le roman.

cette réflexion, car elle estime que les femmes britanniques ont des droits et des moyens limités. Elles ne bénéficient pas de la liberté intellectuelle des hommes, et vivent aussi dans un pays esclavagiste, patriarcal et tyrannique. *« As a woman I have no country*[1] *»* (*3G* 185) déclare-t-elle, imaginant la devise de la société des outsiders, rassemblant celles et ceux mis à l'écart de l'Empire britannique.

Three Guineas, s'il a été bien reçu par les milieux féministes et pacifistes, reçoit également des critiques quant à ses aspects controversés : la solution pacifiste ne serait pas toujours la bonne, et le militarisme parfois nécessaire ; le discours issu de la propre position de Woolf comme *« daughter of educated men »* [fille des hommes éduqués], aveugle envers les autres classes sociales ; et son globalisme identitaire qui s'apparente à un nouvel impérialisme. Déclarer *« As a woman I have no country. As a woman I want no country. As a woman, my country is the whold world*[2]*. »* (*3G* 185) est problématique, car ceux issus d'un pays colonisé revendiquent une identité nationale comme base de leur émancipation (comme le cas de l'Irlande, proéminent dans *The Years*, et des autres colonies britanniques). Mais *The Years* fait mentir cette déclaration : faisant l'état de la société, il devient aussi le roman d'une nation et d'une identité britannique forte *au féminin,* renversant ainsi la notion d'identité nationale. Woolf reste ambivalente sur le sujet : patriotisme britannique et féminisme semblent incompatibles dans *Three Guineas* comme dans *The Years*, où Rose, militante suffragette faisant usage de violence, soutient ensuite l'effort de guerre à partir de 1914. Ce dilemme est soulevé par Woolf dans de nombreux textes : comment acquérir l'égalité entre les sexes sans utiliser les armes de l'ennemi[3] ? Si *Three Guineas* laisse de nombreuses pistes ouvertes, Virginia Woolf dissèque au scalpel la société britannique, de l'époque victorienne à la vie moderne, comme elle l'a fait de façon plus abstraite

[1] « en tant que femme, je n'ai pas de pays » (*Trois G* 180).

[2] « en tant que femme, je n'ai pas de pays. En tant que femme, je ne veux d'aucun pays. En tant que femme, le monde entier est mon pays. » (*Trois G* 180)

[3] *A Room of One's Own* débat sur la phrase masculine, les genres littéraires canoniques plébiscités par les auteurs masculins ; Woolf s'interroge sur la violence des groupes de suffragettes qui répondent aux violences policières.

dans *The Years*. Sa colère, ténue dans le roman, apparaît ici directement[1], autorisée par le contexte contemporain tendu des années 1930.

À ces textes, on peut accoler un essai de 1940 que Woolf construit sur le même modèle, « Thoughts on Peace in an Air Raid » : comme durant les bombardements du chapitre « 1917 » de *The Years*, elle commente un raid aérien de l'armée allemande à Londres, et médite sur la paix malgré le vacarme (*« it is a sound that interrumpts cool and consecutive thinking about peace[2] », Essays VI* 242). L'essai est construit à la manière de *The Years* et de *Three Guineas* : dans le texte sont intercalés des extraits de journaux, des bribes de radio, de citations et de voix féminines, auxquelles l'essai répond. Sont aussi intercalés les bruits de bombes (*« bomb rattle »*), les sons des avions (*« pop pop pop sound »*) et la lumière des phares, donnant un rythme dramatique et excessif au discours que Woolf écrit en 1940 sous les bombes, dans sa maison à Rodmell. Dans la continuité des arguments de *Three Guineas*, elle observe la guerre et la paix d'un point de vue féminin :

> *the defenders are men ; the attackers are men. Arms are not given to Englishwomen either to fight the enemy or to defend herself[3] […] Women have not a word to say in politics […] All the idea makers who are in position to make ideas effective are men[4]* (*Essays* VI 242)
>
> *We are equally prisoners tonight – the Englishmen in their planes, the Englishwomen in their beds[5]* (*Essays* VI 243).

La forme concise de l'essai laisse place à des déclarations lapidaires et marquantes : *« They are slaves who are trying to enslave. […] If we could free ourselves from*

---

[1] Les partisans du réarmement et de l'entrée en guerre du Royaume-Uni critiquent *Three Guineas* sur ses arguments, et s'autorisent au passage des critiques misogynes : ce pamphlet est *« a little shrill »* [un peu criard] selon Graham Greene dans *The Spectator* du 17 juin 1938.

[2] « C'est un son qui fait obstacle à toute méditation détachée et cohérente que nous pourrions avoir sur la paix. » (*EC* 427)

[3] « Les agressés sont des hommes ; les agresseurs sont des hommes. La femme anglaise n'a pas reçu d'armes pour combattre l'ennemi ou se défendre. » (*EC* 428)

[4] « Les femmes n'ont pas leur mot à dire en politique […] Tous les faiseurs d'idées en position de mettre les idées en actes sont des hommes. » (*EC* 428)

[5] « Nous sommes tous, ce soir, également prisonniers – les jeunes Anglais dans leur avion, les femmes d'Angleterre dans leur lit. » (*EC* 430)

slavery we should free men from tyranny. Hitlers are bred by slaves[1]*. »* (*Essays VI* 243). Elle critique le goût du combat inculqué aux jeunes hommes, et tire des parallèles entre le jeune homme qui ne connaît que l'horreur de la guerre, et la jeune femme qui ne connaît que l'enfantement. Selon Woolf, l'impossibilité de joindre l'effort de guerre pour les femmes doit être compensé par l'écriture et la créativité. Écrit comme au fil de la plume lors d'un réveil en sursaut par une attaque aérienne, cet essai revient à nouveau (de manière plus brute qu'argumentée) sur les grands thèmes qui préoccupent Woolf à cette époque : la place des femmes dans la société et leur rôle dans le déroulement des guerres.

Virginia Woolf écrit alors dans les années 1930 une galaxie de textes autour des mêmes questions politiques, depuis cette approche historique de la société au prisme du féminin dans *The Years*, jusqu'à des textes très engagées sur la situation immédiate d'avant-guerre et l'étude politisée du contemporain d'un point de vue féministe, pacifiste et socialiste.

*

Chez Virginia Woolf, journal, lettres, discours, essais, nouvelles et romans participent d'une même poétique autour de trois réflexions imbriquées : une réflexion féministe, une sur la littérature engagée, et sur la forme littéraire. Les textes des années 1930 contribuent à exprimer la posture littéraire, politique et féministe de l'autrice. La recherche d'une nouvelle forme littéraire est constante, pour montrer la condition féminine (selon le souhait d'*A Room of One's Own*), jouer avec le concept de biographie (*Orlando* et *Flush*), exprimer l'essence de la vie par un *« playpoem »* (*The Waves*)… La nouvelle forme expérimentée ici, le *« novel-essay »*, appelle les facultés analytiques et créatives à travailler côte à côte, avant une nouvelle réécriture et scission entre un roman de *« facts and vision »* et un essai exutoire et engagé. Le tournant esthétique de Virginia Woolf dans les années 1930 culmine avec *The Years*, non pas une erreur dans l'œuvre woolfienne mais bien en continuité avec un panorama de textes autour des mêmes sujets. La

[1] « Ce sont des esclaves qui de l'autre veulent faire un esclave. Si nous parvenions à nous libérer de cet esclavage, nous libérerions les hommes de la tyrannie. Les Hitler de ce monde sont enfantés par des esclaves. » (*EC* 430)

question de forme et de méthode accompagne les revendications politiques, en particulier le féminisme, moteur de l'écriture.

Cette mutation profonde dans la poétique woolfienne, après *The Waves* en particulier, semblait être le début d'un nouveau cycle, aux côtés de *Between the Acts* et d'une histoire littéraire britannique seulement entamée[1]. Ce cycle inachevé sur les relations entre littérature et histoire, teinté d'une réflexion féministe, semblait tendre vers une critique culturelle, historique et genrée de la littérature, annonçant les champs de recherche futurs des études de genre comme l'histoire des femmes. Avec *The Years,* il est certain que Woolf sentait le danger d'écrire un roman différent et appréciait le risque créatif et personnel qu'elle prenait. Mêler la veine biographique, critique, théorique, réaliste et romanesque est une jubilation malgré les douleurs de la composition.

Woolf définit un bon roman comme celui qui *« must represent some conviction on the writer's part. It must be written so as to convey the writer's idea, whether complex or simple, as closely as possible[2] »* : *The Years* est-il un bon roman ? L'autrice reste indécise. Dans le même essai, elle propose de comparer les romans anciens et contemporains afin de créer sa propre norme et d'aborder autrement ces livres : *« The best way is to read the old and the new side by side, to compare them, and so gradually make out a standard of one's own[3] »* (*Essays VI* 397) – geste comparatiste qu'on effectue ici avec *Les Années* d'Annie Ernaux.

[1] Les essais « Anon », « The Reader » et « Reading at Random » devaient appartenir à une nouvelle histoire de la littérature que Woolf avait commencé à composer en 1940.

[2] « What is a Good Novel ? » (1924) : qui doit représenter une conviction de la part de l'écrivain. Il doit être écrit de manière à transmettre au plus près l'idée de l'écrivain, qu'elle soit complexe ou simple (Ma traduction)

[3] La meilleure manière est de lire l'ancien et le nouveau côte à côte, de les comparer, et de se faire peu à peu ses propres critères (Ma traduction)

2. *Les Années*, « roman total »

« le roman d'un destin peut être l'occasion d'une somme » (*AN* 28)

Cette section s'intéressera à la longue maturation des *Années*, genèse qui, tout comme *The Years,* peut être explorée sous divers angles. C'est un récit où l'envie de raconter une vie de femme est à l'origine de l'écriture, et où le féminisme de l'autrice participe à la visée du texte. C'est un « roman total », c'est-à-dire une œuvre qui résume le parcours littéraire, personnel et politique de l'autrice, et la vie d'une société. Publié en 2008 par son éditeur habituel, Gallimard, ce quinzième livre d'Annie Ernaux, *Les Années,* a donné à l'autrice un statut populaire majeur. Le récit est le plus récompensé en prix littéraires (Prix Marguerite-Duras, Prix François-Mauriac, Prix Strega européen, et en 2019 après la parution de la traduction anglaise, il est nommé au Man Booker International Prize[1]), le texte a été adapté plusieurs fois par les arts du spectacle, et c'est le thème de nombreuses émissions télévisées et radiophoniques. La recherche universitaire n'est pas en reste, puisque *Les Années* ont été l'objet d'un grand nombre d'articles et d'ouvrages, et elle a ouvert la question de l'écriture de l'histoire et de la mémoire dans l'œuvre d'Annie Ernaux, notamment avec le colloque de Cerisy « Le temps et la mémoire » en 2012. Si le style littéraire ernausien a évolué depuis *Les Armoires vides*, du roman au récit ethnographique en passant par le récit photographique ou épistolaire, *Les Années* sont une nouveauté formelle qui fait date dans l'histoire de la littérature, le *magnum opus* d'Ernaux.

[1] Ernaux a également obtenu le prix Renaudot pour *La Place,* le Prix de la langue française en 2008 et le prix Marguerite-Yourcenar en 2017 pour l'ensemble de son œuvre. Elle a écrit un essai à ce sujet, « Un prix », *BibliObs*, *Le Nouvel Observateur*, 12 décembre 2017, URL = https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20171212.OBS9138/que-signifie-recevoir-un-prix-par-annie-ernaux.html

a. Les racines d'un projet ancien

Revenons au premier texte d'Annie Ernaux, un court roman intitulé *L'Arbre*[1], qui n'a jamais été publié : Ernaux refuse[2] de révéler explicitement le thème de ce livre et confie qu'elle a longtemps eu honte de ce texte achevé lors de sa troisième année à l'université, « un roman court, un texte conceptuel assez obscur, peut-être foutraque pour un lecteur » (*VL* 60). Cependant on peut retracer la création de ce premier texte fantôme[3] à travers les textes ultérieurs de l'autrice, et on remarque alors qu'il est étroitement lié avec *Les Années*. Ce roman inspiré par l'écriture de la sensation woolfienne et par le Nouveau Roman semble issu du besoin d'écrire sur une sensation particulière résultant d'un souvenir de l'année 1958. Au cours de l'été passé en tant que monitrice de colonie de vacances, Ernaux subit un viol dont les conséquences physiques et mentales perdurent. Suivent la découverte de Beauvoir en 1959, un détour important dans sa trajectoire professionnelle et un séjour de sept mois à Londres en tant que jeune fille au pair dans une famille bourgeoise anglaise en 1960. Ernaux note dans son journal[4] en août 1988 : « Ces deux années, 58-60, m'ont "rendue" écrivain, je crois [...] » (*EV* 44), marquant l'importance de cette période, un « abîme ». L'événement de l'année 58 reste un choc dont la présence ne disparaît jamais tout à fait dans ses écrits, jusqu'à *Mémoire de fille* qui révèle sa nature exacte – récit dont la clausule révèle une note d'intention que l'autrice a retrouvé parmi ses archives : « Explorer le gouffre entre l'effarante réalité de ce qui arrive, au moment où ça arrive, et l'étrange irréalité que revêt, des années après, ce qui est arrivé. » (*MF* 151). Annie Ernaux rumine un premier livre

---

[1] Le premier titre, *Du soleil à cinq heures*, n'a pas été retenu ; il a été envoyé sous le titre *L'Arbre* aux éditions du Seuil, à Jean Cayrol, ainsi qu'à une autre maison d'éditions (*MF* 150). Ernaux paraphrase la réponse de Cayrol : « Il disait, en substance, que mon entreprise était ambitieuse mais que je n'avais pas trouvé les moyens de la réaliser. » (*VL* 60)

[2] Augustin TRAPENARD, émission télévisée « 21cm », Canal+, diffusion le 24 octobre 2018.

[3] Maya LAVAULT, « Le "Nouveau Roman" d'Annie Ernaux : un récit impossible ? », *Fabula-LhT*, n° 13, « La Bibliothèque des textes fantômes », 2014, URL = http://www.fabula.org/lht/13/lavault.html *Mémoire de fille* (2016) confirme ces hypothèses.

[4] L'introduction d'Ernaux dans *Écrire la vie* précise que ce « photojournal » « n'est pas l'explication d'une écriture mais il en montre l'émergence » (*EV* 9).

à cette époque, qu'elle termine en 1962-63 pendant ses études de lettres. La lecture a son importance dans le geste littéraire :

> Elle s'est abreuvée d'existentialisme, de surréalisme, a lu Dostoïevski, Kafka, tout Flaubert, également éperdue de nouveauté, Le Clézio et le Nouveau Roman, comme si seuls les livres récents étaient capables d'apporter le regard le plus juste sur le monde d'ici et maintenant. [...] Dans son journal intime, elle a écrit [...] qu'elle est « à la recherche d'un autre langage », désirant « retourner à une pureté première », elle rêve d'écrire dans une langue inconnue. (*A* 979-980)

Les inspirations d'Ernaux sont multiples : la recherche d'une autre langue et d'une nouvelle forme littéraire avec le Nouveau Roman, l'écriture de la sensation chez Virginia Woolf, l'écriture du souvenir chez Marcel Proust, se croisent avec le récit personnel de l'été 58. Le journal intime d'Ernaux publié dans *Écrire la vie* reprend des bribes (*EV* 44) autour de cette période qui aurait fourni la matière du premier roman, ce que confirme *Mémoire de fille* : *L'Arbre* évoquait la période 58 sous forme de roman (finalement racontée dans le récit de 2016). L'époque de 1958 à 1960 est longtemps tue dans les textes, elle ressurgit parfois dans le journal, comme ici en septembre 1986 :

> Les dimanches anglais, y a-t-il eu rien de pire que d'être là-bas, à presque vingt ans, seule, ou presque. Ne pas avoir évoqué cette période – à cause de mon premier texte, *L'Arbre* ? – ne pas le faire, m'est attristant. J'étais si seule, pas forte, l'avenir était blanc. (*EV* 46)

Mais avant *Mémoire de fille*, c'est par *Les Années* que renaît ce premier roman : le récit fait revivre le projet de 58 et rend compte de la forme du roman disparu autour de l'écriture de la sensation : « Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l'imaginaire de l'avenir alternent à l'intérieur d'un "je" qui est le double décollé d'elle-même. » (*A* 980). Ce « double décollé d'elle-même » évoque ce qu'on connaît des *Années*, autobiographie collective disant la vie d'une femme, double d'Ernaux, à la troisième personne. Mais cette image de la séparation de soi évoque aussi l'expérience de sidération et l'état dissociatif vécus par les victimes de viol et décrite dans *Mémoire de fille*. Cette expérience de dédoublement liée au corps est régulièrement décrite dans *Les Années* : la narratrice, en position allongée, souvent

sur un lit, ressent une sensation particulière qui lui évoque différentes temporalités.

> Souvent, contre lui, dans le demi-sommeil qui suit l'amour, le dimanche après-midi, elle tombe dans un état particulier. […] Elle se ressent dans plusieurs moments de sa vie, flottant les uns par-dessus les autres. C'est un temps d'une nature inconnue qui s'empare de sa conscience et aussi de son corps, un temps dans lequel le présent et le passé se superposent sans se confondre, où il lui semble réintégrer fugitivement toutes les formes de l'être qu'elle a été. (*A* 1058)

La mémoire du corps (peut-être des violences subies) fait surgir la sensation de dédoublement. Plus loin dans le texte est décrit l'échec de l'écriture de la sensation :

> Jusqu'ici cette sensation ne l'a menée nulle part dans l'écriture, ni dans la connaissance de quoi que ce soit. Comme les minutes qui suivent l'orgasme, elle donne envie d'écrire, pas plus. Et, d'une certaine façon, elle préfigure déjà, sinon la mort, du moins l'état où elle sera un jour, s'abîmant, comme le font les très vieux, dans la contemplation […] des arbres, de ses fils et de ses petits-enfants, dépouillée de toute culture et de toute histoire, la sienne et celle du monde (*A* 1081).

La sensation, passant par le corps (l'écriture ernausienne touchant profondément au corps, par la description, sa joie ou sa douleur, son amour et sa haine envers son propre corps) provoque la contemplation, ici « des arbres » : *L'Arbre* comportait-il des scènes contemplatives, d'une tache sur le mur ou d'un arbre ? Le lien entre corps, sensation et souvenir se distingue à travers les textes ernausiens et semble en avoir été à l'origine. *Les Années* montrent en filigrane la relation d'Ernaux au modèle proustien, modèle qu'elle rejette car il n'est pas apte à écrire la dimension collective de la sensation, elles montrent aussi le retour à l'écriture de la sensation telle qu'elle était écrite dans le premier roman (ce qu'on devine avec la référence à l'arbre, au corps, à la démarche stylistique et littéraire nouvelle). Le récit décrit alors une sensation collective, réunion de l'autobiographie et du récit historique impersonnel. Le récit personnel et autobiographique commencé dans le premier texte, et le récit social, historique et collectif des textes ultérieurs, se mêlent dans l'œuvre.

Annie Ernaux réinvestit alors dans *Les Années* et *Mémoire de fille* la matière du premier roman, auquel elle confronte la démarche mémorielle totalisante de Proust, et sa propre démarche auto-socio-biographique. *Les Années* font la

jonction entre le premier roman fantôme, le journal intime mené depuis l'adolescence, et les derniers textes de l'autrice. La toute fin du récit marque de façon presque explicite le lien avec la poétique de la tache de soleil sur le mur à l'origine du premier texte : « l'éblouissant soleil sur les murs de San Michele depuis l'ombre des Fondamenta Nuove » (*A* 1085) est la dernière image de la liste des choses à sauver de la disparition, dans l'épilogue. Elle est suivie de la clausule qui demande à « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » : serait-ce sauver aussi ce premier roman, c'est-à-dire fixer une partie de son essence pour le faire exister dans *Les Années* ? Ainsi, à travers *L'Arbre,* le journal d'*Écrire la vie*, *Les Années* et *Mémoire de fille*, se distingue une œuvre cyclique, révélant les livres anciens et réalisant leurs possibilités.

En 2011 paraît *L'Atelier noir*, le journal d'écriture d'Annie Ernaux publié à la suite d'une proposition des éditions des Busclats, qualifié aussi de « journal d'avant-écriture, un journal de fouilles » (*AN* 9), ou un « journal "d'entre écriture" » (*ECC* 127). Il recueille les hésitations avant l'écriture du récit, et ne contient donc pas d'ébauches littéraires mais uniquement des réflexions et des idées sur la conception des textes, couvrant la période entre 1982 et 2007, parution des *Années*. Il se rapproche en cela de la pratique diariste de Virginia Woolf dans les sections du journal publiées dans *A Writer's Diary*, lui aussi issu d'un « besoin de réfléchir à la structure générale du texte, à son ampleur, aux outils narratifs qui [lui] permettront de réaliser ce désir » (*AN* 11). Le journal d'écriture côtoie les autres journaux d'Annie Ernaux, révélant une pratique diariste quasi quotidienne et soutenue : le journal intime, les journaux autour d'un événement particulier (*« Je ne suis pas sortie de ma nuit »*), les journaux extérieurs (*Journal du dehors, La Vie extérieure, Regarde les lumières mon amour*) – leur aspect au présent les caractérise : saisie d'une émotion, d'un moment présent, d'une rencontre, d'une interrogation… « C'est le réservoir de la fugacité » écrit l'autrice à leur sujet (*ECC* 43-44).

Cela montre bien l'importance du journal des autrices dans la construction narrative et stylistique : Virginia Woolf tenait un journal, à la fois journal semi-intime du récit quotidien et journal d'écriture (réflexions sur sa pratique littéraire, retranscription de ses processus d'imagination et de création, ses lectures et sources d'inspiration diverses). Annie Ernaux sépare le journal d'écriture, publié

en partie dans *L'Atelier noir*, et le journal intime, dont quelques extraits sont publiés dans le « photojournal » d'*Écrire la vie* et dans *Se perdre*. Ce double journal est un lieu de laboratoire du récit pour Annie Ernaux ; la publication posthume du journal intime complet de l'autrice permettra peut-être de découvrir des éléments qui pourront étoffer la genèse des *Années* et d'autres récits. L'autrice a tenu un troisième type de journal quotidien : les journaux extimes (selon le terme de Michel Tournier, employé par la critique ernausienne), publiés par extraits dans le journal *Le Monde* et en intégralité par Gallimard sous les titres *Journal du dehors, La Vie extérieure* et *Regarde les lumières mon amour*.

Ce dévoilement des pratiques d'écriture d'Ernaux est intéressant afin de retracer la genèse du récit *Les Années*, qui débute en 1983. Elle le précise dans l'introduction de *L'Atelier noir* :

> Par-dessus tout apparaîtra la gestation de ces *Années*, texte envisagé dès 1983 [...] désigné sous les appellations successives de « RT » (roman total), « Histoire », « Passage », « Génération », « Jours du monde », et que je ne poursuivrai réellement qu'à partir de 2002. (*AN* 13)

On trouve dans les manuscrits[1] des *Années* d'autres titres potentiels, tels que *La lumière du dimanche*, *La lumière des années*, *Années-lumière*[2], *Années impossibles, Années inutiles* ou *La vie* (Ernaux indique : « Titre : La vie (cf. *Une vie* de Maupassant) », *AN* 69). Le terme d' « années » semble crucial, bien que l'autrice remarque en 1998 « je m'aperçois que la mémoire s'organise en périodes et non, évidemment, en années. Les "annales" sont impossibles. Le rapport de la mémoire et du temps personnel à l'histoire est à éclaircir encore. » (*AN* 153). Le titre définitif est fixé deux ans avant la fin, « Comme s'il n'y avait pas d'autres titres possibles non plus. Je me demande si le sujet de ce que j'écris depuis une vingtaine d'années n'est pas surtout le temps. Le temps et la mémoire. » (*VL* 86) La parenté woolfienne est alors évidente.

Ainsi, comme l'ont montré les titres envisagés pour *The Years* et *Three Guineas,* les grands thèmes de l'œuvre sont suggérés puis regroupés sous un titre

---

[1] Fonds Annie Ernaux, NAF 28647, boîtes 18-19, *Les Années,* avant-textes, manuscrit et tapuscrit, Bibliothèque Nationale de France (les références ultérieures au fonds concernent uniquement les archives des *Années*)

[2] Emprunt au roman de Serge Rezvani, *Les Années-lumière* (1967)

définitif. Annie Ernaux précise qu'il n'y a pas de lien explicite avec le titre du roman woolfien, mais sans réfuter totalement la possibilité :

> […] mon choix du titre *Les années* s'est fait sans référence à ce texte de Virginia Woolf. Je n'avais pas lu celui-ci et je ne me souvenais pas qu'elle l'eût écrit, oubli inconscient motivé peut-être par l'évidence de ce titre-là pour mon livre dans les derniers mois de son écriture. J'ai donc lu *Les Années* de Virginia Woolf après la parution des « miennes », durant l'été[1].

Au fil de différents textes, on retrouve ainsi des allusions à un projet littéraire de grande ampleur, « immense et flou », oscillant entre l'instant vécu « de ce qui arrive » et le souvenir « de ce qui est arrivé », racontant l'« Histoire » et les « Génération[s] ». Ce sont bien les germes des *Années* disséminés dans tout l'œuvre ernausienne, livre qui « double son existence depuis plus de vingt ans » (*A* 1081). *L'Atelier noir* témoigne plusieurs fois la mise de côté des *Années :* ayant le projet de raconter sa famille et toute la vie d'un pays et d'une époque, elle sépare finalement les deux et publie *La Place*, en gardant le projet du « roman total ». Lorsqu'elle entreprend de narrer la vie de sa mère, elle publie finalement *Une femme* et à nouveau met de côté le « RT ». De même pour ce qui deviendra *Passion simple*, *La Honte,* ou le projet « Ville nouvelle » qui devait être mêlé aux *Années* et qui débouchera sur les journaux extimes, le *Journal du dehors* et *La Vie extérieure*. *L'Écriture comme un couteau* fait également le récit de cette écriture décalée (*ECC* 120-121) où un texte prend la place d'un autre, l'autrice dit avoir pu prendre le temps de mûrir chaque projet sans obligation de publier, autre signe de son indépendance financière et littéraire. *Les Années* accompagnent donc la création de la plupart des textes publiés par Ernaux jusqu'en 2008, sur le mode du « chantier » (*ECC* 122) toujours en parallèle des autres livres. L'autrice pense en termes de projet, de chantier, et non de genre littéraire particulier – elle prend en notes des paroles, des gestes, des débuts de phrases, des souvenirs, des pistes et des idées… sur une liasse de feuillets, sur lesquels elle travaille avant de se lancer

[1] Correspondance privée, novembre 2018. L'autrice dit qu'elle refuse les références littéraires dans les titres depuis *La Place,* pour éviter une connivence culturelle avec un certain public. *Les Années* est un titre assez générique, imaginé à partir d'autres titres comme *Les années-lumière* de Serge Rezvani. *Mémoire de fille* semble fait allusion aux *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Beauvoir, et *Retour à Yvetot* (2014) fait écho au récit de Didier Éribon, *Retour à Reims* (2009).

dans un premier manuscrit. Elle récolte également des coupures de journaux, qu'on trouve dans les avant-textes et les brouillons des *Années* (une coupure de journal daté du 18 août 1997 affiche un article sur les étudiants, « première génération élevée sans contact avec les institutions religieuses », des passages sous soulignés et encadrés par l'autrice.) Comme chez Virginia Woolf, les journaux et autres documents contemporains de la période permettent de documenter l'enquête. La première parution de *L'Écriture comme un couteau* (2003) ne mentionne pas explicitement *Les Années* alors en cours d'écriture, mais la réédition (2011) mentionne dans la postface qu'Ernaux se débattait avec un projet ancien : « je veux raconter une vie de femme, plus ou moins la mienne, qui soit à la fois distincte et confondue dans le mouvement de sa génération », c'est « un grand chantier, constitué de notes, de débuts, très nombreux, et d'interrogations formelles, théoriques » (*ECC* 144), « Je songe de plus en plus à une "autobiographie vide", c'est-à-dire collective, sans *je*, avec seulement *on* et *nous*. J'ai intitulé provisoirement mon travail, *Histoire*, puis *Génération*. » (*ECC* 145). *Les Années* sont donc à l'horizon des entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet.

Ce récit acquiert ainsi le statut d'œuvre « somme », puisqu'il revient sur les moments de vie déjà explorés par l'autrice (enfance, parents, adolescence, mariage, relations amoureuses, etc.) afin de faire « le récit d'une vie, la mienne [et pas la mienne] » comme mentionnait déjà le journal d'octobre 1994 (*EV* 45). Ernaux a bien conscience que son journal d'écriture ainsi que ses textes déjà publiés annoncent le récit des *Années* :

> la description de photos, le « nous » et le « on », le principe d'*autobiographie vide*, le repas de fête, figurent dans ce journal très longtemps avant la rédaction des *Années* (*AN* 11)

> [...] l'enchevêtrement de projet, adoptés puis écartés, repris ensuite et qui, pour beaucoup, finiront par être réalisés à plus ou moins long terme, mais sous d'autres titres et après avoir connu beaucoup de métamorphoses. [...] *La honte* [...] et *L'événement* [...] ont été, un moment, agglutinés au projet de *Passion simple*, puis à celui des *Années*, avant de devenir des textes autonomes. (*AN* 12-13)

> Je m'aperçois qu'en 82, j'hésitais beaucoup entre divers projets, comme maintenant, comme toujours donc. Je prévois toujours trop grand. (*AN* 134)

Ernaux remarque dans son journal qu'elle est « effarée par la somme de notes réunies depuis plus de 12 ans pour le "projet" qui est resté identique depuis 82 » (*AN* 118). Comme Virginia Woolf, elle a amassé une grande quantité d'idées afin de constituer ce livre, un projet ayant duré environ vingt-cinq ans. Une grande partie des notes porte sur la visée de l'œuvre, le « projet » qualifié de « roman total » (*AN* 30 sq.), « roman-recherche » (*AN* 34), « grand roman fresque » (*AN* 50), depuis l'idée du livre jusqu'à sa rédaction. Cette visée s'organise en trois axes constamment entrelacés : écrire une vie de femme, écrire l'Histoire, écrire la mémoire. L'une des premières idées, en 1983, était d'écrire « une sorte de destin de femme » (*AN* 27), idée qui s'affine au fur et à mesure. En 1985, Ernaux écrit avoir « envie aujourd'hui d'un grand roman, d'une individualité (pas sûr, plusieurs), une femme au centre, et une vie, l'histoire vue par elle ? » (*AN* 40), elle note une « incitation à faire ce roman total, ce destin de femme. » (*AN* 45) C'est bien un projet d'écriture au féminin qui se met en place, depuis ses origines. En 1990, Ernaux note ses intentions, dont fait partie « Montrer le sexe, les différences sociales, peut-être l'écriture, une femme. Toutes les affections, la permanence, le *vide*. Le "temps mortel". » (*AN* 84). En 1993, le projet de « RT » devient « l'histoire d'une génération, que les femmes s'identifient totalement » (*AN* 99). L'idée du destin de femme revient jusqu'à la fin de *L'Atelier noir* : « mon désir d'écrire sur la totalité de la vie d'une femme » (*AN* 159), « le livre vrai d'une femme dans le siècle » (*AN* 163), « trace de femme dans le siècle » (*AN* 164). La réflexivité sur le livre et sa construction est immense, le projet semble parfois insurmontable : « Je vais avoir beaucoup de travail pour déterminer la structure, la méthode et la visée (*car qu'est-ce que je veux faire ?,* l'idée est primordiale) » (*AN* 52), « perdue devant l'ampleur du projet, sa longueur » (*AN* 53). Ernaux reviendra souvent sur ce projet littéraire au croisement du féminisme et de l'histoire : « La première visée des *Années*, c'était d'inscrire dans l'Histoire l'existence d'une femme, et, partant, celle des femmes et des hommes. » (*VL* 74)

Si le contenu est alors clairement défini, la forme suscite des interrogations : Annie Ernaux proclame souvent[1] sa devise flaubertienne, « chaque œuvre porte en

[1] *ECC* 53 et 127 ; *AN* 11 ; émission « 21cm » ; entretien avec Fabrice Thumerel « États critiques / écrits critiques. Entretien avec AE », *Libr-critique*, 2007 ; etc. La citation originale « Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, qu'il faut trouver » se trouve dans une lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet, datée du 29 janvier 1854.

elle sa forme, qu'il faut trouver », recherche formelle dont témoigne aussi *L'Atelier noir*. La forme semble parfois prendre le pas sur le fond : « c'est moins le sujet qui m'importe que la méthode, le ton, et c'est bien celui-là qui me déterminera. » (*AN* 33), « Le problème de la méthode est réellement fondamental. » (*AN* 45). Ernaux formule ainsi le problème qui l'orientera, c'est-à-dire la cohérence entre la représentation factuelle et réaliste d'une époque, et le parcours d'une autrice-narratrice à l'origine d'un récit qui la représente en tant que personnage :

> Le problème, c'est le choix entre la représentation et la recherche, la quête : le tableau des années 40-90 / la quête d'une femme. La conciliation entre le document réel, le je authentique de l'auteur, et le tableau, est-elle possible ? (*AN* 53)

On peut ainsi retracer de la genèse du texte des *Années* jusqu'en 1982, date depuis laquelle le projet de « roman total » n'a pas quitté l'autrice, accompagnant l'écriture de ses autres récits jusqu'à sa parution en 2008. Ce journal d'écriture est ainsi, comme chez Virginia Woolf, un laboratoire du récit. D'autres textes, parus dans la presse et dans des revues littéraires et universitaires, font écho au projet d'écriture des *Années* et développent les thèmes majeurs du récit. Le court texte « Histoires » de 1984 esquisse d'un trait le récit à venir : « Je suis un personnage pour moi-même dans ma mémoire » (*EV* 489), un texte sur Jeanne Calment de 1998 intitulé « De l'autre côté du siècle » parle de la centenaire française comme « l'incarnation même du temps » (*EV* 692), « elle n'était que du temps pur, biologique, débarrassé des horreurs et des bouleversements » (*EV* 693), prémices d'une réflexion sur le temps. Deux textes de 1993 attestent de sa réflexion constante sur l'usage des pronoms, de la personne grammaticale à employer dans l'écriture du « roman total », et des questions sur l'entité narrative : « Une vision singulière et universelle » et « Vers un Je transpersonnel ». *L'Atelier noir* est truffé[1] de références à cette question de pronoms : l'autrice hésite entre l'emploi de la première et de la troisième personne du singulier tout en construisant son projet, en expérimentant dans deux manuscrits parallèles, le « manuscrit "Je" » et le « manuscrit "Elle" » (*AN* 76 sq). Lors de l'écriture des *Armoires vides*, la question est déjà présente et l'autrice tire au sort[2] afin de choisir entre les deux pronoms :

[1] *AN* 18–20, 30, 44–46, 54, 56, 58, 60–63, 65, 70–73, 76–78, 84, 85, 88, 101, 102, 161, 186.

[2] Épisode raconté dans « Vers un Je transpersonnel » et *ECC*.

« c'est le "je" qui est sorti, mais je crois que, de toute manière, j'en serais revenue au "je". » L'écriture ernausienne centrée autour de la première personne du singulier depuis le premier roman publié comme le premier récit auto-socio-biographique rend ce choix de la troisième personne à la fois fort et étrange dans *Les Années*.

La création du « roman total » est racontée par l'autrice dans les nombreux entretiens avec la presse lors de la sortie du récit, et elle revient sur les circonstances de l'élaboration du livre de manière plus personnelle dans un court texte de 2011, « Le jeune homme de Venise » :

> À la différence des rêves où l'on est dans un seul temps, le passé redevenu un présent jusqu'au réveil, je me ressentais dans deux temps à la fois, celui de mes 17 ans, à Y. en Normandie, et ce moment, à Venise.
> J'étais le même corps, avec les mêmes sensations dans deux temps rapprochés, qui ne se confondaient pas. À l'étonnement d'autrefois, identique aujourd'hui, que ce soit moi à qui ça arrive, se superposait celui de le revivre. Tout ce qui avait eu lieu entre ces deux moments, l'histoire de ma vie, m'apparaissait hors de moi. Cette histoire n'était pas abolie — études, voyages, mariage, enfants, classes d'élèves, deuils, toute cette épaisseur de lieux traversés, de gens rencontrés, aimés, disparus, de lectures —, mais le temps, les années, qu'il avait fallu pour qu'elle s'élabore était supprimé. […]
> Parce que j'attends toujours de la vie qu'elle apporte une solution à mes problèmes d'écriture, il me semblait que cette rencontre sur le vaporetto m'avait d'un seul coup rapprochée du livre que je voulais entreprendre. C'était il y a 20 ans. Le livre, j'ai fini par l'écrire, je l'ai appelé *Les années*[1].

Par rapport au tâtonnement de la sensation dans les écrits de jeunesse, ici la vie a apporté la solution, c'est-à-dire que le passage d'un temps long, des *années*, a permis de fixer la nature de la sensation. Le rapprochement entre les deux temps, temps des choses vécues jadis et temps de la remémoration ici et maintenant, et la prise de conscience de ces années passées qui disparaissent pour donner un sentiment de superposition des deux temporalités. C'est ce qu'Annie Ernaux appellera la « sensation palimpseste » dans *Les Années*, un sentiment significatif dans la création et l'écriture du récit. Il aura fallu, paradoxalement, laisser passer

[1] Annie ERNAUX, « Le jeune homme de Venise », 16 novembre 2011, URL = https://www.ledevoir.com/opinion/idees/336179/le-jeune-homme-de-venise

un grand nombre d'années pour pouvoir les effacer un instant, et ainsi retrouver les sensations et souvenirs des années passées.

Des influences littéraires comme Virginia Woolf ou Marcel Proust aux essais d'écriture publiés ou non d'Annie Ernaux, dans l'activité diariste multiforme privée comme dans l'écriture réfléchie et concertée des récits publics, elle pense depuis plus de quarante années le texte de l'autobiographie impersonnelle publiée en 2008.

b. « Le livre réussi »

i. La structure des Années

Publié dans la collection Blanche chez Gallimard, *Les Années* ont la particularité de ne pas indiquer le genre littéraire, habituellement donné sur la couverture. Le choix provient de l'autrice : sur le manuscrit[1] définitif envoyé à l'éditeur est écrit, en rouge et entouré, « pas de mention de genre ». L'accueil de ce livre est le plus favorable des œuvres d'Annie Ernaux, en partie grâce à la forme littéraire intrigante : roman, récit, autobiographie, mémoires, autofiction ? Tous les qualificatifs sont employés dans les premières revues et critiques, le consensus se fige ensuite en le désignant comme récit. C'est aujourd'hui un texte dont la forme fait date dans l'histoire littéraire française : de nombreux auteurs et autrices s'en réclament et publient des œuvres sur ce modèle des *Années*.

Le récit n'offre pas de structure apparente telle que des chapitres ou des sauts de page, mais seulement des espaces plus ou moins larges entre les lignes, typique des livres de l'autrice. Une structure dissimulée apparaît au fur et à mesure de la lecture, signalée par deux motifs récurrents : la description de photographies, et la mention d'un repas en famille, c'est-à-dire un élément relevant de l'individu (les photos de l'autrice) et un autre du collectif (la scène du repas pris en commun ou le jour de fête), selon le leitmotiv du récit. Quinze photographies, deux films amateurs, dix scènes de repas de famille, un prologue et un épilogue, forment la structure des *Années*. Les avant-textes de 1995 indiquent un découpage en six sections, chacune décrite en quelques mots. Le texte publié reprend

[1] Fonds Annie Ernaux, manuscrit dactylographié, exemplaire retourné à l'autrice.

approximativement neuf sections (les six d'origines, la période allant de 1995 à la date de parution, et deux nouvelles divisions), séparées par des sauts de cinq lignes suivis de la description d'une photographie qui ouvre la période racontée, et chaque section contient une ou deux scènes de repas de famille, éléments de « scansion temporelle[1] ». Un prologue et un épilogue encadrent en miroir le récit rétrospectif, composés de listes de souvenirs et sensations.

Ces sections s'organisent selon une trame historique et personnelle : l'ordre chronologique et la longueur temporelle de chaque section contribue à l'aspect historique – on parcourt l'histoire du deuxième vingtième siècle en France, par la description de faits sociaux et d'événements sur lesquels l'opinion commune jette un regard, souvent au cours de scènes de repas familiaux. Cette fresque collective a cependant un aspect personnel et intime : quinze photos et deux films sont décrits en détail, ponctuant les sections du texte. Le support photographique permet au récit d'opérer, il matérialise le temps en sa qualité de document, trace de ce qui a été. Le récit se pose comme celui de la narratrice feuilletant ses photos, décrivant longuement sa propre image dans un temps passé puis déroulant l'époque entourant cette photo : le personnel et le collectif fonctionnent ensemble, comme l'indique le texte lui-même en s'attribuant un genre littéraire dans les dernières pages, « l'autobiographie impersonnelle » (*A* 1083).

Le texte comporte huit larges blancs qui marquent les sections, dont la division peut sembler étonnante car elle ne suit pas les décennies ou les moments sociaux clés (pourquoi couper en 1958, en 1964, en 1982 ?). Le blanc du texte marque en fait un moment relevant du vécu privé pour l'autrice-narratrice – Annie Ernaux s'inscrit ainsi dans le texte de manière prudente et pudique. Ces moments ont parfois été l'objet de textes déjà parus, mais ne sont pas répétés ici – le lectorat pourra reconstruire le cheminement de l'autrice. Entre la troisième et la quatrième section, la coupure de l'année 1958, avant les études supérieures, ne peut que représenter les événements de l'été 1958 décrits dans *Mémoire de fille* – la troisième section mentionne la difficile sexualité des jeunes femmes sans entrer dans le détail de l'histoire personnelle. Après la quatrième section, une nouvelle

[1] Jérôme MEIZOZ, « Annie Ernaux : temporalité et mémoire collective », dans Dominique VIART et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature,* tome II : *Historicité de la littérature contemporaine,* Paris, Armand Colin, 2012.

pause autour de 1963-1964 correspond à la date de l'avortement, que raconte *L'Événement* (et sous forme romanesque, *Les Armoires vides*), et la cinquième section décrit la pilule contraceptive. Le reste du récit est construit sur le même modèle : la vie domestique difficile de *La Femme gelée* marque la pause entre la 6e et la 7e section, le divorce en 1982 marque la pause suivante, la rupture amoureuse termine la 8e section. Les lectrices et lecteurs assidus d'Annie Ernaux pourront alors repérer les moments importants de sa vie ayant fait l'objet de récits indépendants. La manière dont ces épisodes sont cachés dans le texte insiste sur la dimension collective, générale, impersonnelle du récit que construit l'autrice. Sa présence en filigrane, grâce à l'ensemble de son œuvre, fonctionne discrètement en parallèle à la vision totale de la société française que construisent *Les Années* au fil de l'histoire.

En réfléchissant à la structure de ce « roman total » dans son journal, Ernaux fait référence à Virginia Woolf : « La structure des *Vagues* de V. Woolf marque bien le temps » (*AN* 55). Ce roman construit de longs passages monologués entrecoupés d'interludes descriptifs poétiques a évidemment inspiré Ernaux, l'ekphrasis photographique jouant le rôle de l'interlude woolfien. *Les Années* font trois références directes à l'autrice britannique : d'abord à sa découverte durant les études de lettres, « C'était le temps de Kafka, Dostoïevski, Virginia Woolf, Lawrence Durrell. On découvrait le "nouveau roman", Butor, Robbe-Grillet, Sollers, Sarraute, on voulait l'aimer mais on ne trouvait pas en lui assez de secours pour vivre. » (*A* 976) – l'allusion à Woolf et au Nouveau Roman rappelle la première tentative littéraire. La suite du texte précise les romans dont il s'agit : « Avec le sentiment d'un nécessaire sacrifice [...] des heures qui auraient pu être consacrées à lire *Les Vagues* de Virginia Woolf [...] » (*A* 978) – traduction de *The Waves* par Marguerite Yourcenar en 1937. Elle lit également *To the Lighthouse*, traduit par Maurice Lanoire en 1929 : « À chaque livre qu'elle lit, *La Promenade au phare, Les Années-Lumière*, elle se pose la question de savoir si elle pourrait dire sa vie ainsi. » (*A* 988). Cette troisième mention de Woolf est ainsi liée au désir d'écrire, insistant à nouveau sur le lien étroit d'Annie Ernaux avec les romans de Virginia Woolf.

ii. Le prologue programmatique

Dans le prologue des *Années*[1] figure une liste d'images et de mots qui forment comme un sommaire du livre. La première partie du prologue, qui s'ouvre sur l'incipit « Toutes les images disparaîtront », contient une série d'images imprégnées dans la mémoire, issues de plusieurs lieux, époques et sources (cinéma, littérature, médias). Ces « images crépusculaires des premières années », « images réelles ou imaginaires », « s'évanouiront toutes d'un seul coup ». La liste d'images, photographies mentales décrites en une phrase, préfigure la description des photographies au sein des *Années*. Ces images sont présentes dans la mémoire de la narratrice (« images où l'on figurait en gamine »), images de ses ancêtres et de ses descendants, comme ceux-ci se souviendront d'elle « et l'on sera un jour dans le souvenir de nos enfants ». Les thèmes de la mémoire et des souvenirs, ainsi que leur transmission, sont annoncés dès les premières pages. « […] la mémoire ne s'arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire » : la force mémorielle, qui relie vivants et morts, êtres humains et êtres de papier, rêve personnel et histoire collective, semble même s'apparenter à la littérature. Le livre *Les Années* devient lui-même cette mémoire infinie, triomphant sur la disparition éventuelle de la conscience narrative.

La seconde partie du prologue se focalise de manière similaire autour de la langue : « s'annuleront subitement les milliers de mots qui ont servi à nommer les choses, les visages des gens, les actes et les sentiments, ordonné le monde […] ». Un éventail des possibilités du langage s'ensuit : des mots du quotidien (graffitis, slogans, adages, questions), l'évolution de la langue (mots anciens, « expressions hors d'usage », « métaphores usées »), de mots de la sphère culturelle et médiatique (titres et paroles de chansons, titres de films, allusions à la radio et la télévision), des mots humoristiques (blagues, jeux de mots, contrepèteries), des mots des études littéraires (mots complexes, figures de style, poèmes, citations, mots de Gustave Flaubert et George Sand), les mots agressifs (« les phrases terribles »), les langues étrangères… Cet avant-goût du paysage sonore quotidien, qui figure en bonne place dans la suite du livre, fait aussi allusion à des événements personnels : les relations avec les hommes (le divorce de *La Femme gelée*, l'amant

[1] *A* 927-933. Les citations suivantes sont toutes issues de ces sept pages.

soviétique de *Passion simple*), les événements de *Mémoire de fille* (l'insulte centrale « putain décatie »), être transfuge de classe (qui passe par le langage : « les tournures que d'autres utilisaient avec naturel »)… Cette deuxième salve d'images, cette fois-ci auditives, gravées dans la mémoire, sont gravées dans le texte pour empêcher leur disparition : « Tout s'effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s'éliminera. Ce sera le silence et aucun mot pour le dire. » La menace de la disparition (« on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération ») semble pouvoir être contrée par l'écriture qui recense et fixe au-delà de la mémoire faillible. « La langue continuera à mettre en mots le monde » fait écho à l'épilogue « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais » (*A* 1085).

Le récit annonce aussi sa focalisation sur les destins de femmes, leur histoire, leurs vies, leur place dans les structures sociales : l'accouchement (image de celui de la narratrice), la santé des femmes (la thalidomide), les tâches domestiques (faire la vaisselle), la vie familiale (parents et enfants), les agressions routinières réelles ou symboliques (exhibitionnisme, tour de magie, « mots d'hommes », « phrases d'hommes »), et plusieurs figures féminines sont mentionnées (Molly Bloom, Dalida, Scarlett O'Hara…)

Ce prologue est ainsi programmatique en ce qu'il annonce les thèmes, les motifs, les images et les mots qui constitueront le corps du récit : la ville et la rue, la sphère culturelle et médiatique, l'histoire et la société, les vies de femmes – aspects collectifs entremêlés aux aspects personnels de la vie de la narratrice. La matrice du roman apparaît via les allusions aux lieux et époques liées au premier texte (l'année 58 et le séjour en Angleterre) et au moment clé dans la construction des *Années* (les villes italiennes et Venise en particulier). La liste d'images (*A* 1084-1085) qui clôt *Les Années* répond de même aux thématiques du récit, personnelles et collectives, autour des lieux de passage (Angleterre, Italie, liés à la genèse des *Années*) ou des lieux de vie (Normandie, Annecy, Île-de-France).

iii. Un récit métadiscursif

La genèse des *Années* se retrouve ainsi dans l'épitexte ernausien (le journal d'écriture, le journal intime, les articles de presse et les entretiens donnés par

l'autrice), et au sein même de l'œuvre, dans des allusions (l'Angleterre, Venise, le roman non publié) et les commentaires directs qui portent sur la structure et la signification du récit qui s'écrit (le métadiscours). Annie Ernaux confie que « c'est d'ailleurs grâce à ce journal [d'écriture, *L'Atelier noir*], utilisé comme véritable document, que j'ai pu, dans le texte même des *Années*, retracer avec exactitude la naissance et l'évolution du projet de leur écriture » (*AN* 13). Ce retraçage se fait à quatre reprises dans les deux dernières sections du récit chronologique, entre 1982 et 2007. La narratrice mentionne l'idée ou l'envie d'écrire un livre – qui est le livre que le lecteur tient en main – après des instants relevant de cette « sensation palimpseste » : un moment de solitude ou d'insomnie est propre à l'autoréflexivité de la narratrice sur sa propre vie et sa mémoire, ce qui se traduit par un discours du récit sur sa propre création.

Après la séparation maritale de la narratrice, « dans sa solitude retrouvée » :

> l'idée lui est venue d'écrire « une sorte de destin de femme », entre 1940 et 1985, quelque chose comme *Une vie* de Maupassant, qui ferait ressentir le passage du temps en elle est hors d'elle, dans l'Histoire, un « roman total » qui s'achèverait dans la dépossession des êtres et des choses, parents, mari, enfants qui partent de la maison, meubles vendus. Elle a peur de se perdre dans la multiplicité des objets de la réalité à saisir. Et comment pourrait-elle organiser cette mémoire accumulée d'événements, de faits divers, de milliers de journées qui la conduisent jusqu'à aujourd'hui. (*A* 1028)

Le récit cite le journal d'écriture de l'autrice, et fait référence au roman de Maupassant qui est souvent mentionné comme inspiration dans l'épitexte. Il note la difficulté à saisir et organiser les objets de la réalité et la mémoire des choses qu'on veut consigner, tout comme *L'Atelier noir* fait état du grand nombre de choses à inclure dans le texte en projet. Le terme de « roman total », leitmotiv du journal d'Ernaux, fait une unique apparition, mais le mot « totalité » – ce que le récit dit vouloir décrire – est récurrent dans *Les Années*. Il fait écho de manière sous-jacente à cette visée totalisante : la narratrice mentionne une « totalité mystérieuse » (de Paris, *A* 946), « une totalité qu'elle seule perçoit » (*A* 1026), « la totalité du monde » (*A* 1032), « la totalité des objets disponibles » (*A* 1045), « cette totalité, le siècle » (*A* 1060), « la totalité des connaissances » (*A* 1071), « une totalité indistincte » et « la totalité indéfinissable du monde présent » (*A* 1082).

Ernaux indique que ce désir d'exhaustivité est lui aussi issu du premier roman inconnu, piloté par un désir de « recréation totale du temps passé vécu » :

> Mettre tout dans l'écriture. C'est comme ça que je ressentais les choses à 20 ans, tout dire. J'étais démunie devant la totalité des choses à dire. Une totalité effrayante, au moment d'écrire. Avec le temps s'apercevoir qu'on ne peut pas tout dire. C'est le choix qui compte. Le choix de ce qui sera sauvé. (*VL* 87)

Ce leitmotiv de la totalité réapparaît dans un autre passage où le récit *Les Années* appréhende sa propre existence, lors d'une insomnie et de l'inventaire (à nouveau une volonté de totalité) des chambres où a dormi la narratrice :

> Elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Une existence singulière donc mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération. Au moment de commencer, elle achoppe toujours sur les mêmes problèmes : comment représenter à la fois le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des mœurs et l'intime de cette femme, faire coïncider la fresque de quarante-cinq années et la recherche d'un moi hors de l'Histoire, celui des moments suspendus don elle faisait des poèmes à vingt ans, *Solitude*, etc. Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose de rétréci et d'étouffant, dans le « elle » trop d'extériorité, d'éloignement. L'image qu'elle a de son livre, tel qu'il n'existe pas encore, l'impression qu'il devrait laisser, est celle qu'elle a gardée de sa lecture d'*Autant en emporte le vent* à douze ans, plus tard d'*A la recherche du temps perdu*, récemment de *Vie et destin*, une coulée de lumière et d'ombre sur des visages. Mais elle n'a pas découvert les moyens d'y parvenir. Elle espère, sinon une révélation, du moins un signe, fourni par le hasard, comme la madeleine plongée dans le thé par Marcel Proust. (*A* 1041-42)

Le problème du choix des pronoms est développé explicitement, paraphrase du journal d'écriture. La difficulté porte sur la représentation du temps, des choses, de la femme – l'idée du livre est à nouveau un échec. Sont mentionnées deux autres inspirations du modèle du récit, *Autant en emporte le vent*[1] et *A la recherche du temps perdu*. *L'Atelier noir* parle d'une « tentation proustienne » (*AN* 36), se

[1] Fonds Annie Ernaux, Notes, fragments d'avant et pendant l'écriture des *Années*, II. Les avant-textes précisent cet attachement : « Mon rêve, au fond, c'est d'écrire « Autant en emporte le vent », peut-être plus que *Les Mandarins*. Je sens aujd quelle beauté, quel univers immense, a [représenté ?] ce livre pour moi, à 10 ans, à cause de l'histoire, de l'amour, d'un destin d'une femme. À côté, aussi, "Anna Karénine". »

demande s'il existe « un joint entre Proust et *Autant en emporte le vent* ? » (*AN* 52) et questionne leur parallèle possible[1] (*AN* 60).

Dans la section se situant entre 1995 et 2007, la narratrice mentionne la sensation de collision de différentes temporalités, la « sensation palimpseste » (*A* 1058) :

> C'est une sensation qui l'aspire par degrés loin des mots […], c'est une sensation qui supprime son histoire. Alors qu'au contraire elle voudrait tout sauver dans son livre, ce qui a été autour d'elle, continuellement, sauver sa *circonstance*. […]. L'an prochain, elle sera à la retraite. Elle jette déjà des cours, des notes sur des livres et des ouvrages qui lui ont servi à les préparer, se dépouillant de ce qui a été l'emballage de sa vie, comme pour faire place nette à son projet d'écrire, n'ayant plus aucun motif à invoquer pour le repousser. (*A* 1058-59)

À nouveau, le journal d'écriture semble repris quasiment mot pour mot (« sauver ma *circonstance* » apparaît en 2000, *AN* 76), et le récit devient alors ce journal d'écriture qu'il double d'un journal intime – elle note la retraite qui approche et la préparation des conditions matérielles d'écriture. Mais si le journal travaille et réfléchit, le livre n'apparaît toujours pas : la sensation palimpseste rend l'écriture difficile, elle « aspire par degrés loin des mots, « supprime [son] histoire ». Les avant-textes des *Années* font état de cette recherche depuis le début du projet :

> Ce que j'ai trouvé, ce sentiment de la « vie palimpseste », jusqu'à présent ne débouche pas sur une application en littérature. C'est une découverte isolée. De quelle façon peut-elle devenir opérante ? je veux écrire une autobiographie dont je serai le sujet vide[2].

Dans ces dernières pages des *Années*, la narratrice fait état d'un « sentiment d'urgence » qui semble commander inévitablement le début de l'écriture et permet de dépasser les effets de la sensation palimpseste :

> C'est un sentiment d'urgence qui le remplace, la ravage. Elle a peur qu'au fur et à mesure de son vieillissement sa mémoire ne redevienne celle, nuageuse et muette, qu'elle avait dans ses premières années de petite fille – dont elle ne se souviendra plus. Déjà, quand elle essaie de se rappeler les collègues du lycée […] il lui est impossible de « mettre un nom dessus ». elle s'acharne à retrouver le nom manquant, à faire coïncider une personne et un

[1] Le chapitre 7 revient sur d'autres inspirations littéraires des *Années*.

[2] Fonds Annie Ernaux, Notes, fragments d'avant et pendant l'écriture des *Années*, II.

> nom, comme raccorder deux moitiés séparées. Peut-être un jour ce sont les choses et leur dénomination qui seront désaccordées et elle ne pourra plus nommer la réalité, il n'y aura que du réel indicible. C'est maintenant qu'elle doit mettre en *forme* par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes, qui double son existence depuis plus de vingt ans, devant couvrir du même coup une durée de plus en plus longue. (*A* 1081)
>
> La forme de son livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire [...] (*A* 1082)
>
> Ce sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie. Une coulée suspendue, cependant, à intervalles réguliers par des photos et des séquences de films qui saisiront les formes corporelles et les positions sociales successives de son être [...] (*A* 1083)
>
> Quand elle désirait écrire, autrefois, dans sa chambre d'étudiante [...] Elle imaginait ainsi le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond [...] le livre à faire représentait un instrument de lutte. (*A* 1083)

Le sentiment de la fin qui approche perçu par la narratrice est posé en miroir du lecteur qui arrive à la fin du livre. Les pages suivantes composent la fin du livre, sous forme d'épilogue composé de courts fragments, images et souvenirs dans l'esprit de la narratrice. Cet épilogue est construit de la même manière que le prologue, et le lecteur pourrait recommencer la lecture depuis le début, sans heurt. La construction du récit est identique au roman proustien, où le dernier tome *Le Temps retrouvé* raconte la venue à l'écriture du narrateur. Le lecteur est depuis le début du roman face à la forme choisie, fermant ainsi la boucle romanesque – le livre à venir et le livre que l'on tient en main se rejoignent.

La narratrice comprend ici la forme globale que prendra son livre, comment collecter les images, articuler la mémoire et l'Histoire, employer les pronoms grammaticaux et les temps verbaux pour que la forme corresponde au fond. La narratrice formule les prémices de son projet, après une longue quête d'écriture dont témoignent ces éléments de métadiscours présents dans *Les Années*. Le récit reprend alors, parfois au mot près, des éléments du journal d'écriture d'Annie Ernaux, ce que le lectorat de 2008 ne pouvait savoir, mais que le lectorat de *L'Atelier noir* a découvert en 2011. Ce journal d'écriture confirme et insiste sur le fait que ces passages appartiennent à la quête d'écriture d'Annie Ernaux, quête

intimement liée à ce livre, et justifie alors sa publication au sein des œuvres ernausiennes.

iv. Jeu d'échos intratextuels et intertextuels

Le chercheur Michael Sheringham considère tous les livres d'Ernaux depuis *La Place* comme des œuvres de circonstance[1], écrites à la place et en marge du projet des *Années* : cette vision téléologique de l'œuvre ernausienne est cependant discutable. On peut lire ce récit comme le résultat d'années de réflexion et de préparation de l'autrice, puisque pour chaque récit, elle se replonge dans une période donnée de sa vie pour engager une réflexion sociologique sur un thème ou un événement particulier. Le fait qu'Ernaux mette systématiquement de côté le projet « RT » pour s'atteler à un autre texte semble aller dans ce sens, et *Les Années* reprennent d'ailleurs des thèmes déjà évoqués dans les récits antérieurs. Dans *Les Armoires vides, Ce qu'ils disent ou rien* et *L'Événement* apparaissent la tension de classe entre la narratrice et sa famille, l'école, le milieu bourgeois, ainsi que le motif des repas de fête qui scande *Les Années*. *La Place, Une femme* et *La Honte* poursuivent l'étude du malaise de la confrontation des milieux sociaux. Les journaux extimes *Journal du dehors* et *La Vie extérieure* relevaient des éléments du quotidien significatifs de la vie des français dans les années 1990 ; les récits *Passion simple* et *L'Occupation* mettent en scène les conséquences de la passion amoureuse ; et *La Femme gelée* ainsi que la plupart de ces textes dessinent la condition féminine au vingtième siècle et l'éducation des filles. On peut noter que les textes postérieurs aux *Années*, comme le journal extime *Regarde les lumières mon amour*, l'essai *Retour à Yvetot* et le récit *Mémoire de fille* sont également très proches des *Années* en ce qu'ils approfondissent le rapport à la Ville Nouvelle, aux lieux de l'enfance, et à la pratique d'écriture de l'autrice en herbe. *Les Années,* récit somme qui reprend ces textes de l'enfance, de la famille, du quotidien, de la mémoire, de la passion, de la douleur et de la honte, peut être perçu comme un résultat de ces multiples essais par le lectorat familier de l'œuvre. Cette lecture

[1] Michael SHERINGHAM, « Annie Ernaux et « la connaissance par corps » : écriture et exposition de soi dans *L'Événement* et *L'Atelier noir* » dans Matteo MAJORANO (dir.), *La Giostra dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2015, URL = http://books.openedition.org/quodlibet/385

téléologique qui tendrait entièrement vers *Les Années* appauvrit cependant les textes précédents et leur ôte leur spécificité : chaque roman ou récit d'Annie Ernaux est indépendant dans sa visée propre, tout comme le sont *Les Années*, même si tous ces livres sont inspirés de la même matière première.

De plus, faut-il chercher dans les récits précédents des traces des *Années* en devenir ? ou bien chercher dans *Les Années* des traces de ces récits ? La première approche pourrait ôter l'intérêt et la qualité des œuvres en les considérant comme des brouillons – mais chaque récit existe en lui-même et ne peut être considéré comme un morceau détaché de l'œuvre finale. La deuxième approche permet de lire ces récits comme des essais ayant aidé à la construction des *Années*, l'autrice ayant fait un premier travail de remémoration et d'écriture sur ces événements de sa propre vie, afin de pallier l'oubli éventuel. Mais Ernaux affirme ne pas avoir relu ses autres textes pour s'en inspirer ou y faire allusion : c'est uniquement ce qui persiste dans sa mémoire qui lui sert pour écrire, à l'instant de la rédaction des *Années*, et non lors de la rédaction d'un autre récit. C'est pourquoi la fureur, la colère[1] et le ton parfois brutal et chirurgical des premiers récits sont moins visibles dans *Les Années*. Ce récit correspond à l'état d'esprit de l'autrice à l'âge auquel elle écrit, après un tri de sa mémoire fait naturellement par l'oubli, la mise en avant ou l'effacement de certains souvenirs ou certains sensations – cela fait partie du processus d'écriture déclaré d'Annie Ernaux. Ainsi, les thématiques se rejoignent parfois, mais la problématique du temps, de l'histoire et de la mémoire est propre aux *Années*, comme les autres récits ont chacun leur propre visée. La relation entre tous les textes d'Ernaux est finalement déterminée par les lectrices et lecteurs, pour qui la réception sera différente en fonction de leur connaissance de l'œuvre.

[1] Comme chez Virginia Woolf, la colère (vis-à-vis d'une situation injuste, immorale, etc.) est moteur de l'écriture chez Ernaux : « cette colère n'est pas une pulsion aveugle, c'est le moteur qui me permet de voir […] le moteur de la colère a toujours joué un rôle de premier plan dans mon écriture. » (Entretien de l'autrice avec P.-L. Fort, dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MEROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.) La dernière section des *Années* commente notamment la situation politique française avec une colère sourde, anticipant l'engagement public et médiatique de l'autrice dans la décennie qui suit.

Outre les échos au sein de l'œuvre ernausienne, les échos à d'autres œuvres reviennent également : *Autant en emporte le vent, Une vie* de Maupassant, *Les Choses* de Perec, *A la recherche du temps perdu, Vie et destin* de Vassili Grossman… L'œuvre se construisant en réaction contre, ou s'appuyant contre, ces œuvres littéraires. Nathalie Froloff[1] revient sur le rôle matriciel de *Vie et destin* dans *Les Années* – aussi mentionné dans *L'Atelier noir* : « J'imagine la recherche de mon histoire sous la forme d'un roman malgré tout (dont je suis le personnage). Avec « elle » encore plus. Susciter l'émotion de *Vie et Destin*. » (*AN* 1041). Elle relève les parallèles entre les œuvres : le texte de Grossman se construit autour de nombreux personnages et de tableaux, celui d'Ernaux autour de nombreuses voix et de photographies ; des fragments d'histoire rythment les deux œuvres. Les passages *in medias res* de *Vie et destin*, font écho au surgissement de certaines sections des *Années* (comme le récit de Mai 68). La fluidité des *Années* est cependant maintenue par le fil continu d'un destin de femme unificateur. En réaction à ce parallèle entre les deux textes, Annie Ernaux explique que *Vie et destin* représente « le livre impossible à écrire », tandis que *Les Années* est « le livre réussi[2] ». La notion de livre en chantier, à construire, à réussir après avoir tâtonné et essayé maintes fois, que répète l'autrice en parlant des *Années*, rappelle ce que dit Virginia Woolf quant à son projet multiple autour de *The Years* – considéré comme un échec. On pourrait alors imaginer le lien entre *The Years* et *Les Années* comme deux occurrences d'un même chantier, « le livre impossible à écrire » et « le livre réussi ».

Conclusion du chapitre : Lire *Les Années* comme continuation de *The Years* et imaginer la réécriture

Le projet de ce travail de recherche est donc de lire côte à côte ces deux œuvres, comme deux projets d'écriture similaires, et l'un comme continuation de

[1] Nathalie FROLOFF, « *Vie et destin :* « le livre impossible à écrire » ? », dans Robert KAHN, Laurence MACE, Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, p. 101-108.

[2] *Ibid.,* p. 103.

l'autre. La genèse de l'écriture est quasi identique chez Woolf et Ernaux dans le croisement de l'intérêt pour « écrire la vie », l'aspect temporel et historique, et la conscience féministe. La volonté de totalité dans la peinture de la vie, comme l'analyse réaliste et la dénonciation du monde qui en découle, se retrouve également d'un livre à l'autre. L'œuvre comme bilan individuel et collectif – de la vie, de la société, du monde, de la condition féminine – se fait dans une urgence sociale et politique chez Woolf, raison de l'incursion historique et sociale dans l'histoire britannique. Annie Ernaux écrit pour faire œuvre de résistance au temps, afin de « sauver » ses souvenirs, mais aussi contre le déclin biologique dû à la maladie (*Le Vrai lieu* et *L'Usage de la photo*).

Les laboratoires de l'écriture sont multiples, comme les essais, les autres romans et récits, et la pratique du journal – moyen d'analyser le projet et le texte qui s'écrit, mais aussi de compiler quantités de données du quotidien afin de construire une œuvre riche en détails. L'écriture est longuement mûrie durant plusieurs années, pendant lesquelles les autrices reviennent sans cesse au chantier en cours en parallèle à l'écriture d'autres textes, dont ceux-ci sont la suite logique. Les deux œuvres s'inscrivent aussi comme le centre d'un système d'autres textes voisins, d'inspiration historique et sociale. *Les Années* prennent même en charge le récit de leur propre genèse, faisant état des tâtonnements du travail littéraire. C'est en cela un texte palimpseste, qui laisse apparaître des traces de sa construction et des versions antérieures. *The Years* l'est de façon plus discrète : les multiples remaniements de l'autrice apparaissent au cours des chapitres où un texte manquant se fait parfois ressentir.

La question de la forme du texte est lancinante durant l'écriture, et les textes mûrissent longuement, Woolf et Ernaux trouvant difficilement le genre littéraire adéquat pour exprimer leur projet réaliste, historique, social, féministe, en tension entre les expériences individuelles et l'écho à la collectivité. La culture du documentaire, du « fait » (le *« novel of fact »* souhaité par Woolf) dans les années 1930 en Angleterre explique l'aspect réaliste de *The Years*, contrastant avec d'autres romans woolfiens du premier modernisme comme *Mrs Dalloway*. L'inconfort de Woolf quant à l'expression d'un contenu trop didactique et politique dans la littérature romanesque (oscillant entre la colère et l'impulsion du débat, et la stratégie et retenue propre à la communication du propos) pose la question des rapports entre littérature et politique. La place à accorder à la position politique

dans l'art et la littérature est un souci récurrent dans l'histoire littéraire, et la difficulté de ces rapports est une question toujours contemporaine. Le projet woolfien, d'abord politique et féministe, s'est vu au fur et à mesure auto-censuré (et déplacé dans *Three Guineas*, le livre compagnon de *The Years*), la visée féministe perdurant plus légèrement dans la version finale. L'opinion en demi-teinte de Woolf quant à ce roman provient en partie de sa position indécise dans la manifestation de la condition des femmes et des points de vue féminins dans la forme romanesque. Chez Annie Ernaux en revanche, la cohabitation est bien meilleure : si le souci de la forme[1] (tant le genre littéraire que la focalisation choisie) était sa principale focalisation durant l'écriture des *Années*, son engagement littéraire est reconnu et accepté. Son discours d'inspiration féministe et sociale peut se faire librement, à une époque où les obstacles n'existent plus ou presque. Woolf espérait la création de nouvelles formes littéraires pour exprimer de nouveaux regards sur le monde, il semblerait alors que le texte hybride des *Années* y soit une réponse. L'œuvre marche ainsi dans les pas de Woolf, entre intertextualité et réécriture, sans abandonner l'aspect personnel ni collectif. C'est une continuation française et contemporaine du projet anglais des années 1930, l'échec de la visée originale de Woolf est surmonté par Ernaux via les innovations formelles. Si la réécriture effective est ici supposée, les romans de Woolf ont sans conteste modelé l'imaginaire et l'esthétique d'Ernaux. La continuité entre *To the Lighthouse*, *The Waves* et *The Years* notamment, rend possible le tissage d'un lien entre les deux œuvres du corpus. Cette image de la réécriture permet de lire autrement le récit *Les Années* grâce à *The Years*, mais aussi de raviver l'intérêt pour ce roman tombé en défaveur.

[1] Ernaux déclare, dans un entretien pour le magazine *Zadig* (hiver 2019), que la forme n'est jamais moteur de l'écriture, mais devient toujours sa question principale. Le moteur de l'écriture est bien son engagement littéraire et politique, qui met en question la forme du texte produit.

Conclusion de la première partie

La notion de posture permet ainsi de montrer comment les autrices construisent leur image dans leurs livres comme dans la vie publique. Virginia Woolf évoque son métier d'écrivaine dans *A Room of One's Own* via une instance narrative qui lui ressemble, puis transforme ce sujet des femmes et de l'écriture vers la question plus générale de la place des femmes dans l'espace social : dans *Three Guineas*, elle intervient dans la vie publique par sa propre voix. Lié aux questions soulevées dans ces essais, *The Years* est un roman qui fait écho à de nombreux éléments autobiographiques, et participe alors à l'écriture de soi – sur laquelle on reviendra ultérieurement. Annie Ernaux explore sa propre vie dans ses œuvres en mettant en scène diverses expériences, qui lui permettent de commenter divers sujets sociaux. Ses interventions publiques entrent aussi en résonance avec les thématiques de son écriture, et *Les Années* sont au cœur du projet d' « écrire la vie » qui guide son parcours d'autrice. Woolf et Ernaux évoquent l'importance de leurs lectures dès l'enfance, et leur connaissance étendue des canons littéraire et scientifique auxquels elles font écho grâce à leur formation (Woolf par ses courtes études, ses nombreuses lectures et sa pratique de l'écriture dans la presse ; Ernaux par ses études supérieures et son métier d'enseignante). Elles sont toutes deux marquées par les questions féministes, qui occupent une place de choix dans les récits ernausiens et les écrits woolfiens. Elles offrent une discussion complexe et nuancée sur ces enjeux sociaux, et produisent un discours engagé avec plusieurs points de vue, elles se font observatrices de leur temps, féministes, historiennes, sociologues… La question de la classe sociale est également importante dans le cadre de ces réflexions politiques, puisque chacune explore son milieu social : le panorama social dans les œuvres est informé par leur propre expérience. Les thématiques sont similaires dans ces histoires de vies de femmes : ce sont des récits de familles, qui s'intéressent notamment au moment crucial de l'enfance. Le vécu des enfants (éducation, lectures, goûts, traumatismes) façonne les adultes qu'ils deviendront, leurs habitudes et leur langage : l'enfance trace déjà le chemin de la vie. L'évolution des œuvres sur plusieurs années permet de mettre ceci en évidence, chez Woolf qui montre le choc entre l'éducation victorienne et la modernité, chez Ernaux qui évoque la déchirure sociale en grandissant. Le sujet de l'éducation et

l'instruction est central : accès ou non, école et université, goût pour les études, soutien familial, façonnent la personnalité. Tandis que Woolf relève les disparités éducatives entre hommes et femmes, chez Ernaux, l'éducation scolaire est une chance, mais aussi le lieu de principes genrés et le début du transfuge de classe douloureux.

L'écriture de la vie est en fait l'écriture de la vie de femmes, à travers les lieux et les époques, montrant les évolutions possibles. *The Years* et *Les Années* sont deux projets qui leur permettent de parler de la création littéraire et de son engagement : œuvres en chantier pendant de longues années, divers supports font office de laboratoire d'écriture, et les récits mettent en scène ce travail de l'écriture (évoqué dans le journal chez Woolf, dans le récit même chez Ernaux). Ce travail se fait à partir de sources variées, publiques et privées, qui reconstituent l'époque du récit. L'ambition totalisante de chaque œuvre donne une dimension importante à des récits qui peuvent paraître ordinaires : *« A fully packed book »*, écrit Woolf lorsqu'elle termine *The Years*, *« has I think more "real life" in it : more blood & bone*[1] *»* ; Ernaux conçoit *Les Années* comme un « roman total » dont la visée première est d' « écrire la vie », la sienne comme celle de la société qui l'entoure. La résonance entre le contexte historique, la posture auctoriale et le contenu des œuvres en font des textes engagés, tant dans le fond que dans leur forme pour écrire les vies de femmes, trajectoires particulières dont la portée est collective. Autrices, points de vue féminins, thématiques qui concernent principalement les femmes, sujets de société abordés sous l'angle du genre, et réflexions politiques et sociales mêlées de féminisme, sont les modalités de l'écriture au féminin chez Woolf et chez Ernaux – la deuxième partie évoquera maintenant ses modalités narratives et stylistiques.

[1] *Diary*, 30 novembre 1936 : Un livre plein à craquer [...] je crois qu'il est plein de « vie réelle », de chair et de sang

Deuxième partie.
Écrire la vie : faire place au féminin

Cette deuxième partie proposera une étude des stratégies narratives, stylistiques, thématiques et poétiques qui participent à « écrire la vie » dans les œuvres du corpus. L'écriture de la vie, chez Virginia Woolf comme chez Annie Ernaux, est liée au concept de la *place*, une modalité de l'écriture au féminin. Divers procédés ancrent les voix et les vies de femmes dans les œuvres, afin de leur faire une place dans la littérature, qui devient alors engagée (chapitre 3). Dans le monde des œuvres, les nombreux détails matériels, les lieux et les temporalités participent à l'écriture de la vie, et évoquent la place des femmes dans le temps et l'espace (chapitre 4). En évoquant un cadre spatio-temporel au féminin et une diversité de voix féminines dans les récits, les autrices posent les jalons de l'écriture de l'histoire.

Chapitre 3 :
Voix multiples et collectives

Ce chapitre se charge d'étudier plus précisément la notion de voix, à travers plusieurs notions comme la polyphonie et le dialogisme. Plusieurs stratégies énonciatives sont mises en place afin de produire un effet polyphonique, comme l'emploi des pronoms, le jeu d'échos ou bien les différents types de discours. Le motif récurrent du repas de fête et de famille chez Virginia Woolf et chez Annie Ernaux est aussi l'occasion de peindre des scènes polyphoniques. *The Years* et *Les Années* donnent la parole à des voix singulières multiples, réelles et fictives, dans des récits réalistes explorant la condition féminine à une époque donnée. Cette diversité des voix singulières cohabite avec un mouvement de fusion et d'unité de ces voix vers une voix collective au féminin. Les deux œuvres ont la particularité de mettre en scène la relation métonymique entre voix individuelles et collectives, ce qui participe au dépassement du canon littéraire et historique masculin qu'elles commentent, par une tentative d'universalisation de la voix féminine. La parole et ses limites sont également un moyen de résistance des textes face aux idéologies combattues tant sur le plan thématique que poétique.

1. Une poétique de la polyphonie

Le terme de *voix* suggère plusieurs définitions[1] : chez l'humain, il désigne les sons produits par la bouche, mais aussi une faculté caractéristique d'une personne ou de son état (voix jeune, forte, aimable) ; c'est aussi l'aptitude à chanter. La voix est agent du langage : c'est la parole, le discours prononcé par une personne, exprimant un avis. Ailleurs, la voix peut être celle d'animaux, d'un élément naturel, d'un instrument de musique, d'un objet. Au figuré, la voix est ce qui exprime un message : pensée d'une collectivité exprimée par sa parole (voix publique, voix de la presse), ou un appel intérieur (voix de la conscience, voix divine) ; c'est un jugement ou une opinion (lors d'un vote par exemple). La voix est aussi l'expression d'un personnage – littéralement, la parole interne ou externe visible dans le texte, et par extension l'entité du personnage d'où elle provient. La voix humaine parlée (la parole et ses spécificités, sa tonalité) ou la voix intime (les pensées et perceptions du personnage) sont exprimées par le texte littéraire par divers procédés et types de discours. Cette polysémie encourage alors un développement sur l'éventail des voix mises en scène dans *The Years* et *Les Années*.

Les œuvres du corpus sont ici particulièrement intéressantes en ce qu'elles sont construites autour de voix et d'échos de discours multiples, dans le fond comme dans la forme. Le concept de polyphonie, terme issu de la musicologie signifiant la superposition des voix, instruments ou mélodies, est convoqué par l'étude littéraire pour « lire, voire *entendre* le texte comme un feuilleté de discours en interaction[2] ». Mikhaïl Bakhtine, théoricien russe, pose les notions de polyphonie, dialogisme et plurivocalité. La polyphonie est le principe qu'utilise l'auteur en écrivant l'œuvre littéraire, la mise en scène énonciative ; la plurivocalité consiste en l'entrelacement de cette pluralité de voix. Bakhtine définit la polyphonie en littérature via les œuvres de Dostoïevski, et soutient que l'auteur russe ne présente pas une vision unique d'une voix auctoriale autoritaire, mais des points de vue et personnages divers, et chaque voix a la même validité et importance dans le texte selon lui. La conception occidentale du discours de vérité

[1] *Le Trésor de la Langue Française informatisé*.

[2] Éric BORDAS, Claire BAREL-MOISAN, Gilles BONNET et Aude DERUELLE (dir.), *L'Analyse littéraire : notions et repères*, Paris, Armand Colin, « Université », 2011, p. 57.

unique et autoritaire ne permet pas de comprendre vraiment les romans de Dostoïevski, il faut donc les lire avec un schéma de pensée proche du dialogue. Le dialogisme est une notion issue des sociologues russes du dix-neuvième siècle, selon lesquels la relation à autrui est constitutive de l'individu et se manifeste dans le langage même, langage qui participe à la construction de l'individu ; le théoricien poursuit cette idée, la langue et la parole émises par l'individu sont marquées par celles d'autrui. Cette approche linguistique et littéraire est aussi sociologique. L'expression de l'individu évolue grâce à l'interaction avec autrui, les mots d'autrui s'impriment dans le répertoire personnel, et ainsi tout énoncé contient une pluralité de voix. La langue n'existe pas par elle-même, mais par rapport à l'énonciation concrète, c'est le contexte qui lui permet de devenir communication – ou non[1]. Ce chapitre appliquera aux œuvres de Woolf et d'Ernaux les notions précédentes, car elles permettent de mettre au jour les procédés pour « écrire la vie ».

Virginia Woolf fait entendre dans *The Years* des voix de femmes et d'hommes au sein d'une famille et d'une société, dont les paroles et les pensées se croisent, formant cet effet de superposition des voix. Le roman fait intervenir plusieurs personnages à différentes périodes de leurs vies, mêlant les générations, les classes sociales et les sexes – on entre dans leur conscience, on découvre leur voix personnelle, elles partagent la fonction narrative. La parole, l'écoute et la reprise des mots forme une dynamique qui contribue à l'impression de polyphonie ; certaines voix sont lyriques et visionnaires (Sara), d'autres plus calmes (Eleanor), d'autres encore sont cacophoniques (la chanson des enfants qui clôt le récit). Des voix surplombantes se font entendre, comme la voix cosmique[2] des interludes qui

---

[1] Voir Mikhaïl BAKHTINE (V. N. VOLOCHINOV), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, édition et traduction de Marina YAGUELLO, Paris, Minuit, [1929] 1977 ; du même auteur, *La poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Seuil, « Essais », [1929] 1988 ; ainsi que les commentaires de Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981 ; et Irina TYLKOWSKI, « La conception du "dialogue" de Mikhaïl Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 57, 2011, URL = http://journals.openedition.org/praxematique/1755

[2] La notice d'André Topia dans l'édition Pléiade de *The Years* mentionne la « voix universelle, impersonnelle, embrassant une vision quasi cosmique, presque inhumaine »

se dédouble en dieu de la pluie (*« the god of rain », Y* 46), la voix de l'été (*« it was the voice of the early morning, the voice of summer*[1] *»*, *Y* 262), la voix de la terre (*« a deep murmur sang in her ears – the land itself, singing to itself, a chorus, alone*[2] *», Y* 265), le rugissement de la ville (*« the chorus, the cry, the chirp, the stir, which salutes the London dawn*[3] *»*, *Y* 404) ou encore une voix de lumière (*« a broad fan of light […] as if another voice were speaking*[4] *»*, *Y* 285). La voix est aussi une opinion politique : les commentaires sont faits au détour d'une phrase ou d'un dialogue, et présentent différentes approches du sujet. C'est un « feuilleté de discours » sur l'indépendance irlandaise, les élections au Parlement britannique, le suffrage féminin – où les femmes demandent littéralement « une voix », les œuvres se font écho des voix féminines sous-représentées. Polyphonie et plurivocalité sont ainsi au cœur du roman. Comme dans la forme traditionnelle romanesque, il y a des passages de dialogue, au discours direct (parole entre guillemets), indirect (description de la parole par une subordonnée) et indirect libre (lorsque la parole ou la pensée du personnage est incluse dans le texte). Les paroles externes circulent entre les personnages, la parole d'autrui forme la parole de l'individu ; et les pensées des personnages se font également écho alors qu'elles n'ont pas été prononcées. Aux côtés des voix surnaturelles de la terre ou de la ville, cela produit un effet polyphonique réaliste et fantastique, et redouble l'impression d'écho et de répétition que produit le roman de Woolf.

Ce principe polyphonique semble en revanche plus difficile à convoquer dans *Les Années,* car à première vue le récit est mené par une voix narrative et une conscience unique dominantes, effet de son caractère autobiographique. Il n'y a pas de marques du dialogue et de la conversation. Les différents discours sont

---

(*OR2* 1445). On désignera ainsi cette voix des interludes. Le TLFi définit « cosmique » comme qui concerne le cosmos, l'univers ; la nature ambiante qui entoure les êtres vivants ; l'universel ou l'infini ; la musique cosmique renvoie à la musique des sphères (théorie grecque fondée sur le rapport entre l'organisation des planètes selon des distances identiques aux intervalles musicaux). Nature, univers, infini, musique, sont les thèmes principaux des interludes de *The Years*, et le terme « cosmique » est alors particulièrement utile pour l'analyse.

[1] « C'était la voix des premières heures de la matinée, la voix de l'été. » (*OR2* 950)

[2] « Un profond murmure chantait dans ses oreilles – le pays lui-même, chantant pour lui-même, en un chœur, seul. » (*OR2* 953)

[3] « le chœur, le cri, le gazouillis, le remue-ménage, qui salue l'aube à Londres » (*OR2* 1077)

[4] « un large éventail de lumière […] comme si une autre voix parlait » (*OR2* 971)

cependant mêlés à la narration, et il est difficile de distinguer les multiples échos et mélanges des sources de la parole. Cet effet contribue à la forme atypique du récit, qui produit tout de même un sentiment d'unité, car les voix et paroles sont juxtaposées de manière fluide.

Cependant, la place donnée aux autres voix est importante : parents, famille, belle-famille, mari, enfants, voisins, mais aussi l'opinion publique et les médias, sont représentés dans le texte par des transcriptions directes ou reprises par la voix narrative. Le couple voix-personnage est aussi fondamentalement remis en question par son caractère multiple : la voix narrative évolue selon son âge et son époque, se dédouble via plusieurs pronoms (« on », « elle », « nous »), se réfugie en tête-à-tête avec elle-même ou fusionne avec une voix collective, construisant ainsi l'autobiographie impersonnelle des *Années*. Le récit mentionne souvent l'impression qu'a la narratrice d'être plurielle : « Ce n'était plus le même moi que celui qui allait faire ses courses à Prisu ou aux Nouvelles Galeries. » (A 1007), ou une nouvelle fois dans un supermarché (lieu important de l'écriture de l'autrice) :

> Elle voit des silhouettes imprécises de femmes, seules ou accompagnées d'enfants tournoyant autour du chariot, des femmes sans visage, juste dissemblables par la coiffure – un chignon bas, des cheveux courts, mi-longs, au carré – et les vêtements – ce maxi-manteau des années soixante-dix, ce trois-quarts noir des années quatre-vingt –, comme des images d'elle, détachées, désemboîtées les unes des autres à la manière des poupées russes. (*A* 1041)

Ainsi cette voix narrative évolue selon l'âge et l'époque, elle se dédouble – la notion de personnage disparaît, remplacée par la multiplicité des moi qui sont autant de voix différentes. Ces étapes de la vie et les voix associées sont évoquées par l'image récurrente du tableau de Dorothea Tanning, *Anniversaire*[1] (*A* 988), cher à l'autrice. Ce tableau rappelle l'image moderniste de l'éparpillement de l'être et de ses identités multiples, parodié par Woolf quand elle représente Orlando discuter de vive voix avec les autres facettes de son identité[2]. Le feuilleté de discours des

---

[1] « Dans un tableau de Dorothea Tanning qu'elle a vu il y a trois ans dans une exposition à Paris, on voyait une femme à la poitrine nue et, derrière elle, une enfilade de portes entrebâillées. Le titre était *Anniversaire*. Elle pense que ce tableau représente sa vie […] » (*A* 988)

[2] Woolf écrit *« we're splinters & mosaics ; not, as they used to hold, immaculate, monolithic, consistent wholes »* [nous sommes des éclats et des mosaïques, et non, comme

Années ainsi est particulièrement polyphonique, culminant dans les scènes des repas de famille où règne « la polyphonie bruyante des repas de fête » (*A* 939). La plurivocalité formée par la voix narrative dédoublée, les voix en présence, la voix des gens, d'un peuple, d'une société, forment une polyphonie sociale qui participe à créer l'autobiographie collective. Le dialogisme comme notion teintée de sociologie est intéressant vis-à-vis des textes d'Ernaux, puisque les mots d'autrui structurant l'identité sont un leitmotiv de son écriture. Depuis *Les Armoires vides*, la langue, la parole, le langage littéraire, ordinaire et populaire, et tous les rapports aux discours, figurent le malaise de la *place* sociale et sexuelle. « Je porte en moi deux langages, les petits points noirs des livres, les sauterelles folles et gracieuses, à côté des paroles grasses, grosses, bien appuyées » (*AV* 146) dit la narratrice Denise, image d'Ernaux faisant le bilan de son double héritage. Avec *La Place* et *Une femme*, Ernaux réhabilite en profondeur sa langue d'origine, le pouvoir de ses mots : « ces mots et ces phrases disent les limites et la couleur du monde où vécut mon père, où j'ai vécu aussi. » (*AV* 452). Elle cherche sa voie : une voix entre parler populaire et bourgeois, une place entre deux cultures.

Le *genre* des voix, féminin, masculin ou indéterminé, est également notable dans ces œuvres en ce qu'il participe à l'écriture au féminin. Ces voix forment un panorama de perspectives féminines et masculines diverses, où les points de vue féminins dominent. La diversité de ces itinéraires – toute relative, mais néanmoins plus variée qu'une perspective unique – insiste alors sur les identités, trajectoires, perceptions, opinions et conditions des femmes dans la période historique donnée.

---

ils étaient avant, des ensembles immaculés, monolithiques et cohérents] (*Diary*, 15 septembre 1924). C'est un motif récurrent dans ses œuvres, comme dans *Orlando* : *« of what odds and ends are we compounded »* (*Orlando* 125) [« nous sommes composés de bribes et de morceaux » (*OR2* 306)]. La fin d'*Orlando* parodie la représentation moderniste de l'identité, en montrant littéralement le personnage évoluer et discuter avec ses moi, jusqu'à fixer une identité stable : *« these selves of which we are built up », « she had a great variety of selves to call upon », « changing her selves as quickly as she drove », « the true self [...] compact of all the selves we have it in us to be ; commanded and locked up by the Captain self », « become, with the addition of this Orlando, what is called, rightly or wrongly, a single self, a real self. »* (*Orlando* 212-216) [« ces moi dont nous sommes constitués », « elle avait une grande variété de moi à sa disposition », « elle changeait de moi aussi rapidement qu'elle conduisait », « le vrai moi [...] constitué de tous les moi que nous avons la faculté d'être ; commandés et mis sous clef par le Moi en chef », « devenue, avec l'ajout de cet Orlando-ci, ce que l'on appelle, à tort ou à raison, un moi unique, un moi réel. » (*OR2* 394-398)]

Le souci de faire de la place aux trajectoires féminines dans la littérature est central dans les œuvres de ces autrices, et ces voix participent à la portée féministe des œuvres. Les points de vue dans cette littérature féminine sont donc féminins via l'autrice, la voix narrative et les personnages, mais on considère la fiction et la littérature comme universelles : l'objectif de cette étude est d'éclairer les modalités et les enjeux d'une telle littérature. Comment une expérience vécue par un être singulier qui est ouvertement et spécifiquement féminin peut-elle être généralisée et universalisée ? Quels sont les enjeux et les implications d'une voix féminine quant à l'universalité du personnage et de la fiction littéraire ? Il s'agit de la rendre *générale* – geste du féminisme et de l'écriture au féminin. Croisée avec la réflexion sur l'écriture de l'histoire, on rejoint la notion d'*herstory,* l'écriture de l'histoire d'un point de vue féministe. Histoire et sociologie se rejoignent dans *The Years* et *Les Années*, mais peu importe le cadre disciplinaire associé à la littérature, c'est l'importance des vies de femmes qui semble préoccuper les autrices. Écrire ces vies de femmes et leur complexité dans le mouvement de la société et son histoire, permet d'écrire l'histoire de toute une population à travers ces individus. En introduction au premier roman de Woolf, *The Voyage Out*, Jacques Aubert décrit ainsi le projet littéraire de l'autrice :

> Toutes ses activités d'écriture n'ont de sens, et de poids qu'en référence à une motivation profonde, dont Virginia fait état dès cette année décisive que fut manifestement pour elle 1904. Voici ce qu'elle écrit le 30 septembre 1904 à son amie Violet Dickinson : « J'ai hâte de me mettre au travail. […] La vie m'intéresse intensément, et l'écriture est, je le sais, le moyen d'expression qui m'est naturel ». Et il est bien vrai qu' « écrire la vie » fut sa devise et son programme. Ce fut parfois, sous une forme ou une autre, écrire des vies, au premier chef des biographies de femmes et de jeunes filles, comme en témoignent ses premières nouvelles de 1906, « Phyllis et Rosamond », « Miss V. et son mystère », « Le Journal de maistresse Joan Martyn », et, plus révélatrice encore, en 1909, « Mémoires d'une romancière », composée en parallèle avec son premier roman. Mais il serait erroné de voir là un propos féministe, qualificatif qu'elle refusera toujours : c'est qu'elle prend le point de vue d'*une* femme, dont elle tente de recréer le vécu, au plus vif. (*OR1* 1299)

La formulation identique au programme d'Annie Ernaux, « écrire la vie », est frappante, et renforce le lien entre les deux autrices. Comme pour Ernaux, les premiers écrits de Woolf ne sont pas uniquement des vies et biographies de femmes : ce sont les points de vue de femmes qui, les uns après les autres, sont

explorés, dans une veine littéraire et sociale. L'intérêt est certes de « recréer le vécu, au plus vif », de découvrir le sens de la vie et de l'humain par la littérature, mais aussi de plonger minutieusement dans les vies de femmes et leur place dans la société. Depuis Rachel Vinrace de *The Voyage Out* jusqu'à Miss La Trobe dans *Between the Acts,* le vécu des femmes est représenté dans une société où les inégalités, injustices et oppressions liées à leur genre sont significatives. Exprimer les voix et les points de vue de personnages féminins est alors un moyen de commenter et critiquer la société anglaise. L'analyse féministe de la société est continuelle chez Woolf et il est difficile de maintenir que son intérêt pour « écrire la vie » serait dépolitisé, contrairement à ce qu'avance Jacques Aubert. Écrire la vie et recréer le vécu, par la représentation d'une ou plusieurs voix, est bien la visée littéraire et féministe de Virginia Woolf comme d'Annie Ernaux.

Les figures féminines sont multiples par leur diversité et leur évolution (âges, personnalités, façons de concevoir la vie et de percevoir les choses, etc.). L'attitude de la narratrice ernausienne aux repas de famille, de l'adolescente impatiente et ennuyée par les propos de table, jusqu'à la femme mûre qui déplore qu' « il n'y avait pas assez de patience pour les récits » (*A* 1076), montre explicitement cette évolution naturelle. De même, Sara, Eleanor ou Rose grandissent, mûrissent et changent sous les yeux des lecteurs et lectrices. Les voix sont les témoins principaux de ces évolutions, façonnées et modelées par la société et la parole collective. Dans l'ensemble des œuvres, l'agrégat de voix et de discours façonne les consciences individuelles. Il faut remarquer que cette polyphonie procure aussi l'impression d'œuvres sans héros : l'absence de figure narrative unique dans *The Years*, et l'éclatement de la figure dans *Les Années*, ont pour résultat des œuvres dont le centre est collectif, la communauté polyphonique dirige les récits. Ce procédé est également un moyen de subvertir la structure traditionnelle du roman et de l'autobiographie (on y reviendra ultérieurement) où la figure masculine unique est au centre du récit – une autre manifestation de l'écriture au féminin.

D'une voix à plusieurs, on chemine donc de l'identité individuelle vers la collectivité dans les œuvres. Le mouvement se fait également à l'inverse : le groupe construit et contribue à la singularité de l'identité, en particulier par la parole. Ce sont les commentaires, les avis, les remarques et les caractérisations en tout genre qui contribuent à l'identité des personnages, et en particulier les femmes, dont le statut est plus sujet au jugement. Les autrices ont expérimenté ceci dans leur

propre vie : le *tea-table training* de Virginia Woolf incite à tenir sa langue en étant regardée et jugée par les autres (sur sa tenue ou son attitude notamment), ce qu'elle évoque dans les scènes familiales de la période victorienne de la famille Pargiter (un tiers du roman : « 1880 » et « 1891 »). Chez Annie Ernaux, l'incitation est forte à taire toute opinion propre, surtout politique, dans le milieu du commerce. Son enfance en représentation, tant dans la parole que dans l'attitude (la cuisine familiale n'est pas un lieu privé, et l'on ne peut s'y exprimer), est évoquée dans de nombreux textes de l'autrice. L'étouffement de la parole et la surveillance de la famille bourgeoise montre qu'elle est sujette à des commentaires constants, puis le cheminement vers la possibilité d'une parole libre et indépendante se dessine, grâce à la parole féministe. Les œuvres mettent en scène des figures féminines formées par la collectivité, et qui en retour la commentent et y participent.

Cette dynamique entre l'individu et le collectif, entre soi et autrui, est caractéristique des voix dans *Les Années* et *The Years*. Chez Virginia Woolf, les personnages sont présentés par la narration omnisciente à grands traits, et par les autres qui les regardent. L'individu est vu, défini, jugé, par ceux qui l'entourent : dans *The Years*, les personnages sont construits à partir de la narration omnisciente, de leur propre regard, et du regard des autres. La collectivité dicte ce que l'on peut ou non dire et faire. L'existence ne peut se faire que face au monde autour, les gens et les choses : Sara se demande s'il est vrai que *« the world's nothing but thought », « are we one, or are we separate ? »*. Maggie renchérit *« Would there be trees if we didn't see them*[1] *? »* (*Y* 134). Le monde existe-t-il en lui-même ou seulement par notre regard ? Le regard est lié à la parole, le monde visuel au monde auditif – les deux moyens privilégiés de la perception dans le roman woolfien. La parole et le regard de la collectivité influencent la formation des individus, qui cherchent leur identité : dans la suite du dialogue, Maggie et Sara s'interrogent *« What's "I" ? »*. Ce dialogue entre les deux sœurs, d'apparence cryptique, résume en fait quelques interrogations ontologiques et métaphysiques

[1] « le monde n'est rien d'autre que pensée » ; « sommes-nous un, ou sommes-nous séparés » ; « Y aurait-il des arbres si nous ne les voyions pas ? » (*OR2* 835) Cette image de l'arbre rappelle l'idéalisme subjectif de George Berkeley (philosophe anglais du dix-huitième siècle), auquel pensait peut-être Woolf : si un arbre tombe dans une forêt et qu'il n'y a personne pour l'entendre, y a-t-il un son ? Autrement dit, une chose peut-elle exister si elle n'est pas perçue par une conscience ? La réflexion est récurrente dans le roman.

de l'autrice, en lien avec sa pratique littéraire : quelle est la nature du moi, et sa relation avec le monde ? Chez Annie Ernaux, le rapport entre soi et autrui relève d'une analyse sociale et mémorielle : la génération adolescente au début du récit construit la compréhension et le rapport au monde par les voix d'autrui, « Dans la table sans fin des jours de fête [...] la mémoire des autres nous plaçait dans le monde » (*A* 940). Certains commentaires sont particulièrement marqués par des considérations de genre[1] : « les remarques approbatrices dont ils étaient l'objet sur leur développement physique, aux grivoiseries voilées destinées à les faire rougir » (*A* 960), « la honte ne cessait pas de menacer les filles [...] Prises entre la liberté de Bardot, la raillerie des garçons [...] les prescriptions des parents et de l'Église, on ne choisissait pas. » (*A* 970). Dans *Les Années*, les repas en famille sont tout particulièrement l'occasion du commentaire d'autrui sur la narratrice. Le rapport entre la façon dont l'individu se perçoit, et la perception d'autrui, est un autre enjeu évoqué : « on ne pourrait plus jamais oublier cette voix que les autres entendaient » (*A* 1000), signalant l'inadéquation entre la perception de sa propre voix sur le répondeur téléphonique et la façon dont les autres l'entendent. Ernaux développe ces questions de parole et de regard qui jugent et contribuent à l'identité de l'autre dans *La Honte* et *Journal du dehors*. Les espaces sociaux sont traversés par un réseau de regards et de commentaires qui évaluent, hiérarchisent, et situent les personnes : ce sont les modalités du système d'oppression sociale représenté dans les récits d'Ernaux[2]. L'autrice évoque au sujet des *Années* « une transsubstantiation continuelle entre les individus – "elle", "nous" – et la société » :

> S'il y a une chose dont je suis certaine, c'est que nous ne sommes pas des solitudes communiquant plus ou moins les unes avec les autres par le langage. Les autres sont en nous, toujours, d'une façon ou d'une autre. Par l'éducation transmise par exemple, mais

[1] D'autres récits ernausiens évoquent les remarques familiales à des figures d'adolescentes : « Alors Ninise ? faudra bientôt te surveiller dis-donc, tu te remplis bien ! » (*AV* 168)

[2] « Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs. » (*VL* 43-44)

> aussi par tout ce qui circule dans une époque et qui nous imprègne, quel que soit notre âge. (*VL* 99)

Elle renchérit sur l'échange entre l'individu et autrui dans « L'art d'écrire », au sujet des œuvres de Woolf :

> C'est une erreur de parler d'écriture de l'intériorité à propos de Virginia Woolf, sauf à dire qu'il s'agit d'une intériorité sans cesse traversée par les autres, proches ou inconnus, par leur regard, leur présence [...] Dans *La promenade au phare*, tous, mais de façon privilégiée Mrs Ramsay et Lily Briscoe, pensent, « éprouvent » les autres, leurs propos et leurs gestes, leurs silences[1].

Chez Woolf comme chez Ernaux, et selon la lecture de l'une par l'autre, se trouvent au centre de l'écriture les liens entre les êtres, entre l'individu et le groupe, leur perception des êtres et des choses, et les limites entre soi et le monde.

The Years exprime ces questions dans un passage du dernier chapitre, « Present Day » : North, neveu d'Eleanor, observe les bulles de son verre de champagne et s'interroge sur les relations entre communauté et individualité.

> *He watched the bubbles rising in the yellow liquid. [...]* Why not down barriers and simplify? *But a world, he thought, that was all one jelly, one mass, would be a rice pudding world, a white counterpane world. To keep the emblems and tokens of North Pargiter – the man Maggie laughs at; the Frenchman holding his hat; but at the same time spread out, make a new ripple in human consciousness,* be the bubble and the stream, the stream and the bubble – myself and the world together – *he raised his glass. Anonymously, he said, looking at the clear yellow liquid. But what do I mean, he wondered – I, to whom ceremonies are suspect, and religion's dead; who don't fit, as the man said, don't fit in anywhere? He paused. There was the glass in his hand; in his mind a sentence. And he wanted to make other sentences. But how can I, he thought – he looked at Eleanor, who sat with a silk handkerchief in her hands – unless I know what's solid, what's true; in my life, in other people's lives[2]?* (*Y* 389-390, je souligne)

---

[1] « L'art d'écrire »

[2] « Il regarda les bulles monter dans le liquide jaune. [...] *Pourquoi ne pas faire tomber les barrières et simplifier ?* Mais un monde, se disait-il, qui n'était qu'un bloc de gelée, une masse, serait un monde de riz au lait, un monde semblable à un couvre-lit blanc. Garder les emblèmes et les signes de North Pargiter – l'homme dont se moque Maggie ; le Français tenant son chapeau ; mais en même temps se répandre, faire ondoyer la surface de la conscience humaine, *être la bulle et la vague, la vague et la bulle – moi et le monde ensemble* – il leva son verre. Anonymement, dit-il, regardant le clair liquide jaune. Mais que veux-je dire, se demandait-il – moi pour qui les cérémonies sont suspectes et la

North souhaite abattre les barrières entre les êtres, les groupes, les classes, les partis politiques, etc. (*« down barriers and simplify »*), mais dans un monde sans barrière l'individu ne peut exister (*« jelly », « mass », « rice pudding world »*). Il rêve d'un monde où la communauté permettrait une individualité (*« be the bubble and the stream »,* de conserver la limite de la bulle tout en l'incluant dans le courant liquide), une unité où chaque entité aurait sa place (*« myself and the world together »*). Cette métaphore exprime la tension entre l'individu et le groupe, entre l'expression de l'individualité et l'importance de la communauté[1]. L'interrogation est formulée ailleurs par Eleanor, Sara ou Peggy : comme dans tout le roman, les voix construisent ensemble des réflexions communes. Il est notable que ce soit un personnage masculin qui tienne une telle réflexion : Edward ou Martin sont des hommes parfaitement intégrés dans la société, tandis que North se place en dehors du circuit patriarcal et impérialiste à son retour des colonies (après avoir rejoint l'armée et géré une ferme en Afrique). Ne sachant quoi faire de sa vie, il est déconnecté de la société britannique, de ses valeurs et ses intérêts[2], il ne veut pas entrer dans la procession (*« who don't fit in anywhere »*). Il fait écho à Eleanor, libre et heureuse après des années d'oppression, et s'oppose à Peggy. Celle-ci est médecin, signe du progrès de l'émancipation des femmes ; elle est triste et misanthrope, signalant aussi que les possibilités de travail et d'indépendance des femmes ne guérissent pas tous les maux de la société. Peggy est entrée sur le marché du travail, dans le jeu de *« money and politics »* – Woolf nuance ainsi les objectifs des mouvements féministes, comme elle le fera dans *Three Guineas*. Dans le roman à l'époque victorienne, les personnages masculins adoptent un rôle traditionnel (intégrés, pragmatiques, factuels) tandis que les femmes sont rejetées

---

religion morte ; qui ne peut m'adapter, selon la formule, ne peut m'adapter nulle part ? Il s'interrompit. Il avait le verre dans sa main ; dans son esprit une phrase. Et il voulait faire d'autres phrases. Mais comment faire, pensait-il – il regarda Eleanor, qui était assise, un mouchoir de soie à la main – à moins que je ne sache ce qui est solide, ce qui est vrai ; dans ma vie, dans la vie des autres ? » (*OR2* 1064-65, je souligne)

[1] Pour un approfondissement au sujet de ce passage, voir Oren GOLDSCHMIDT, « Can 'I' become 'we'? Adressing Community in *The Years* and *Three Guineas* », dans Derek RYAN et Stella BOLAKI (dir.), *Contradictory Woolf, Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, Clemson, Clemson University Digital Press, 2012, pp. 88-95.

[2] *«"And you all talk [...] about money and politics". That was his stock phrase. He had said it twenty times already. »* (*Y* 380) [« Et vous parlez tous, ajouta-t-il, d'argent et de politique. » C'était sa phrase habituelle. Il l'avait déjà dite vingt fois. » (*OR2* 1056)]

en marge, par leur assignation à des rôles traditionnellement féminins. Dans les années 1930 au chapitre final, North et Peggy, frère et sœur, représentent une inversion des rôles. Peggy est pragmatique et peine à accéder et formuler ses opinions, à avoir une vision plus idéaliste et abstraite, tandis qu'au contraire North voit dans tout ce qui l'entoure des images de ses interrogations. Mais peu importe le genre : la réponse n'arrive pas, et ne peut s'élaborer seul·e.

La question de l'individu et la communauté tiraille Woolf dans son rapport à la pratique politique : socialiste et féministe, elle ne se mêle pas aux mouvements et veut conserver son individualité (son indépendance nécessaire à sa position d'autrice). Son horreur de la foule est issue de la même logique : fascinée par les groupes et mouvements de foule (le roman *The Years* en est d'ailleurs témoin), tout ordre trop rigide la terrifie : son journal tenu pendant sa visite de l'Allemagne nazie dans les années 1930 le montre bien. Cette contradiction de la bulle et du courant, de la question de la frontière entre soi et les autres, et entre l'individu et la communauté, résonne dans *The Years* et *Les Années*. Ces deux œuvres sur la communauté et la collectivité à travers le temps sont tout de même centrées autour d'individualités (œuvres sans héros certes, mais les personnages et figures narratives existent). Elles semblent exprimer le souhait d'un entre-deux et d'étudier les possibilités de rapports sains entre l'individu et le collectif.

2. Stratégies énonciatives pour un effet polyphonique

Plusieurs procédés stylistiques produisent l'effet polyphonique des récits. Par souci d'efficacité, on exposera ici les plus marquants dans chaque œuvre, en l'occurrence l'usage des pronoms dans *Les Années*, et celui du discours indirect libre dans *The Years*, deux stratégies stylistiques aux effets similaires.

a. Le jeu des pronoms dans *Les Années*[1]

On a évoqué auparavant la difficulté de l'autrice à choisir le pronom personnel adéquat à son projet d'autobiographie impersonnelle : l'hésitation entre le « je » et le « elle » est récurrente dans *L'Atelier noir*. *Les Années* rappellent d'ailleurs que l'écriture ernausienne a commencé sur le mode du « je » : « Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l'imaginaire de l'avenir alternent à l'intérieur d'un "je" qui est le double décollé d'elle-même. » (*A* 980). Ce signe du premier roman est à la source des *Années*, et cette image de « double décollé d'elle-même » indique depuis les origines de l'écriture une réflexion sur l'autobiographie et l'(in)adéquation entre le moi réel et le moi du récit, entre soi et l'autre, entre la réalité et la fiction. L'autrice attribue, dès ses premières œuvres, une valeur collective à ce pronom et à l'autobiographie : « La valeur collective du "je", le monde du texte, c'est le dépassement de la singularité de l'expérience, des limites de la conscience individuelle qui sont les nôtres dans la vie. » (ECC 73-74)

Annie Ernaux établit un pacte autobiographique avec ses lecteurs, à partir de *La Place*[2] jusqu'à *Mémoire de fille*, où le « je » du personnage est celui de la narratrice et de l'autrice, identifiée par son nom d'état civil et des éléments

---

[1] De nombreux ouvrages et articles universitaires ont analysé la question des pronoms dans l'œuvre d'Annie Ernaux, le système énonciatif des *Années* retenant particulièrement l'attention : Emmanuel BOUJU, « « Une phrase pour soi » : mémoire anaphorique et autorité pronominale (dans *Les années* d'Annie Ernaux) » dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, pp. 388-404 ; Véronique MONTEMONT, « *Les Années* : vers une autobiographie sociale », dans Danielle BAJOMEE et Juliette DOR (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck, 2011, pp. 117-132 ; Anne STRASSER, « L'énonciation dans *Les Années*. Quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective », *Roman 20-50*, vol. 54, nº 2, 2012, pp. 165-175.

[2] Annie ERNAUX, « Vers un Je transpersonnel », RITM 6, « Autofictions & Cie », Université de Paris-X, 1993, p. 219-222, URL = https://www.annie-ernaux.org/fr/textes/vers-un-je-transpersonnel/. L'autrice retrace le parcours de la première personne dans ses œuvres, du « je » fictif au « je » véridique, changement lié à sa nouvelle entreprise d'écriture : « Le *je* que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi" : une forme transpersonnelle, en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. » L'emploi particulier de ce pronom, pas simplement autobiographique, est ainsi un premier pas vers le dialogue entre l'individu et le collectif.

biographiques véritables. Dans ses écrits « autosociobiographiques » où le « je » prédomine, il exprime une réalité plus vaste que la simple histoire de la personne concernée[1] ; dans les journaux extimes écrits sur le mode impersonnel, un « je » autobiographique exprime la réaction d'une conscience singulière. *Les Années* font le lien entre ces deux aspects de l'œuvre : mais le pronom, auparavant caractéristique de son écriture, s'est dilué dans le système énonciatif formé par les pronoms « nous », « on », « elle » et « elles ». Sa présence persiste en filigrane : l'absence du « je » ne signifie pas l'absence du personnel, l'autobiographie ne peut pas être totalement « impersonnelle » puisque le lectorat connaît l'espace autobiographique construit par l'œuvre déjà parue. Ce « je » qui affleure à la surface du texte fait subsister la forme personnelle dans *Les Années*, encouragé par deux éléments discrets : l'unique mention du prénom de l'autrice dans la légende d'une photographie, « Annie » (*A* 979), et l'adéquation entre le sujet de la dernière photo et la narratrice. Celle-ci se présente à la fin du texte, faisant la jointure entre le « je » et le « elle » que l'on côtoie dans les descriptions des photographies : « Elle est cette femme de la photo et peut, quand elle la regarde, dire avec un degré élevé de certitude [...] : c'est moi = je n'ai pas de signes supplémentaires de vieillissement. » (*A* 1078). Inscrire le personnel et l'intime dans une entreprise qui se veut historique, c'est-à-dire inscrire l'autobiographie dans l'écriture de l'histoire, est une des stratégies mises en place par Ernaux et Woolf dans leurs œuvres, stratégie qui se traduit par le jeu des pronoms dans *Les Années*.

Paradoxalement, les passages du texte sur le mode du « nous » et du « on » (qui contiennent donc ce « je ») évoquent une distance plus grande avec l'autrice / « je », que les passages ouverts par une description de photographie, sur le mode du « elle ». Lorsque l'autrice se décrit (ou ce qu'on déduit comme étant une autodescription, puisqu'il n'y a pas de référent au pronom « elle », et on devra le deviner grâce aux autres récits d'Ernaux avant la révélation finale, « c'est moi »), elle emploie ce pronom à la troisième personne qui la distance d'elle-même, dans les passages les plus intimes décrivant des scènes de sa propre vie et les pensées et sensations de l'époque. Cette distance rappelle le projet d'une forme impersonnelle

[1] « Le "je" qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent. » (*EV* 7)

ou transpersonnelle, du point de vue de l'ethnologue sur sa propre vie. Elle rappelle aussi la distance qu'il existe entre l'être qu'elle est au moment de l'écriture, et le souvenir de l'être qu'elle était. *Mémoire de fille* utilise d'ailleurs le pronom « je » pour évoquer l'autrice écrivant, et le pronom « elle » pour évoquer sa jeunesse, le temps d'avant l'écriture. Enfin, l'usage de la troisième personne rappelle également le mode d'écriture de l'histoire, se rapprochant de l'écriture historique plutôt que de l'autobiographie. Ernaux note en 1989 que « le "je" ne peut pas (comme dans le cas de Proust) être soustrait à l'Histoire, être juste observateur, il est dans le "Nous[1]" ». En optant pour le pronom « elle », elle confirme son attachement à un récit impersonnel, général et historique ; en inscrivant l'intime et le point de vue au féminin en parallèle dans le récit, elle fait ce geste d'*écrire l'histoire au féminin*.

« Elle », sujet de l'énonciation (puisque certains commentaires indiquent des choses sur son intériorité[2]), représente *une femme*, qui est l'autrice, la narratrice, le personnage principal, mais aussi un corps, une histoire et une vision :

> Et puis j'ai pensé à décrire dans le texte des photos de moi, mais en disant « elle », ce qui était une manière d'introduire un corps de femme, une histoire de femme dans le texte, et donc d'incarner réellement le passage des années. C'est ainsi que le récit s'est mis à « fonctionner ». (*VL* 85-86)

> *Elle*, c'est celle des photos. Une femme au singulier mais également une vision féminine – féministe – des années 1970. C'est important car je pense que les livres donnent le plus souvent une vision masculine du monde[3].

« Elle » représente une vision féministe au vu de ses positions sur l'avortement, le mariage, le rôle de mère de famille, le divorce, etc. On retrouve ce pronom au pluriel lorsqu'il désigne toutes les femmes comme une classe sociale, « elles » auxquelles appartient le « je » (tacite), le « elle » des photographies, ainsi que le « on » et « nous ». Le récit forme ainsi une chaîne discrète entre les pronoms

---

[1] Fonds Annie Ernaux, Avant-textes, 1989, 2e liasse, feuillet 1.

[2] « Elle pense que ce tableau représente sa vie et qu'elle est dedans comme elle a été jadis dans *Autant en emporte le vent*, dans *Jane Eyre*, plus tard *La Nausée*. À chaque livre qu'elle lit, *La Promenade au phare, Les Années lumière*, elle se pose la question de savoir si elle pourrait dire sa vie ainsi. » (*A* 988) Ici, « pense » et « pose la question » indiquent bien une intériorité.

[3] Christine FERNIOT et Philippe DELAROCHE, « Annie Ernaux », *L'Express*, 1er février 2008, URL = https://www.lexpress.fr/culture/livre/annie-ernaux_813603.html

personnels, désignant l'instance narratrice, la femme dans la société, les femmes comme groupe social, et la condition féminine dans son ensemble.

Au début du récit, la jeune narratrice envie les autres filles, leurs corps, leurs pratiques : « Elle voudrait être elles » (*A* 958), puis, plus âgée, elle signifie son appartenance enfin réalisée au groupe des étudiantes grâce à ce même pronom : « Elles ne se doutaient pas que les garçons assis à côté d'elles sur le banc de l'amphi s'effrayaient de leurs corps [...] » (*A* 976). Lorsqu'elle est mariée et mère de famille, elle entre dans ce sous-groupe de femmes :

> Elles étaient entrées dans le Souci, de la nourriture, du linge, des maladies infantiles. Elles qui pensaient ne jamais ressembler à leurs mères en prenaient la relève, avec plus de légèreté, une forme de désinvolture que la lecture du *Deuxième sexe* et *Moulinex libère la femme* encourageaient, et déniant, à la différence de celles-ci, toute valeur à ce qu'elles se sentaient néanmoins tenues de faire sans savoir pourquoi. (*A* 985)

Le récit décrit de manière externe ces groupes de femmes, mais la juxtaposition de ces descriptions avec des éléments autobiographiques permet d'inclure « elle » / « on » (« je ») dans ce « elles ». Le divorce de la narratrice est par exemple annoncé par cette narration impersonnelle : « Elles comparaient leur vie à celle des célibataires et des divorcées », « Pour tester leur aptitude à vivre sans mari elles allaient au cinéma seules l'après-midi », « Selon les jours, elles oscillaient entre l'envie et la peur de tout quitter, de redevenir indépendantes. » (*A* 1014), phrases qui suivent des paragraphes sur l'absence de partage des tâches domestiques et la condition difficile d'une femme qui doit concilier emploi et rôle maternel. Si le divorce devient un fait social de plus en plus présent dans la société française dans les années 1980, c'est aussi le divorce personnel de la narratrice qui est évoqué en filigrane ici (et décrit de manière plus personnelle dans la suite du texte). Le jeu des pronoms permet d'évoquer à la fois sa dimension personnelle et collective.

Des exceptions à l'appartenance de la narratrice au groupe « elles », sont parfois évoquées, par le contraste avec d'autres pronoms. Lors de la parution du Manifeste des 343, le commentaire « elles étaient donc si nombreuses et on avait été si seule » (*A* 996) désigne la solitude face à l'expérience de l'avortement solitaire, et l'euphorie de découvrir qu'il existe un groupe, « elles », auprès duquel ce « on » féminin aurait pu trouver du soutien. La narratrice exprime parfois de la

méfiance envers un certain groupe de femmes : « Le féminisme était une vieille idéologie vengeresse et sans humour, dont les jeunes femmes n'avaient plus besoin, qu'elles regardaient avec condescendance, ne doutant pas de leur force et de leur égalité. » (*A* 1037), mêlant la voix des jeunes femmes (« vieille idéologie vengeresse ») avec la voix narrative qui critique cette position.

La phrase « Avec la pilule, elles étaient devenues les maîtresses de la vie » (*A* 1038) est suivie d'une autre qui emploie le pronom de la première personne du pluriel : « Nous qui avions avorté dans les cuisines, divorcé, qui avions cru que nos efforts pour nous libérer serviraient aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue. Nous ne savions plus si la révolution des femmes avait eu lieu. » (*A* 1038). C'est la dimension d'âge et de génération qui s'exprime ici par l'opposition du « elles » et « nous » : « nous », femmes ayant subi la domination patriarcale à une époque antérieure, et ayant mené un combat pour s'en libérer, s'oppose aux « elles », jeunes femmes qui ne connaissent qu'un état amélioré de la condition féminine en France. C'est ici une mise en garde contre l'oubli des luttes politiques féministes, contre lequel elle lutte en l'inscrivant dans le récit littéraire, qui gagne ainsi sa dimension historique. « Elles » englobe ainsi toutes les entités féminines du récit, en insistant sur leur aspect *au féminin*, et souvent en opposition au pronom « ils » qui représente un groupe exclusivement masculin. Mais le croisement avec le « nous » et le « on » à travers le récit, et la fusion finale de tous les pronoms mis en jeu, exprime aussi une universalisation du référent des pronoms : les femmes et leurs expériences sont généralisées et universalisées.

Quant au « nous » et au « on », ce sont les pronoms les plus utilisés dans *Les Années*, et souvent de manière interchangeable – cette équivalence enfreint la règle grammaticale[1], mais respecte l'usage contemporain du langage. Le pronom « on[2] » peut désigner l'espèce humaine en général, un groupe de gens, mais aussi

[1] « On » est déconseillé dans les cercles scolaires et académiques car il relèverait du registre familier. Son accord au féminin, que pratique Ernaux, peut être considéré comme une erreur (par exemple, par le correcteur orthographique de ces pages).

[2] Voir Alain RABATEL, « La valeur de *« on »* pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », *L'Information Grammaticale*, n° 88, 2001, pp. 28-32 ; Catherine VIOLLET, « Mais qui est on ? », *Linx. Analyse grammaticale des corpus oraux*, n° 18, 1988, pp. 67-75.

reprendre tous les autres pronoms (des linguistes le qualifient de pronom omnipersonnel). Cette plasticité du pronom renvoie à une figure de style, l'énallage, substitution d'un pronom par un autre, qui brouille le discours et joue sur les effets de style. C'est bien le cas dans *Les Années*, la confusion du référent permet la généralisation et universalisation de l'expérience racontée dans le récit. « On » est indéfini et épicène, et permet d'éviter le genre grammatical, s'opposant alors au « elle ». « On » peut signifier la fillette du début du récit, tout comme l'ensemble de la population française à une époque donnée, de même pour le « nous » qui peut représenter une collectivité qui contient la narratrice, ou bien un petit groupe auquel elle appartient, et parfois aussi, la narratrice elle-même[1]. La troisième personne du singulier devient générique, un pronom sans nombre ni genre fixés, toujours en évolution, son référent est singulier et pluriel, particulier et général, et forme un groupe hétérogène indéterminé. Ce brouillage des genres et du nombre contribue alors à mêler l'expérience féminine à l'expérience générale, intention qui préoccupe l'autrice dès les avant-textes : « La difficulté d'écrire non le féminin, particulier, ou au féminin, mais le général au féminin (elle, on, nous, au fém.) de la même façon, avec la même évidence que s'écrit depuis toujours le général (et l'universel) au masculin[2]. » Cette énonciation dilatée[3] permet de généraliser le féminin, un geste qui répond à la fois au projet littéraire ernausien et à ses convictions féministes déjà évoquées.

Les Années montrent plusieurs glissements du référent de « on », produisant un effet de flou qui participe à cette énonciation dilatée. Au début du texte, dans la jeunesse de la narratrice et son cadre de vie restreint :

---

[1] Après un repas en famille présidé par la narratrice : « On enlevait la rallonge de la table, démarrait le lave-vaisselle. On ramassait un vêtement de poupée abandonné sur une chaise. Nous nous sentions dans la plénitude fatiguée d'avoir, une fois encore, "bien reçu" tout le monde, franchi harmonieusement les étapes du rite dont nous étions maintenant le plus ancien pilier. » (*A* 1077) On peut remarquer le passage du « on » au « nous », et l'emploi singulier du pronom pluriel, car « le plus ancien pilier » représente bien la narratrice, qui évoque aussi toutes les femmes ayant joué le même rôle qu'elle dans des scènes similaires.

[2] Fonds Annie Ernaux, avant-textes II.

[3] Terme de Véronique MONTEMONT, « *Les Années* : vers une autobiographie sociale », dans Danielle BAJOMEE et Juliette DOR (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 122.

> On s'émerveillait d'inventions qui effaçaient des siècles de gestes et d'efforts, inauguraient un temps où, disaient les gens, on n'aurait plus rien à faire. On les dénigrait : la machine à laver était accusée d'user le linge [...] On surveillait et on enviait chez ses voisins [...] On aurait voulu grandir [pour montrer sur les Vespa des garçons comme les autres filles (*A* 949).

Ce long passage montre une gradation du « on », du collectif au personnel et inversement. Le pronom représente « les gens », mais aussi les sous-groupes de ceux qui s'émerveillent ou dénigrent les nouveaux objets technologiques, ce qu'on devine être le cas au sein du groupe familial ou du voisinage. Si l'activité de surveiller et envier les voisins est répandue, le souhait précis de vouloir grandir pour faire comme les autres filles renvoie à la narratrice, le « on » est ainsi éminemment précis. Les « on » successifs représentent alors les voix de la famille, des voisins, des connaissances, et de la fillette, donnant une impression d'unification de ces voix de générations différentes. Plus loin, le « on » signifie également alternativement une femme, un jeune couple, et la population française, dans une même section du texte : « la pilule contraceptive était autorisée par la loi. On n'osait pas la réclamer au médecin, qui ne la proposait pas, surtout quand on n'était pas mariée », puis « un moment d'inattention au calendrier Ogino aidant, on se retrouvait mariés et bientôt parents » (*A* 982). La jeune femme célibataire se marie, et devient la moitié d'un jeune couple, le thème de la contraception féminine parcourant cette réflexion sur la grossesse non prévue et le mariage qui s'ensuit. Un peu plus loin, le commentaire sur le quotidien est exprimé par ce qui pourrait être la narratrice comme la population française dans son intégralité : « On était seulement, selon les jours, heureux ou malheureux. Plus on était immergés dans ce qu'on disait être la réalité, le travail, la famille, plus on éprouvait un sentiment d'irréalité. » (*A* 984). Le « on » est parfois féminin singulier[1], parfois féminin pluriel[2], souvent mixte, en tout cas il se veut collectif. Le pronom peut aussi exprimer un discours officiel, historique :

---

[1] « On changeait les assiettes pour le dessert, assez mortifiée [...] », « on était traversée par une impression fugace de provisoire [...] » (*A* 986)

[2] Lors de descriptions opposant spécifiquement un groupe d'hommes et un groupe de femmes, les hommes sont désignés par « ils » et les femmes par « on » : « Les garçons étaient fiers de partir au régiment [...] Le drap rêche de la vareuse [...] matérialisait la coupure absolue entre l'univers des hommes et celui des femmes. À les voir on éprouvait

> […] ils étaient tous d'accord, et nous aussi qui l'avions au programme du BEPC, l'Algérie avec ses trois départements était la France, comme une grande partie de l'Afrique où nos possessions couvraient sur l'atlas la moitié du continent. Il fallait bien que la rébellion soit matée, nettoyés les « nids de fellaghas », ces égorgeurs rapides dont on voyait l'ombre traîtresse sur la figure basanée du pourtant gentil sidi-mon-z'ami colportant les descentes de lit sur son dos […] Il n'y avait ni ennemi, ni combattant, ni bataille. On n'avait pas un sentiment de guerre. (*A* 961)

Le discours colonialiste et raciste de la tablée, au cours d'un repas en famille, est un mélange de l'avis de l'adolescente, des adultes, des médias, et des programmes scolaires, écrits officiels de l'histoire. Sur le mode du « nous » et du « on », les évidences assénées par les convives semblent se faire porte-parole de l'opinion publique générale en France au milieu des années 1950, dirigée par les canaux de communication officiels de la politique et de l'histoire.

Dès le début, *Les Années* annoncent que « tout se racontait sur le mode du "nous" et du "on" » (*A* 936), lors des récits familiaux autour d'un repas de fête, et à la fin du récit, la narratrice conçoit son projet d'écriture : « Aucun "je" dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais "on" et "nous" – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant. » (*A* 1083). L'usage des pronoms appartient ainsi aux choses apprises et transmises, raconter est un geste partagé et se fait par le mélange de l'intime et de l'histoire, du personnel et du collectif.

La diversité des expériences féminines est ainsi exprimée par la versatilité des pronoms, qui se fait tout particulièrement sur le mode du féminin, esquissant une réflexion sur les contours du sujet femme. Elle est la narratrice, mais aussi la fillette, l'étudiante, la féministe, l'avortée, la femme enceinte, l'épouse, la mère, la divorcée, l'amante, la grand-mère. Malgré cette conscience unique effective, l'autobiographie d'une personne, les pronoms permettent de faire connaître différentes voix, dont le nombre et la génération évoluent. Ces aspects des voix des *Années* produisent une multiplicité de voix qui se fait collective, avec une prédominance du féminin. La personne unique, narratrice du récit, est ainsi

---

un sentiment d'héroïsme. » (A 955) Ce « on » désigne bien un groupe exclusivement féminin dans le contexte.

multipliée par les pronoms et les voix qui portent sa parole et son point de vue, et l'apparente simplicité du récit autobiographique mené par une conscience unique est vite dépassée par ce ballet énonciatif mis en place dans *Les Années*. La voix narrative est diffractée, le récit se fait chambre d'échos, et les voix diverses (personnes, mais aussi médias, chansons, rumeurs et « on-dit »), à travers les époques, les lieux, les statuts, les générations, font le portrait d'une vie et d'une époque. Tous les pronoms portent cette conscience individuelle qui mène le texte, ainsi qu'un ressenti collectif généralisé, et cette poétique de la polyphonie participe au projet d'autobiographie collective.

Ces voix multiples indiquent aussi un souci de ne pas faire entendre exclusivement une voix singulière, mais plusieurs. Ces différents points de vue (une femme, un groupe de femmes, un groupe mixte, des jeunes et vieux, hommes et femmes, ouvriers et bourgeois…) traduisent aussi différents positionnements sociaux, politiques et féministes. Le point de vue féminin, les expériences propres aux femmes et leurs particularités brillent : une position féministe matérialiste qui s'attache à exprimer les conditions matérielles du statut de la femme dans la société (et non son identité, son essence ou sa féminité). Autre conséquence de ce jeu des pronoms : mêler personnel et collectif, l'écriture de soi à l'écriture de l'histoire, l'être singulier traversé[1] par un universel commun à tous. On reviendra sur ces aspects dans les prochaines sections de ce chapitre, le jeu des pronoms étant catalyseur des enjeux du récit intégral.

Il faut rappeler que la question du pronom est centrale dans l'écriture féministe. Geneviève Fraisse remarque que

> le féminisme dit « nous », sans oublier le « je » ; car il est le lieu d'expressions, de formulations et de rêves. Dire « nous », ce n'est pas seulement un geste politique militant, c'est une capacité d'énonciation. La révolte individuelle croise toujours la révolte collective[2].

---

[1] *Être traversé* est une image récurrente chez Ernaux : « Ce qui compte pour elle, c'est au contraire de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée » (*A* 1082), « Je suis traversée par les gens, leur existence, comme une putain » (*Journal du dehors* 528)

[2] Geneviève FRAISSE, *Féminisme et philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 142. Voir aussi p. 294 sq. : « nous, les femmes de cette génération, on disait "nous". […] Nous étions dans le pluriel, dans le collectif, dans le mouvement. […] ». Fraisse reproche

Le manuel *Our Bodies, Ourselves* (*Notre corps, nous-mêmes*[1]), l'un des textes fondateurs de la deuxième vague féministe, fait entendre un « nous » réitéré. Le roman de Monique Wittig *Les Guérillères*, épopée féministe, est écrit autour d'un « elles » dont les contours évoluent, s'opposant au « ils » exclusivement masculin. Wittig joue d'ailleurs aussi avec le pronom « on » dans *L'Opoponax*, où son aspect épicène permet d'évoquer des personnages enfants, filles et garçons qui vivent à l'écart de la division genrée[2]. Elle fracture le pronom « je » qui devient « j/e » dans *Le Corps lesbien*, voulant étendre la déconstruction du genre grammatical à celle du genre social. Le projet d'Annie Ernaux évoque ainsi des similitudes avec des textes historiques du féminisme[3].

La traductrice des *Années* Alison Strayer a choisi l'emploi systématique du *« we »* [Nous], remplaçant le duo « nous »/« on » : « tout se racontait sur le mode du "nous" et du "on" » (*A* 936) devient *« everything was told in the 'we' voice and with impersonal pronouns*[4] *»*. Elle utilise aussi la tournure impersonnelle dans la phrase, ainsi que les verbes en *-ing*, mais jamais le *« one »* anglais. Étymologiquement issu du « on » français, il n'a pas été retenu malgré l'évitement du nombre et du genre grammatical qu'il permet dans la phrase anglaise. C'est sans

---

à Simone de Beauvoir d'avoir ignoré l'histoire des féminismes, p. 296 : « Par exemple, les féministes de la Révolution de 1848, qui font un journal quasi quotidien pendant trois mois, disent bien "nous". Mais Beauvoir ne le voit pas. Donc elle ne peut pas produire de l'historicité. » Aujourd'hui, le pronom est fréquent dans les noms de diverses organisations féministes militantes (comme le collectif Nous Toutes).

[1] Collectif, *Our Bodies, Ourselves*, New York, Simon & Schuster, 1973. Une réédition et adaptation est réalisé par un collectif de françaises, *Notre corps, nous-mêmes,* Paris, Hors d'Atteinte, 2020.

[2] Voir Laure MURAT, « Monique Wittig and the Revolution of Pronouns », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Durham, Duke UP, vol. 13, nº 4, 2007. Le projet esthétique et politique de Monique Wittig passe en partie par son usage transgressif des pronoms.

[3] Le lien entre les deux autrices est formulé ainsi par Merete STISTRUP JENSEN, « Écrire dans la langue de tous : le point de vue particulier de Monique Wittig et d'Annie Ernaux », dans Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, PUL, 2012, URL = http://books.openedition.org/pul/4236 : « Il s'agit dans les deux cas d'écritures politiques au sens où elles privilégient un échange incessant entre une "langue à soi" et une énonciation collective, et où elles illustrent, me semble-t-il, de façon exemplaire, des reformulations de l'universel telles qu'elles ont pu se faire à partir des cultures féministe, lesbienne et populaire. »

[4] Annie ERNAUX, *The Years*, traduit par Alison Strayer, Londres, Fitzcarraldo, « Essays », 2019, p. 25.

doute le cas à cause de sa connotation très formelle en anglais courant (où on lui préfère le *« you »* générique, dont l'emploi plus familier est similaire à notre « on »), et de la complexité de son emploi dans la syntaxe. Il apparaît une fois, traduisant « mais "on" et "nous" » (*A* 1083) : « *There is only 'one' and 'we*[1]*'* ». L'attachement d'Annie Ernaux à une écriture simple, à l'usage quotidien de la langue et au mélange entre langue française et dialectes, est ainsi respecté en évitant de traduire « on » par le pronom *« one »* appartenant au registre soutenu.

Du temps de Virginia Woolf, le *« one »* était plus usité, en témoigne le titre *A Room of One's Own*, et ses multiples emplois dépassent celui du pronom français. Dans *The Years*, ce pronom est source d'une sourde tension familiale dans le chapitre « 1880 », car Abel Pargiter a l'habitude de s'adresser à ses filles par ce pronom indéfini et général, traduit ici par « l'une [d'entre vous] » :

> *'I met old Burke at the Club ; asked me to bring one of you to dinner ; Robin's back, on leave', he said*[2]*.* (*Y* 14)

> *'I wish one of you would remember', he said, adressing his daughters impartially, 'to write to Edward... Tell him to write to Mama*[3]*'.* (*Y* 15)

Ce pronom insiste sur le côté indifférencié des sœurs Pargiter, de leur interchangeabilité et absence d'identité propre aux yeux de leur père, qui favorise ses fils en toutes circonstances. La deuxième remarque d'Abel est particulièrement vexante aux yeux des jeunes filles : son ami Burke cherche à marier son fils, et l'élue des sœurs pourrait être cette épouse potentielle. Eleanor soupire intérieurement :

> *She wished people would not say, 'Bring one of your daughters.' She wished they would say, 'Bring Eleanor,' or 'Bring Milly,' or 'Bring Delia,' instead of lumping them all together. Then there could be no question*[4]*.* (*Y* 17)

---

[1] *Ibid.,* p. 225.

[2] « J'ai rencontré le vieux Burke au club *;* il m'a demandé d'amener l'une de vous à dîner ; Robin est revenu, en permission », dit-il. (*OR2* 731)

[3] « "J'aimerais que l'une d'entre vous n'oublie pas", dit-il, s'adressant à ses filles sans faire de distinction, "d'écrire à Edward. Demandez-lui d'écrire à maman." » (*OR2* 732)

[4] « Elle aurait bien voulu que les gens ne disent pas : "Amenez une de vos filles." Elle aurait préféré qu'ils disent : "Amenez Eleanor", ou "Amenez Milly", ou "Amenez Delia", au lieu de les considérer toutes en bloc. Alors, il n'y aurait aucun problème. » (*OR2* 733-734)

L'indifférenciation des sœurs au sein du groupe de femmes est ici problématique, pénible et vexante, elle prive les sœurs de leur identité. L'usage des déterminants et pronoms impersonnels est ainsi un outil significatif pour discuter des questions de genre, chez Annie Ernaux comme chez Virginia Woolf. Chez Ernaux, la narratrice étant au centre du récit, elle emploie « on » en s'incluant dans le groupe pour se fondre dans la masse des filles et femmes, et raconte son expérience singulière par un pronom dont la valeur est singulière et plurielle à la fois.

b. Échos, interludes et discours indirect libre dans *The Years*

Le retour de Woolf à une narration apparemment plus classique dans *The Years*, c'est-à-dire une narration au discours direct (avec guillemets) et indirect (« *she said », « she thought »* émaillent le roman), sur le modèle du roman réaliste traditionnel, contraste avec son projet antérieur d'exploration de la vie intérieure des personnages. La part de discours indirect libre, que Virginia Woolf fait régner dans ses romans antérieurs, dans *Mrs Dalloway* ou *The Waves* notamment, est moins grande. Grâce au discours indirect libre, les voix des passages narratifs et des personnages s'enchevêtrent dans le récit, et l'absence de marques de discours direct ou indirect rend le texte plus fluide. Le discours indirect libre entremêle les pensées ou paroles du personnage avec la voix narrative, au cours de phrases ou de pages entières. La différence entre la description et la perception n'est pas toujours évidente, et le texte comprend des idiomes d'un personnage, des paroles, des pensées, sa syntaxe particulière, etc.

Bakhtine note que le discours indirect et indirect libre est toujours une « transmission analytique[1] » du discours d'autrui, c'est-à-dire que la parole est transmise d'une certaine façon dans l'écriture, par le choix des mots, du ton, des informations à transmettre (une parole au discours direct peut être exprimée de différentes manières dans le discours indirect). *The Years* introduit une voix narrative particulière lors des interludes (en introduction de chaque chapitre, et entre les sections des longs chapitres), voix cosmique qui observe l'Angleterre d'un œil omniscient. Elle se mêle au discours indirect du récit qui suit ces passages, et à

[1] Mikhaïl BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage*, p. 177.

la focalisation interne des personnages. Il semble qu'elle participe à cette transmission analytique et qu'elle intervient directement dans la parole rapportée.

Dans le chapitre « 1880 », le premier interlude peint un tableau de la vie londonienne un jour d'avril (*Y* 3) : averses, processions des foules, pépiements des oiseaux, rayons de lumière, nuages et lune montante. Quelques pages plus loin, une description de la rue londonienne vue d'Abercorn Terrace, la maison des Pargiter, observée par Delia, semble mêler le point de vue de la jeune femme avec ces images et ce vocabulaire de la voix cosmique, comme s'ils étaient partagés entre la voix omnisciente et la voix intime du personnage. L'interlude suivant insiste sur le son des cloches entendu à travers la pluie : « *And the walloping Oxford bells, turning over and over like slow porpoises in a sea of oil, contemplatively intoned their musical incantation*[1]. » (Y 46). Kitty s'endort en entendant le son de ces mêmes cloches : *« She yawned, turned on her pillow, and listening to a belated bell that went walloping like a slow porpoise through the thick drizzling air, yawned once more and fell asleep*[2]. » (Y 59). Cette comparaison avec le marsouin, dont l'étrangeté interpelle (ce sont les deux seules occurrences du mot dans tout le texte), marque la communion entre la voix cosmique et la perception de Kitty.

D'autres images passent des interludes aux personnages : la pluie qui tombe sur les dômes des bâtiments universitaires, les bibliothèques et les musées, traversant *« the mouths of those fantastic laughers, the many-clawed gargoyles*[3] *»* (*Y* 46), à nouveau une image quasi identique dans un autre interlude, *« [the rain] slipped gently over the leaden domes of librairies, and splayed out of the laughing mouths of gargoyles*[4] *»* (*Y* 61). La gargouille riante se retrouve dans une description par les yeux de Kitty, habitante du campus universitaire, mal à l'aise lorsqu'elle croise *« the portentous old men with their exaggerated features,*

---

[1] « Et les énormes cloches d'Oxford, tournant sans cesse comme de lents marsouins dans une mer d'huile, entonnèrent leur incantation musicale contemplative. » (*OR2* 758)

[2] « Elle bailla, se retourna sur son oreiller, et, écoutant une cloche attardée qui faisait son vacarme, comme un lent marsouin, à travers le crachin épais, bâilla encore une fois et s'endormit. » (*OR2* 770).

[3] « la bouche de ces rieurs fabuleux, les gargouilles aux nombreuses griffes » (*OR2* 758)

[4] « [la pluie] s'ébrasait en jaillissant des bouches rieuses des gargouilles » (*OR2* 770)

looked like gargoyles, carved, mediaeval, unreal[1] » (*Y* 72). Cette adéquation entre les lieux et leurs habitants permet de construire le commentaire récurrent du chapitre « 1880 » sur l'université comme lieu de pouvoir patriarcal, et ridiculiser les professeurs et étudiants. Cependant, c'est aussi un moyen de signaler que Kitty, en évoquant la comparaison avec la gargouille, communique à un certain niveau avec la voix cosmique. Ce partage des images produit une incertitude quant au mode de discours et à la focalisation. Les descriptions de cet interlude oxfordien résonnent chez d'autres personnages : *« Where [the rain] fell on earth, on fields and gardens, it drew up the smell of earth*[2] » (*Y* 46) est évoqué lorsqu'Edward observe la vue depuis la fenêtre ouverte de sa chambre *: « A damp, earthy smell came up from the wet ground*[3] » (*Y* 47). On retrouve le même vocabulaire de l'odeur de la terre humide, de deux endroits différents : du point de vue de la voix cosmique (qui observe la pluie tomber – est-ce la divinité qui fait pleuvoir ?) et du point de vue du jeune étudiant (qui perçoit avant tout l'odeur de la terre, plus proche de lui).

Ces exemples, parmi de nombreux autres dans tous les chapitres, participent à la superposition et l'enchevêtrement des discours qui forment une poétique de la polyphonie dans le roman. On sait que les interludes ont été ajoutés à la fin de l'écriture de *The Years* car l'autrice estimait que son roman manquait d'unité : ces passages aident cette unification, grâce au jeu d'échos et à l'emploi du discours indirect libre. Dans son journal, elle se demande « *how to make the transition from the colloquial to the lyrical, from the particular to the general?*[4] ». Ces interludes font parler une voix impersonnelle et universelle, qui observe la vie anglaise à travers le temps et les saisons, du passé au temps présent, reliant les passages descriptifs et les péripéties des personnages. Virginia Woolf crée cette voix centrale qui contrôle le récit, voix omnisciente à la troisième personne similaire à celle de ses deux premiers romans, *The Voyage Out* et *Night and Day*. Exprimer de

---

[1] « les vieux messieurs solennels aux traits proches de la caricature ressemblaient à des gargouilles, comme sculptés, médiévaux, irréels » (*OR2* 780)

[2] « Quand la pluie tombait sur de la terre, sur des champs et des jardins, elle faisait remonter l'odeur de la terre. » (*OR2* 757)

[3] « Une odeur de terre humide montait du sol détrempé. » (*OR2* 718)

[4] *Diary*, 7 août 1934 : Comment faire la transition du familier au lyrique, du particulier au général ?

multiples voix par le discours indirect libre apporte une variété et une flexibilité des discours, en combinant la pensée la plus intime à l'observation externe la plus neutre. L'autorité dans le texte n'est ainsi pas réservée à cette voix omnisciente : c'est parfois le personnage qui reprend et adapte (Kitty et les gargouilles), ainsi les voix partagent les images.

Anna Snaith[1] montre que le discours indirect libre engendre la question du discours public et privé : la narration est publique, les pensées du personnage sont privées. Si la narration décrit à la place des autres, elle se comporte en oratrice, comme les font des personnages du *Speaker's Corner* dans *The Years*. Woolf refuse l'attitude de l'orateur qui accapare le discours, comme le narrateur omniscient et omniprésent qui dirige le récit (ce qu'elle reproche à certains de ses collègues romanciers dans « Mr Bennett & Mrs Brown »). C'était la voix de l'essayiste de *The Pargiters*, voix dont elle tempérait l'autorité dans le texte, et dont elle a finalement choisi d'étouffer cette autorité en ôtant les essais. L'autrice rejette également la narration exclusivement interne du courant de conscience moderniste, qu'on trouve par exemple chez James Joyce et Dorothy Richardson : *« the danger is the damned egoistical self ; which ruins Joyce & Richardson to my mind : is one pliant & rich enough to provide a wall for the book from oneself without becoming, as in Joyce and Richardson, narrowing & restricting[2] ? »*. L'intériorité excessive du personnage étant néfaste à ses yeux, Woolf cherche la liberté d'aller et venir entre les pensées, les esprits, les événements, d'un personnage à l'autre, mais aussi de rendre floues les frontières entre parole et pensée, personnage et narration, entre la diégèse (raconter les faits) et la mimesis (montrer les faits). L'absence de longs monologues intérieurs dans *The Years* permet de connecter les uns aux autres, mais l'unité de l'œuvre reste toujours bancale : c'est la voix des interludes du texte qui tente d'unifier le roman. Il semble que la volonté de totalité (de Woolf, du roman, des personnages) ne suffise pas à créer une unité, un Tout, un sens à la vie et aux événements. Chaque personnage cherche des réponses, dans

[1] Anna SNAITH, *Virginia Woolf, Public and Private Negociations,* Londres, Palgrave Macmillan, 2000, en particulier le troisième chapitre, « "I wobble". Narrative strategies : Public and Private Voices », pp. 63 sq.

[2] *Diary*, 26 janvier 1920 : Le danger, c'est ce maudit moi égoïste, qui ruine Joyce et Richardson à mon avis : est-on assez souple et fort pour fournir un mur entre soi et le livre sans devenir, comme chez Joyce et Richardson, restreint et restrictif ?

la religion (Eleanor lit Renan en 1908, Sara assiste à la messe en 1914), dans la nature (Kitty communie avec la voix de la Terre), dans la solitude (North médite dans son verre de champagne) ou la communauté (« Present Day »). Le discours indirect libre permet de naviguer entre le discours privé et public, dont la relation est ce qui intéresse l'autrice.

Les échanges entre la voix narrative et les personnages détruisent la hiérarchie possible entre autrice, narratrice et personnage : les mots et les images circulent, le privé échange avec le public, dans un jeu polyphonique intense. Ce mode de discours commun et la circulation des pensées mettent l'accent sur la diversité des voix et sur leur unité – voix et points de vue sont multiples, mais tous unis par un langage. Dans *Mrs Dalloway* comme dans *Between the Acts*, le discours indirect libre accentue une parole commune, et permet de faire place aux voix d'une quantité de personnages, notamment dans les romans chorals, dont *To the Lighthouse* et *The Years*. L'usage du discours indirect libre et des stratégies stylistiques en général a ainsi une implication politique – ce que défend d'ailleurs fermement Anna Snaith dans tout son ouvrage –, les expérimentations narratives sont politiques, comme le fait de faire place à de multiples voix. L'emploi du discours indirect libre est également courant chez Ernaux, favorisé par le mélange des pronoms, tout comme l'est le discours direct libre puisque l'absence de marques du discours est fréquente (quelques rares fois, des guillemets ou italiques indiquent un discours direct). C'est particulièrement le cas dans les scènes chorales des repas de famille, autre lieu d'expression de la poétique polyphonique des œuvres d'Ernaux et de Woolf.

3. Stratégie thématique : autour du repas familial et festif

The Years et *Les Années* sont également des récits de familles (Woolf fait allusion aux sagas familiales, en vogue au début du siècle) : les membres de la famille Pargiter naissent et grandissent aux dix-neuvième et vingtième siècle, et l'on connaît la narratrice des *Années* dans des cellules familiales successives (famille normande, belle-famille bourgeoise, famille nucléaire, mère divorcée, enfants et petits-enfants). Lieu de retrouvailles et d'échange dans la culture occidentale, et motif littéraire, le repas pris en commun est propice à « la

polyphonie bruyante des repas de fête » (*A* 939). Le repas de famille, de fête, le banquet ou la célébration, le repas quotidien ou celui d'une grande occasion, est le lieu de l'échange, du dialogue, du discours entre les convives. Les propos de table se mêlent à la perception intime de chacun, les mots s'échangent dans un cadre fermé propice à la conversation. La circonstance du repas et la nourriture en elle-même sont également passeuses de commentaires socio-économiques et genrés sur la situation des personnages et sur l'époque décrite – ce qu'on évoquera plus en détails au chapitre suivant.

Dans le roman de Woolf, une douzaine de repas (*lunch, tea, supper* et *dinner-party*) sont représentés dans les onze chapitres. Les Pargiter et leurs connaissances se réunissent autour d'une table : en 1880, Abel Pargiter et ses enfants dînent dans la maison d'Abercorn Terrace, les Malone reçoivent des amis à l'université d'Oxford, leur fille Kitty prend le thé chez les Robson ; en 1891, Eleanor déjeune avec son père Abel ; en 1910, Rose Pargiter est invitée à déjeuner chez ses cousines Maggie et Sara, etc. C'est souvent l'occasion pour les personnages de se retrouver après s'être perdus de vue, et d'échanger des nouvelles, des réflexions, des idées, des expressions particulières, qui circuleront ensuite dans la famille à travers les époques, jusqu'au dernier chapitre où tous les membres de la famille Pargiter encore en vie se retrouvent lors d'une soirée.

Dans le récit d'Ernaux, de nombreux repas de famille ou de fête sont décrits : la scène de repas autour d'une table est un motif récurrent et central dans l'œuvre ernausienne, qu'elle soit intime (repas de la famille nucléaire) ou collective (grand repas en famille ou entre amis, un dimanche ou un jour de fête). Les propos tenus à table, plutôt que la nourriture, sont au centre du récit, en particulier lors des grandes réunions familiales au nombre de dix dans *Les Années*[1]. Ces scènes ponctuent et structurent le texte : l'un des titres était *Les dimanches en famille*[2], ce qui insiste sur l'importance de ces points charnières dans la trame narrative, au côté des photographies. *L'Atelier noir* mentionne une « structure "repas de famille"

[1] Pour une analyse plus détaillée de ces scènes de repas de fête et des propos de table, voir Suzel MEYER, « "La polyphonie bruyante des repas de fête" chez Annie Ernaux », dans les actes du colloque « Parler en mangeant. La tradition des propos de table de l'Antiquité à nos jours » organisé par Johann GOEKEN, Bertrand MARQUER et Enrica ZANIN, à paraître.

[2] Fonds Annie Ernaux, Avant-textes, couverture cartonnée.

(oui, mais discrète) » (*AN* 184). Ces scènes sont significatives dès la conception du texte, un leitmotiv collectif (selon les termes d'Ernaux dans les avant-textes), ce sont des éléments métonymiques de l'œuvre, concentrés de toutes les thématiques, motifs, observations et enjeux du « roman total ».

Les scènes de repas permettent de situer, entre 1880 et 1937, entre 1940 et 2008, le contexte social, politique et culturel. La vie quotidienne est évoquée à travers des événements politiques et sociaux immédiats (informations obtenues via la presse, la radio, la télévision, parfois au cours du repas lui-même : Abel Pargiter lit un extrait du journal à sa fille, la famille de la narratrice ernausienne écoute la radio tout en mangeant). Les détails quotidiens (qui fait à manger, la cuisson des aliments, les objets du repas et de la pièce) ancrent la scène dans un cadre spatio-temporel précisément daté, contrastant donc avec les scènes qui se déroulent à d'autres époques. Lors de la *dinner-party* en 1914, les convives de Kitty Lasswade mélangent sujets politiques et personnels, historiettes amusantes et souvenirs divers (*Y* 238). Le cas de la guerre d'Algérie dans *Les Années* illustre le commentaire public, et l'évolution des mentalités à travers les époques : en 1954, « Ils n'avaient pas non plus envie d'assombrir l'atmosphère avec les troubles en Algérie » (*A* 961), puis en 1964 « sur l'Algérie […] la page était tournée » et en 1970, « Personne n'avait l'idée d'évoquer la guerre, Auschwitz et les camps, ni les événements d'Algérie, affaire classée » (*A* 999). Le discours se déplace, les termes se succèdent (« troubles » puis « événements », aujourd'hui qualifiés de guerre) et reflètent l'évolution de l'opinion publique, colonialiste puis indifférente.

Dans *Les Années* s'organise aussi autour de la table « l'autre grand récit, celui des origines » (*A* 939) où les convives font persister la mémoire familiale et collective dans l'après-guerre française. Cependant « le temps d'avant quittait les tables familiales, s'évadait du corps et des voix des témoins. Il était à la télévision dans les documents d'archives commentés par une voix de nulle part » (*A* 1023) : les propos de table sont aussi le lieu de la confrontation entre la mémoire et le récit historique officiel, thème central du récit. Ce récit des origines se double d'un récit familial, des nouvelles qu'on se donne entre proches :

> la conversation fourmillait d'abord de questions réciproques : sur le travail, précaire ou menacé par un plan social dû au rachat de l'entreprise, les modes de transport, les horaires et les congés, le

> nombre de cigarettes par jour et l'arrêt du tabac, sur les loisirs, photo et musique [...] (*A* 1075)

De même dans *The Years*, où les repas se déroulant en 1880, 1910, 1911, 1914, et 1917 comportent des conversations familiales ordinaires (permettant au passage au lecteur de prendre connaissance de l'évolution des personnages depuis le chapitre précédent), ici en 1910 :

> *'And you had a parlourmaid with very prominent blue eyes ?'*
> *'Crosby. She's still with us.'*
> *They ate in silence.*
> *'And then ?' said Sara, as if she were a child asking for a story.*
> *'And then ?' said Rose. 'Well then' – she looked at Maggie [...]*
> *They talked, she thought, as if Abercorn Terrace were a scene in a play. They talked as if they were speaking of people who were real, but not real in the way in which she felt. (Y 159)*
> *[...]*
> *'Go on, Rose', said Maggie, helping the pudding. 'Go on telling us about the Pargiters'.*
> *'About the Pargiters ?' said Rose. She saw herself running along the broad avenue in the lamplight.*
> *'What could be more ordinary ?' she said. 'A large family, living in a large house...' And yet she felt that she had been herself very interesting. She paused. Sara looked at her*[1]*. (Y 161)*

Maggie et Sara questionnent Rose sur sa famille, que les deux sœurs n'ont pas rencontré depuis quelques années après le décès brutal de leurs parents, Eugénie et Digby. Rose ressent *« from the sound of her voice, she had felt [...] some feeling bred of blood in common*[2] *»* (*Y* 155), la voix se faisant porteuse des liens de sang. Leurs souvenirs de la famille sont confrontés à la réalité décrite par Rose, qui elle-même se sent parasitée par d'autres souvenirs de cette époque (le soir de son

---

[1] « "Et vous aviez une femme de chambre avec des yeux bleus très globuleux ?– Crosby. Elle est encore chez nous." Elles mangèrent en silence. "Et ensuite ? dit Sara, comme si elle était une enfant réclamant une histoire. – Et ensuite ? dit Rose. Eh bien, ensuite..." Elle regarda Maggie [...] Elles parlaient, se disait-elle, comme si Abercorn Terrace était un décor dans une pièce. Elles parlaient comme s'il s'agissait de gens qui étaient réels, mais pas réels au sens où elle se sentait réelle. (*OR2* 858-859) [...] "Continue, Rose, dit Maggie, servant le pudding. Continue à nous parler des Pargiter. – Des Pargiters ?" dit Rose. Elle se vit courant le long d'une large avenue à la lumière des lampadaires."Que pourrait-il y avoir de plus ordinaire ? dit-elle. Une grande famille, vivant dans une grande maison..." Et pourtant elle sentait qu'elle avait été elle-même très intéressante. Elle s'interrompit. Sara la regarda. » (*OR2* 860)

[2] « Elle avait senti [...] simplement, au son de sa voix, un attachement né d'un lien de sang. » (*OR2* 855)

agression, qu'elle a toujours tenue secrète). Le dialogue des cousines, mêlé aux souvenirs de chacune, et des informations factuelles que construisent la conversation, forment une impression polyphonique puisque les voix s'entremêlent et la frontière entre discours et pensée devient poreuse, pour les personnages comme pour le lecteur. Le récit familial semble se rapprocher du roman ou de la pièce de théâtre, et Maggie et Sara questionnent Rose comme deux enfants devant une conteuse.

Virginia Woolf et Annie Ernaux représentent également les dynamiques familiales dans les œuvres du corpus : la place de l'individu dans la famille, les rapports dans la fratrie ou entre parents et enfants, ou encore les rapports de genre, sont plusieurs fois illustrés. La conversation les reflète, tout comme les conversations silencieuses qui se font et défont, sorte de sous-conversation qui amplifie l'impression polyphonique. Il faut remarquer que les personnages féminins ne répondent pas ou peu aux commentaires ambiants, c'est lorsqu'elle la communication réussit que la légèreté et délivrance arrivent. Eleanor ne dit rien, ne répond pas aux demandes et injonctions incessantes de son entourage sur sa situation ou ses actions, mais son esprit court à vive allure. L'époque et le cadre où elle évolue ne sont pas propices à la parole, et c'est lorsqu'elle accède à l'indépendance dans les années 1920 et suivantes, qu'elle peut s'exprimer librement (et voyager à travers le monde), passer outre les commentaires déplaisants et s'en aller comme bon lui semble. La narratrice ernausienne, en particulier enfant, ne répond pas aux commentaires et injonctions qui qualifient les enfants, les adolescents, les étudiants, les jeunes parents, etc. (groupes dont elle fait partie). C'est le divorce et l'indépendance totale qui lui permettent de parler, et développer des analyses féministes solides, contrairement à son silence lors des repas face à la belle-famille critique (cf. *A* 985-986 et ci-dessous).

Chez Virginia Woolf, les repas, fêtes et réunions de *The Voyage Out* à *Between the Acts* sont des occasions, pour un groupe d'individus séparés, de se réunir pour éprouver un sentiment de communauté après la construction de liens communs, à la fois dans la conversation et dans le dialogue invisible qui se noue. Le fameux épisode du dîner du bœuf en daube de *To the Lighthouse* (partie I, section 17) est programmatique du motif du repas woolfien : chacun des convives, par son identité et sa perception propres (Lily Briscoe qui voit le monde sous le

prisme de l'art, Mr Ramsay sous le prisme des idées, Mrs Ramsay et les relations humaines, etc.), travaille à rassembler et unir le groupe, afin de dépasser les rapports indifférents, voire hostiles, au début du repas. On raconte un dîner précédent au dîner présent, chez les Malone, où Kitty et sa mère évoquent le dîner de la veille en mangeant ce qu'il en reste. Plus significatif, au chapitre « Present Day » North relate le dîner du soir précédent chez Eleanor et relate la conversation qu'il a eue avec Nicholas. Sara s'en amuse car elle devine le sujet de la conversation : ce sont les mêmes mots qu'il y a vingt ans (*« the psychology of great men », « that fit », « can we improve ourselves ? »,* au chapitre « 1917 », *Y* 299). Le terme *« poppycock »* est un autre mot en circulation : de Nicholas à Sara (« 1917 »), de Sara à North (« Present Day »), le mot a perduré vingt ans dans le vocabulaire de chacun. Les expressions de circonstance s'échangent également entre les personnages : en 1907, Eugénie se rendant à une soirée justifie son retard *« But eight-fifteen means eight-thirty*[1] *»* (*Y* 126) ; en 1914, Martin dans la même situation au même endroit se justifie également *« But eight-thirty means eight-forty-five*[2] *»* (*Y* 236). Les mots circulent entre les gens, frappent et marquent l'esprit à travers le temps. *Les Années* représentent de la même manière les échos de mots et thématiques, et reflètent l'évolution des opinions. L'autrice précise que ces mots circulent en elle, « les mots qui me reviennent sont presque toujours ceux des autres » (*ECC* 88). Au cours d'un repas, la narratrice plus âgée avec ses enfants et petits-enfants :

> À leur contact on renouvelait notre provision de mots en circulation chez les jeunes, dont ils nous transmettaient l'usage à bon escient, nous permettant de pouvoir intégrer à notre vocabulaire « j'hallucine grave », « un truc de ouf », d'être dans la même énonciation des choses qu'eux (*A* 1048)

Le récit remarque fréquemment la place sociale des mots : « les mots aussi reviennent, comme une langue oubliée » (*A* 1002), « des mots revenaient, bourgeoisie, classe sociale. Le langage se débridait » (*A* 1018), « Le mot "lutte" était démonétisé, comme un relent du marxisme désormais ridiculisé, "défense" désignait d'abord celle des consommateurs. » (*A* 1052). Le langage est détourné,

[1] « Mais huit heures un quart veut dire huit heures et demie » (*OR2* 828)

[2] « Mais 8h30 veut dire 8h45 » (*OR2* 927)

réapproprié, déréalisé, puis revendiqué : il donne la teneur politique des conversations et leur ancrage temporel. « Les êtres rencontrés existent sous la forme de mots qu'ils ont dit » (*ECC* 119) affirme Ernaux à travers toute son œuvre.

La superposition dans la même phrase de divers discours, sans marque de ponctuation ou de parole rapportée, contribue à l'impression polyphonique émanant du récit. La narration en « Nous » et « On » est toujours en mouvement, l'instance narrative est souvent incertaine. On peut distinguer certaines voix dans le chœur, en fonction des registres, du vocabulaire employé (le patois normand, le vocabulaire de la haute bourgeoisie…) ou du sujet abordé (les guerres racontées par les anciens soldats en 1945, les jeux vidéo commentés par les adolescents dans les années 1990…). Le langage est facteur de distinction sociale chez Ernaux : en fonction du vocabulaire et des expressions, on peut distinguer la classe sociale du locuteur, ce qui est particulièrement évident dans les propos tenus à table. Le repas de famille apparaît comme une culture complète[1] avec ses sujets, ses paroles, ses manières de voir. Les œuvres d'Ernaux se chargent de conserver et revaloriser cette culture ordinaire et commune, à travers les voix et leurs échos divers. La polyphonie des voix lors du repas de fête fait ainsi entendre une dynamique sociale : en 1880, Kitty prend le thé chez les Robson, et la convivialité familiale contraste avec la raideur des dîners de la famille Malone. Elle remarque les us et coutumes de la famille à table et les marqueurs sociaux différents des siens (vêtements, tenue, sujet de discussion et façon de parler), comme Rose chez Maggie et Sara, ou Eleanor chez Morris et Celia.

Les conversations autour de la table mettent aussi l'accent sur des dynamiques de genre. C'est particulièrement évident dans le premier tiers victorien du roman *The Years* : en 1880, Abel Pargiter coupe la parole à ses filles pour écouter son fils Martin, et préside le repas et la discussion, marquant la figure patriarcale dominante du système familial. À Oxford, Kitty et Mrs Malone sont exclues du dîner réservés aux universitaires, tous des hommes – elles dînent des restes périmés du repas du jour précédent. La scène évoque les deux dîners d'*A*

[1] Jérôme MEIZOZ, « Annie Ernaux : temporalité et mémoire collective », dans Dominique VIART et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature,* tome II : *Historicité de la littérature contemporaine,* Paris, Armand Colin, 2012.

Room of One's Own : la narratrice visite l'université fictive d'Oxbridge, invitée à faire une conférence dans deux *colleges*. La faculté réservée aux hommes mange un repas fastueux, tandis que le *college* féminin se contente d'un maigre dîner, signalant la disparité des moyens financiers. La narratrice woolfienne souligne que la différence de nourriture et de confort a un impact immense sur la qualité de la conversation à table[1], sur la réflexion, le travail et la créativité possibles. L'image évoque la thèse de l'essai de Woolf, le confort matériel étant nécessaire au travail intellectuel et créatif.

En 1891, Eleanor doit composer sa journée chargée afin de tenir compagnie à son père à chaque repas. Épuisée et sans cesse interrompue, elle souffre du rôle de compagne qu'elle doit tenir auprès de son père oisif. Le contraste est alors d'autant plus fort dans les chapitres suivants, à chaque repas de famille où elle est invitée, quand on la retrouve de retour de voyage aux quatre coins du monde. Chez Annie Ernaux, les propos de table et les situations comportent également une dimension genrée, et reflètent les inégalités. Lors d'un repas de famille dans les années 1960, on discute du statut professionnel des femmes (et de celui de la narratrice, qui cumule rôle familial et professionnel) :

> Les conversations petites-bourgeoises s'engageaient sur le travail, les vacances et les voitures [...] On n'échappait pas à la discussion pour savoir s'il était plus économiquement rentable dans un couple que la femme travaille au dehors ou reste à la maison (*A* 985)

Les points aveugles de la conversation sont mentionnés par la voix narrative :

> La contraception effarouchait trop les tables familiales pour qu'on en parle. L'avortement, un mot imprononçable. On changeait les assiettes pour le dessert, assez mortifiée que la fondue bourguignonne [...] n'ait reçu qu'un accueil de curiosité assortie de commentaires décevants [...] et un rien condescendants. (*A* 986)

Cette juxtaposition décrivant les thèmes de la conversation à table montre le jugement de la famille bourgeoise quant à la place sociale et familiale des femmes (leur rôle de ménagère et cuisinière est plus important que leur accès aux soins).

---

[1] *« [...] a good dinner is of great importance to good talk. One cannot think well, love well, sleep well, if one has not dined well. »* (*AROO* 14) [« Un bon dîner est de grande importance pour une bonne conversation. On ne peut ni bien penser, ni bien aimer, ni bien dormir, si on n'a pas bien dîné. » (*ULS* 40)]

Dans les années 1970, lors d'un repas estival les convives se demandent « si les femmes devaient réclamer l'égalité avec les hommes ou l'égalité dans la différence » (*A* 998), référence à la discussion féministe des années 1975 qui était polarisée entre le féminisme matérialiste et différentialiste. Vers 1980 :

> les femmes se ménageaient des apartés sur les questions domestiques– le pliage des draps-housses, l'usure des jeans aux genoux, le détachage du vin sur la nappe avec du sel – dans une conversation dont les hommes gardaient le monopole des sujets. (*A* 1012)

Ce témoignage est peut-être aussi une allusion à la notion de travail domestique, issue d'une réflexion menée au début des années 1980 par Christine Delphy et Colette Guillaumin. Les voix ne formulent pas les idées et théories en vogue, mais les sujets de conversation les ancrent dans un temps donné. Cette conversation semble menée par les hommes qui possèdent « le monopole des sujets », comme c'est le cas dans le champ littéraire, historique et médiatique, que commente Annie Ernaux. Dès l'après-guerre, les hommes « embrayaient par comparaison sur la guerre d'avant, la Grande, celle de 14, gagnée, elle, dans le sang et la gloire, une guerre d'hommes que les femmes de la table écoutaient avec respect […] (*A* 936). La guerre, comme la politique, les médias ou les nouvelles technologies (« La conversation dominée par les voix masculines avait pour sujet le plus sérieux les compétences de leur "bécane" », *A* 1049) sont des sujets que s'approprient les hommes. Les voix traduisent alors différents points de vue, chez Annie Ernaux comme chez Virginia Woolf : voix des paysans, ouvriers, *working-class*, bourgeois et *upper-class*, voix des femmes et des hommes, voix des enfants, adolescents, adultes et plus âgés… La classe, le genre et l'âge sont les trois pôles de l'écriture d'Ernaux, pôles représentés dans les scènes de repas familial qui se font microcosme de l'œuvre. De même chez Virginia Woolf, les scènes de repas sont propices à l'évocation des mécanismes de genre et de classe. À travers la polyphonie des voix se dessine alors une histoire sociale et genrée des sociétés en mutation évoquées par *The Years* et *Les Années* : elles expriment les mécanismes à l'œuvre sous différentes perspectives et différentes époques, et leur réunion permet d'exprimer l'opinion commune à une génération, voix de la doxa sociale.

4. À qui faire place ? « Vies muettes » et *« lives of the obscure »*

L'enjeu de cet entrelacs de voix est de faire entendre, faire *place*, à ces vies, et de mettre en lumière ces voix diverses et les thématiques qu'elles soulèvent. Ces voix sont celles des vies non-héroïques et ordinaires, des vies oubliées ou en voie de l'être, en particulier des vies de femmes. Cette manière d' « écrire la vie » par les voix et trajectoires ordinaires devient alors un moyen d'écrire une histoire des marges, en se réappropriant la méthode historique. Les autrices se font ethnologues, observatrices, historiennes engagées, décrivant « les vies » avec un réalisme social qui participe au mouvement contre la silenciation historique et culturelle des points de vue féminins. Rendre publique les expériences féminines est un acte politique, et les œuvres littéraires se questionnent sur les moyens d'expression – genres littéraires, procédés, thématiques, etc. « Où est mon histoire ? » se demande Annie Ernaux, à la recherche du « passage du temps en soi, en moi-même, dans une femme, mais aussi à travers tous les gens qui ont parcouru ces années[1]. » « La première visée des *Années,* c'était d'inscrire dans l'Histoire l'existence d'une femme, et, partant, celle des femmes et des hommes » (*VL* 74) écrit l'autrice. Il s'agit d'inscrire l'histoire d'une femme, de toutes les femmes, et de toute la société, dans l'Histoire à une époque et un lieu donnés. Aurélie Adler[2] parle de « vies muettes » pour décrire une frange de la littérature contemporaine dont la visée est d'écrire l'histoire du point de vue des anonymes et non des hommes illustres ; après les mutations épistémologiques des années 1960-80, c'est une « mise en récit des sans-voix ». C'est bien le cas dans tout l'œuvre d'Ernaux, qui décrit en détail la Normandie et les mœurs de ses habitants via deux figures parentales, dans *Une femme* et *La Place*, ainsi que sa propre trajectoire sociale de transfuge de classe, croisée avec son expérience sociale de femme. Le projet est

---

[1] « Rencontre avec Annie Ernaux à l'occasion de la parution des *Années* », *Les entretiens du site Gallimard*, cité par Maïté SNAUWAERT, « *Les années* d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 4, 2012, p. 102-113, URL = http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx04.10/607

[2] Aurélie ADLER, *Éclats de vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, URL = http://books.openedition.org/psn/2154.

double à travers l'intégralité de son œuvre : écrire les expériences marginalisées, qu'elles soient peu représentées ou qu'elles ne le soient pas.

Chez Virginia Woolf, cette préoccupation s'exprime sous l'image récurrente des *« lives of the obscure »* : vies dans l'obscurité, vies obscures ou vies obscurcies. L'idée est alors de les mettre en lumière, ce que fait Woolf dans ses projets d'inspiration historico-biographique : « The Journal of Mistress Joan Martyn » (sa première nouvelle, sur une historienne redécouvrant une femme du Moyen Âge), l'essai « The Lives of the Obscure[1] » (sur des écrivains oubliés), *A Room of One's Own* (mentionnant des *obscure lives*)*, Flush* (sur Elizabeth Barrett Browning et son chien, face à Robert Browning), *Orlando* (biographie fictive, le thème de l'oubli historique des femmes y est récurrent), *The Years,* et *Between the Acts* (où se joue une pièce de théâtre historique). Ce symbole de la lumière est celui de la renaissance et de la clarté des choses chez Virginia Woolf, ce dont témoigne son image favorite du phare et du rayon de lumière, omniprésent dans ses romans, dont *The Years* (dès le premier chapitre qui mentionne l'invention du projecteur de lumière, qu'on retrouve régulièrement dans le texte). Dans le roman, la lumière éclairant les choses, et notamment les visages, est un motif révélateur :

> *Faces of people standing at cottage doors or padding along pavements showed the same red glow as they fronted the slowly sinking sun.*

---

[1] Virginia WOOLF, « The Lives of the Obscure », 1925. L'essai a été publié dans *The Common Reader* (recueil de critique littéraire, où les œuvres canoniques côtoient les textes plus obscurs). La narratrice se promène dans une bibliothèque sombre et poussiéreuse, *« an obscurity which is not empty but thick with the stardust of innumerable lives »* (*Essays* IV 125) [une obscurité qui n'est pas vide mais pleine de la poussière d'étoiles de vies innombrables (Ma traduction)]. Elle déniche des livres sur les étagères, mémoires et autobiographies de figures oubliées ou inconnues (Laetitia Pilkington, Eleanor Ormerod…) *« The obscure sleep on the walls, slouching against each other as if they were too drowsy to stand upright. Their backs are flaking off; their titles often vanished. Why disturb their sleep? »* (*Essays* IV 125) [Les obscurs dorment contre les murs, s'appuyant les uns contre les autres comme s'ils étaient trop fatigués pour se tenir droit. Leurs dos s'écaillent ; leurs titres sont souvent effacés. Pourquoi déranger leur sommeil ? (Ma traduction)] Les « obscurs » sont les personnes, les récits de vie, les livres, et les lecteurs. Woolf reprend l'expression dans l'essai « Women and Fiction » (1929), *« the lives of the obscure […] in those unlit corridors of history where the figures of generations of women are so dimly, so fitfully perceived. For very little is known about women. The history of England is the history of the male line, not the female. »* (*Essays* V 28) [dans ces couloirs non éclairés de l'histoire où les figures des générations de femmes sont si faiblement perçues. Car on sait très peu de choses sur les femmes. L'histoire de l'Angleterre est l'histoire de la lignée masculine, non féminine. (Ma traduction)]

> *Eleanor came out of her flat and shut the door. Her face was lit up by the glow of the sun as it sank over London*[1] (Y 290)

Ce mouvement de sortie de l'obscurité se retrouve également chez Ernaux, par la même image de la lumière sur les visages :

> La distance qui sépare le passé du présent se mesure peut-être à la lumière répandue sur le sol entre les ombres, glissant sur les visages, dessinant les plis d'une robe, à la clarté crépusculaire. (*A* 963)

> L'image qu'elle a de son livre, tel qu'il n'existe pas encore, l'impression qu'il devrait laisser, est celle qu'elle a gardée de sa lecture *d'Autant en emporte le vent* à douze ans, plus tard de la *Recherche du temps perdu*, récemment de *Vie et destin*, une coulée de lumière et d'ombre sur des visages. (*A* 1042)

> Alors, le livre à faire représentait un instrument de lutte. Elle n'a pas abandonné cette ambition mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles, des nappes chargées de nourritures évanouies, cette lumière qui était déjà là dans les récits des dimanches d'enfance et n'a cessé de se déposer sur les choses aussitôt vécues, une lumière antérieure. (*A* 1084)

Mettre en lumière, littéralement et figurativement, permet de montrer et faire entendre, pour fixer et « sauver » les sans-voix dont on ne parle pas, ou celles qu'on ne voit pas dans l'obscurité du canon historique et littéraire.

Il faut cependant émettre quelques soupçons éthiques : quelles sont ces voix exactement ? dans quel contexte sont-elles entendues ? On ne peut affirmer que l'objectif est de faire entendre des voix prolétaires et ouvrières, car les personnages, narratrices et autrices appartiennent à la classe moyenne supérieure. L'autrice ventriloque de ses personnages interroge le lien entre l'écrivain et le groupe dont il se veut observateur, voire porte-parole. L'éthique de la position sociale et la posture des autrices, de la fiction qui réécrit et transforme, est à évaluer et remet en question la validité morale de leur visée. C'est une question éthique difficile pour Ernaux, qui réfléchit aux mécanismes de son écriture pour ne pas « trahir » sa

[1] « Les visages des gens qui se tenaient aux portes des maisons ou qui marchaient sur les trottoirs montraient tous le même rougeoiement lorsqu'ils faisaient face au soleil qui se couchait lentement. Eleanor sortit de son appartement et ferma la porte. Son visage était éclairé par le rougeoiement du soleil qui se couchait sur Londres » (*OR2* 977)

classe d'origine. Elle est certes issue d'un milieu ouvrier, mais l'a rapidement quitté et n'a pas vécu les années qu'elle décrit dans cette position. On entend tout de même des voix différentes du statut de la narratrice, et sa conscience de classe aigue tente de proposer une certaine diversité sociale. La question de la « place » hante son écriture : les trajectoires de femme et de transfuge social se croisent. Les oppressions quant au genre ne prennent pas la même forme entre le milieu ouvrier et bourgeois, mais ont leur racine dans les mêmes origines misogynes et patriarcales. L'exclamation du médecin lors de son avortement résume la dynamique intersectionnelle : devant l'hémorragie de la patiente, il hurle « Je ne suis pas le plombier » ; le lendemain « Il avait seulement honte d'avoir […] traité une étudiante de la fac de lettres comme une ouvrière du textile ou une vendeuse de Monoprix » (*Évé* 312). La misogynie du médecin est dirigée contre la jeune femme qu'il pense ouvrière, mais la réaction est tout aussi compliquée lorsqu'il apprend qu'elle est étudiante (donc probablement issue de la classe bourgeoise), et il ne s'excuse pas de son attitude contraire à l'éthique médicale. Ernaux formule, par des interactions avec diverses figures, les mécanismes d'exclusion et d'oppression de genre et de classe.

Quant à Woolf, elle n'a une expérience de la vie de la classe ouvrière que par ses discussions avec les adhérentes au parti travailliste et coopératives ouvrières féministes, organisations qu'elle soutenait localement. *L'upper middle class* britannique est représentée en majorité (par les familles Pargiter/Malone et les aristocrates Lasswade), mais est tempérée par d'autres figures de la *working-class*, comme la famille Robson[1], l'enseignante et historienne Lucy Craddock, ou la domestique Crosby[2]. Les manuscrits de *The Years* indiquent de Woolf a voulu

---

[1] Modelée sur la famille de Joseph Wright, professeur d'université philologue, autodidacte issu de la classe ouvrière, socialiste et féministe. Woolf a lu attentivement sa biographie pendant l'écriture de *The Years,* et a recopié des passages dans ses *scrapbooks* de recherche. L'attitude bienveillante de Mr Robson fait écho à l'amitié de Woolf pour les écrits et les opinions de Wright. Il est notamment l'auteur d'un dictionnaire que possédait l'autrice, où se trouve le mot « *pargeter* », inspiration du nom Pargiter.

[2] Un écho à « Characters in Fiction » / « Mr Bennett and Mrs Brown » ? *« The Victorian cook lived like a leviathan in the lower depths, formidable, silent, obscure, inscrutable »* (*Essays* IV 422) [Le·a cuisinier·ère victorien·ne vivait comme un léviathan dans les profondeurs, formidable, silencieux·se, obscur·e, impénétrable]. L'obscurité et le silence du domestique fait écho aux vies obscures telles que les considère Woolf, caractéristiques également applicables aux rôles féminins victoriens (vivre à l'intérieur, ne pas émettre d'opinions…)

apporter d'autres points de vue lors des dernières révisions. Ce sont d'autres personnages de domestiques et ouvriers : chez Eugénie et Digby Pargiter, les Italiens Antonio et Mollie, et Matty Stiles ; chez Celia et Morris, le jardinier William et d'autres domestiques sans nom ; chez Kitty, sa femme de chambre Baxter, et embauché par Eleanor, l'artisan Duffus ainsi que sa famille. Au cours des déambulations dans Londres, on croise également d'autres personnages : les voisins, les gens rencontrés dans les transports en commun, un groupe de femmes qui observent Eleanor et Duffus, et à la toute fin du texte les enfants du concierge qui viennent chanter à la soirée de Delia. Lorsque celle-ci se félicite de la mixité sociale réussie, à la manière d'une Mrs Dalloway, North ironise intérieurement : *« Where are the Sweeps and the Sewer-men, the Seamstresses and the Stevedores ? […] For Delia's pride in her promiscuity, he thought, there were only Dons and Duchesses*[1] *»* (*Y* 384). Woolf montre à la fois ce qu'ils pensent des classes supérieures, et ce qu'elles pensent d'eux. Crosby est un des personnages centraux du roman, présente de 1880 jusqu'au dernier chapitre où l'on apprend qu'elle est toujours en vie. Elle parle peu, se gardant d'outrepasser sa place de domestique. On comprend cette pression en 1918 lorsque, presque au chômage, elle marmonne dans la rue au sujet de ses employeurs : *« "I'm quite willing to oblige you", she went on. Even out here, in the mist, where she was free to say what she liked, she adopted a conciliatory tone, because she knew that they wanted to be rid of her*[2]*. »* (*Y* 288). Sa classe sociale n'a pas de liberté de parole, et l'extrême précarité de Crosby rend ses paroles encore plus dures. De l'autre côté, les maîtres éprouvent un malaise face à leurs domestiques : Celia adapte sa conversation (*« adapting her voice to the presence of servants […] The maid had gone. "What was I saying*[3] *?" »*, *Y* 197), Kitty n'a aucune idée de la vie privée de Baxter, laquelle souhaite comme sa maîtresse que la soirée se termine puisqu'elle a prévu une sortie en bateau (et Kitty lui souhaite d'apprécier sa pièce de théâtre). *« Maids bothered*

---

[1] « Mais où sont les ramoneurs et les rémouleurs, les repasseuses et les réparateurs ? […] Malgré toute la fierté de Delia d'avoir une assemblée mélangée, se disait-il, il n'y avait que des docteurs et des duchesses » (*OR2* 1060)

[2] « "Je suis tout à fait prête à vous rendre service", reprit-elle. Même ici, dans la brume, où elle était libre de dire ce qui lui plaisait, elle adoptait un ton conciliant, parce qu'elle savait qu'ils voulaient se débarrasser d'elle. » (*OR2* 974)

[3] « adaptant sa voix à la présence des domestiques […] La bonne était partie. "Qu'est-ce que je disais ?" » (*OR2* 892)

Kitty with their demure politeness ; with their inscrutable, pursed-up faces. But they were very useful[1]*. »* (*Y* 255) rappelle l'inconfort de Woolf envers ses domestiques.

Dans *Three Guineas*, Woolf se place ostensiblement comme une des « *daughters of educated men* », et tient un discours depuis cette place spécifique. Elle veille également à ne pas employer des figures stéréotypées, telle que la New Woman, et ne pas les écrire comme simple outil politique (dans le geste de rejet de toute propagande). *The Years* et *Les Années*, par leur inspiration autobiographique, seraient plutôt deux œuvres sur un déclin et la transformation de la classe moyenne bourgeoise – sortie de l'ère victorienne ou entrée dans la société hyper-capitaliste. Une grande partie des *Années* est narrée du point de vue d'une femme française de la classe moyenne, les expériences plus extrêmes n'étant pas au centre du récit (les inégalités sont toujours mentionnées) ; dans *The Years*, la domestique Crosby est l'unique représentante de sa classe sociale à être un personnage développé, mais sa présence dans plusieurs chapitres (ainsi que dans *Three Guineas*) est non négligeable. Les vies muettes sont montrées, les autres classes sociales sont croisées avec les classes moyennes qui dirigent le récit, les voix de femmes en particulier. En considérant les œuvres de manière globale ainsi que les autrices et le contexte d'écriture, leur préoccupation première semble être le *genre* des voix. On montrera ici qu'elles s'écrivent sur le mode du particulier et du collectif, particulièrement autour de l'angle du féminin, et que la mise en scène et les procédés stylistiques sont propres à créer une littérature au féminin.

De plus, faire place aux voix de femmes est aussi un prétexte pour affirmer la voix auctoriale, présente dans les textes de manière plus ou moins forte. Faire place à la voix des oubliées a une visée politique, mais permet aussi à l'autrice d'affirmer sa place dans le champ littéraire et politique, de créer un espace entre littérature et histoire, et de manière plus personnelle, de faire leur portrait et « sauver quelque chose du temps avant leur disparition » par le geste autobiographique et historique. Histoires de femmes donc, mais aussi de celles qui les écrivent – on y reviendra ultérieurement. Cette polyphonie dans les œuvres induit ainsi l'enjeu

[1] « Les femmes de chambre gênaient Kitty avec leur politesse réservée ; avec leurs visages pincés impénétrables. Mais elles étaient très utiles. » (*OR2* 944)

politique : faire entendre de multiples voix permet de mettre en lumière des problématiques sociales et féministes.

5. Les limites du discours et l'engagement de la littérature

a. *The Years,* une poétique antifasciste

On a vu à quel point l'effet polyphonique et les jeux de voix sont des éléments centraux des œuvres. Cependant, dans *The Years* notamment, la parole semble constamment interrompue, le discours semble impossible, les dialogues sont inachevés, suspendus sur du silence, et la véritable communication ne passe pas par l'oralité. On se méfie de la parole : *« All talk would be nonsense, I suppose, if it were written down*[1] *»* (*Y* 163) dit Rose en 1910, *« They talk such nonsense*[2] *»* (*Y* 333) renchérit Peggy plus de vingt ans après. Kitty ne peut dire à sa mère ce qu'elle a sur le cœur (*Y* 78), le discours d'Eleanor au comité pour le logement auquel elle participe a disparu du texte (*Y* 93), Eugénie n'arrive pas à parler de Parnell (*Y* 117), Abel et son frère Digby ne peuvent parler des tensions en Afrique (*Y* 122), Eugénie est coupée par la musique (*Y* 136), Eleanor à plusieurs reprises en 1908 (*Y* 145, 147, 148), Rose est interrompue à la rencontre suffragiste (*Y* 170), une chouette arrête la conversation en 1911 (*Y* 195), Celia ne peut terminer sa phrase à cause de l'arrivée de sa domestique (*Y* 197), les convives de Maggie et René sont interrompus par le raid aérien en 1917 (*Y* 278), Nicholas essaie à deux reprises de faire un discours qu'on lui refuse (*Y* 279, 398), comme Peggy puis North puis Maggie (*Y* 399-404)… L'interruption de la parole est constante à travers les chapitres et les années. Les bruits de la rue, de la circulation, les cris, les enfants, la musique, le vacarme du monde autour, interrompent sans cesse la parole, la communication, et même la pensée. Les rares fois où la parole réussit à être formulée, soit elle est fragmentée à l'extrême (Eleanor et Nicholas, *Y* 281-282), soit elle est incompréhensible pour les autres, soit on ne la connaît pas puisque le personnage pense à autre chose et n'écoute pas ce qui est dit. L'exemple extrême

[1] « Tout ce qu'on dit serait absurde, j'imagine, si c'était écrit » (*OR2* 862)

[2] « Ils disent tellement n'importe quoi » (*OR2* 1015)

de l'impossibilité, voire l'absurdité de la parole, se trouve à la toute fin du roman, avec la chanson inintelligible des enfants. Il est fréquent qu'une situation de conversation soit mise en place et commence, mais qu'on ne puisse la connaître. Woolf met en scène les échecs et défaillances des voix, de la conversation et de l'écoute. Le discours final de Nicholas qui propose de parler *« in the name of all »* n'arrive jamais : on ne peut parler au nom de tous comme un *soapbox speaker*[1] (dont les voix criardes sont récurrentes dans le roman, images du discours fasciste, échos au spectre du dictateur récurrent dans *Three Guineas,* opposées au ton de la conversation quotidienne), car chacun a son propre mot à dire. Lui-même refuse finalement d'apporter une conclusion à la soirée : *« There is going to be no peroration – no peroration*[2] *! »* (*Y* 410). La conclusion vient autrement : le soleil se lève à cet instant.

Les points de suspension et les tirets hachent les phrases et fragmentent les dialogues, en contraste avec la prose souple des interludes. C'est la transition du familier au lyrique, du particulier au général (selon la formule woolfienne) qui se fait, et inversement, entre la voix cosmique qui observe l'Angleterre et les points de vue des individus dont la parole n'aboutit presque jamais. On retrouve ces positions de la voix dans le roman suivant, *Between the Acts* : le discours du révérend est interrompu par les avions de chasse, la parole vociférée dans un mégaphone échoue à être entendue – le roman reprend le thème de la violence du discours. C'est d'autant plus significatif lors de l'écriture en 1940, puisque les effets nuisibles des discours des dictateurs européens sont pleinement visibles. La littérature met en garde contre la parole qui peut vite devenir dangereuse si le discours a des airs dictatoriaux, elle préfère la parole interrompue et construite de façon collective par plusieurs voix, dans une élaboration constante. Le projet de mettre en valeur les vies obscures et muettes paraît contradictoire face au mode de l'interruption dans le roman : cela doit rendre attentif à la nature exacte de cette parole impossible.

---

[1] Voir Margaret COMSTOCK, « The Loudspeaker and the Human Voice », dans *The Bulletin of The New York Public Library*, Virginia Woolf Issue, Volume 80, 1977.

[2] « "Il n'y aura pas de péroraison… pas de péroraison" s'exclama-t-il. » (*OR2* 1082)

C'est en réalité le discours de l'orateur ou du *soapbox speaker* qui est toujours empêché[1], ce discours de propagande, de harangue, ou ce discours égoïste masculin (qui, pour l'autrice, ont la même origine). Dans la forme même du roman, la voix originale de *The Pargiters* a été supprimée, voix autoritaire et analytique qui produit dans les essais un commentaire explicite sur les passages de roman. Woolf la supprime, laissant lecteurs et lectrices tirer leurs propres conclusions. Dans la trame romanesque, les discours égoïstes et autocentrés sont ridiculisés : la discussion de Peggy avec un jeune homme est emblématique de cette dynamique.

> *Her attention wandered. She had heard it all before. I, I, I, he went on. It was like a vulture's beak pecking, or a vacuum-cleaner sucking, or a telephone bell ringing. I, I, I. But he couldn't help it, not with that nerve-drawn egotist's face, she thought, glancing at him. He could not free himself, could not detach himself. He was bound on the wheel with tight iron hoops. He had to expose, had to exhibit. But why let him? […] 'I'm tired', she apologized. 'I've been up all night', she explained. 'I'm a doctor –' The fire went out of his face when she said 'I'. That's done it – now he'll go, she thought. He can't be 'you' – he must be 'I'. She smiled. For up he got up and went*[2]. (*Y* 342-343)

[1] L'oratrice d'*A Room of One's Own* refuse justement la conclusion : *« I should never be able to come to a conclusion. 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. »* (*AROO* 3-4) [« Je ne pourrais jamais tirer de conclusion. Je ne pourrais jamais remplir ce qui est, je le conçois, le premier devoir d'un conférencier ou d'une conférencière – vous servir, au bout d'un discours d'une heure, une pépite de vérité pure à emballer entre les pages de vos carnets et à conserver pour toujours sur le manteau de votre cheminée. » (*ULS* 20)]. Elle modère ainsi la portée du discours – elle propose des idées, soulève des problèmes, mais n'assène pas et ne conclut pas avec une maxime ou un slogan à retenir. Malgré cette affirmation, l'essai de Woolf a donné lieu à de nombreux slogans (comme l'importance de la chambre à soi et de l'argent pour une autrice, l'auteur anonyme étant une femme, etc.), mais ces extraits sont tronqués et ajustés car la phrase de Woolf résiste à la citation.

[2] « Elle avait déjà entendu tout cela. Je, je, je, continuait-il. C'était comme les coups de bec d'un vautour, ou le souffle d'un aspirateur, ou la sonnerie d'un téléphone. Je, je, je. Mais il n'y pouvait rien, avec ce visage d'égotiste aux traits tirés nerveusement, pensait-elle, le regardant de côté. Il ne pouvait pas se libérer, ne pouvait pas se détacher. Il était attaché à la roue par de solides crochets de fer. Il lui fallait étaler, il lui fallait exhiber. Mais pourquoi le laisser faire ? […] "Je suis fatiguée, dit-elle pour s'excuser. J'ai été debout toute la nuit, expliqua-t-elle. Je suis médecin…" Le feu disparut de son visage lorsqu'elle dit "je", pensa-t-elle. Il ne peut pas être "vous" - il ne peut être que "je". Elle sourit. Car il se leva et partit. » (*OR2* 1024).

Peggy l'écoute à peine, fatiguée par le discours du jeune poète[1] qui ne la laisse pas parler. Ce *« I, I, I »* menaçant est un motif déjà lié au discours autoritaire chez Woolf : dans *To the Lighthouse*, Charles Tansley, figure de l'universitaire misogyne, est observé par Mrs Ramsay qui l'écoute à peine[2] : *« I, I, I »* est le concentré de son discours, tout comme Louis dans *The Waves*[3]. *A Room of One's Own* remarque ce *« I »* dans le texte littéraire, lorsque la narratrice lit un roman d'un auteur contemporain à la mode :

> *But after reading a chapter or two a shadow seemed to lie across the page. It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter 'I'. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure. Back one was always hailed to the letter 'I'. One began to be tired of 'I'. Not but what this 'I' was a most respectable 'I'; honest and logical; as hard as a nut, and polished for centuries by good teaching and*

---

[1] Ce jeune poète est une allusion à la « Younger Generation », groupe auquel s'adresse Woolf dans l'essai « The Leaning Tower » (1940). Bien qu'elle ne soit pas d'accord avec leurs opinions sur les relations entre l'art et la politique, et que leur égotisme la dérange dans leurs textes, ils font une critique de l'histoire commune avec Woolf. Comme souvent, elle ne rejette pas intégralement une personne, une œuvre ou un courant de pensée, mais elle engage le dialogue (ceux qu'elle discute à travers ses romans et ses essais sont des gens dont elle est proche : sa critique des œuvres d'Arnold Bennett ne les empêchait pas d'être relativement en bons termes, et elle correspondait régulièrement avec ces jeunes écrivains, dont Stephen Spender à qui elle a longuement écrit à propos de *The Years*). Voir Erica Gene DELSANDRO, « "To make that country our own country" : *The Years*, Novelistic Historiography, and the 1930s », dans Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press et Liverpool UP, 2010.

[2] *« […] Mrs. Ramsay thought, observing him rather than listening to what he said. She could see how it was from his manner — he wanted to assert himself, and so it would always be with him till he got his Professorship or married his wife, and so need not be always saying, "I – I – I". For that was what his criticism of poor Sir Walter, or perhaps it was Jane Austen, amounted to. "I – I – I". He was thinking of himself and the impression he was making, as she could tell by the sound of his voice, and his emphasis and his uneasiness. »* (*TTL* 115) [« […] pensa Mrs Ramsay, l'observant plus qu'elle ne l'écoutait. Elle voyait bien ce qu'il en était rien qu'à son attitude – il cherchait à s'affirmer, et il en serait toujours ainsi avec lui jusqu'à ce qu'il obtienne sa chaire de professeur ou qu'il épouse sa femme et ne soit plus alors obligé de répéter constamment : "Moi – moi – moi". Car c'est à cela que revenait sa critique de ce pauvre Sir Walter, à moins qu'il ne s'agisse de Jane Austen. "Moi – moi – moi." C'est à lui qu'il pensait et l'impression qu'il produisait, elle le comprenait à son ton, à sa façon d'appuyer sur les mots et à son manque de naturel. » (*OR2* 96)]

[3] *« "I have signed my name," said Louis, "already twenty times. I, and again I, and again I. Clear, firm, unequivocal, there it stands, my name. Clear-cut and unequivocal am I too." »* (*W* 127) [« "J'ai signé mon nom, dit Louis, déjà vingt fois. Moi, et encore moi, et encore moi. Net, ferme, sans équivoque, le voici, mon nom." » (*OR2* 525)]

> *good feeding. I respect and admire that 'I' from the bottom of my heart. But – here I turned a page or two, looking for something or other – the worst of it is that in the shadow of the letter 'I' all is shapeless as mist. Is that a tree? No, it is a woman. But… she has not a bone in her body, I thought, watching Phoebe, for that was her name, coming across the beach. Then Alan got up and the shadow of Alan at once obliterated Phoebe. For Alan had views and Phoebe was quenched in the flood of his views*[1]. (*AROO* 75)

La petite scène de *The Years* fait écho à ce passage, mais à l'opposé : ce sont les pensées de Peggy qui recouvrent celles du poète, car elle prononce son propre *« I »* et il s'interrompt, interloqué de voir un « je » en chair et en os en face de lui. Les exemples littéraires de ce type de parole et de monologue sont souvent masculins, dans *A Room of One's Own* et ailleurs. Dans son discours de janvier 1931, elle résume de manière péremptoire son exaspération face aux paroles et valeurs masculines : *« I am bored to death by war books. I detest the masculine point of view. I am bored by his heroism, virtue, and honour. I think the best these men can do is not talk about themselves anymore*[2]*. »* (*The Pargiters* 124). Le rejet de cette forme du discours touche également l'enseignement : l'essai « Why[3] » (1934) est une satire du cours ou de la conférence (les cours à l'université prennent la forme de cours magistraux). Elle montre que l'expérience n'est agréable pour personne, professeurs comme étudiants – un rappel de son expérience d'étudiante puis d'enseignante. *Three Guineas* reprend le sujet de l'éducation : la coutume du cours magistral propage les idéologies patriarcales et impérialistes. Elle propose de

---

[1] « Mais, après avoir lu un chapitre ou deux, une ombre semblait s'étendre sur la page. C'était une barre droite et sombre, une ombre en forme de quelque chose comme la lettre J ou le pronom Je. on se prenait à se contorsionner de-ci de-là pour apercevoir quelque chose du paysage derrière. Était-ce un arbre ou une femme qui marchait, je n'en étais pas très sûre. Mais toujours cette lettre réclamait l'attention. Au point d'en devenir fatigante. Non que ce Je ne soit un très respectable Je ; honnête et logique ; aussi dur qu'une noix, et poli par des siècles d'un bon enseignement et d'une bonne alimentation. Je respecte et admire ce Je du fond du cœur. Mais – ici je tournais une page ou deux, cherchant je ne sais trop quoi – le pire de tout était qu'à l'ombre de la lettre J tout était aussi informe qu'une brume. Est-ce un arbre ? Non, c'est une femme. Mais… elle n'a pas un seul os dans le corps, me dis-je en regardant Phoebe, puisque c'était son nom, qui traversait la plage. Puis Alan se leva et l'ombre d'Alan effaça Phoebe d'un coup. Car Alan avait des idées et Phoebe était inondée du flot de ses idées. » (*ULS* 153)

[2] Les livres sur la guerre m'ennuient à mourir. Je déteste le point de vue masculin. Son héroïsme, sa vertu et son honneur m'ennuient. Je pense que le mieux que ces hommes puissent faire, c'est d'arrêter de parler d'eux. (Ma traduction)

[3] Paru dans *Lysistrata*, le magazine des étudiantes de Somerville (un *college* féminin d'Oxford)

supprimer cette façon d'enseigner pour la remplacer par un enseignement fait d'étude solitaire (comme elle l'a fait en autodidacte) et de discussions et échanges libres entre étudiants et professeurs. Dans toutes ces formes voisines du discours (*« I, I, I »*, le cours magistral, le sermon religieux, le discours de propagande fasciste), la racine du mal est identique. Virginia Woolf propose le dialogue, l'échange et la contradiction en réponse – et dans *Three Guineas*, la destruction complète des lieux d'enseignements, des institutions religieuses, des gouvernements, des armées et des nations. L'égoïsme empêche la bonne littérature et la créativité, l'égoïste refuse d'entendre la subjectivité d'autrui (comme les points de vue féminins de Phoebe et Peggy), il voit le monde d'un point de vue unique. C'est l'image de Martin au chapitre « 1914 » qui essaie d'imaginer le monde sans lui au centre, tout en pensant à l'orateur violent croisé plus tôt : *« What would the world be, he said to himself — he was still thinking of the fat man brandishing his arm — without "I" in it*[1]*? »* (*Y* 230).

Bakhtine défend le dialogue comme unité de base de la langue, et dont la caractéristique est la transgression des règles du discours[2]. En effet, dans la réalité le discours est souvent incomplet, interrompu ou raté, la parole est incomprise ou mal comprise par l'interlocuteur. Le contexte compte, car il peut empêcher la transmission, par l'interruption, le vocabulaire, l'accent… Le dialogue réel ne respecte ni les règles grammaticales, ni les règles romanesques – et *The Years* représente bien ce réalisme du dialogue, la poétique de l'interruption de la parole participant alors à l'écriture de la vie. La chanson des enfants est le summum du discours à la transmission accidentée, leur accent étant incompréhensible pour les Pargiter. La transgression des règles du discours a alors deux résultats : le discours interrompu mime la réalité de la parole et de la vie, et le discours non dogmatique est une résistance au discours autoritaire. *The Years* au côté de *Three Guineas* propose une réponse poétique au problème politique, analysant et déconstruisant les mécanismes de la parole, ainsi que les symboles (on y reviendra au chapitre suivant). Cet aspect fragmentaire et ce mode de l'échec sont aussi des rappels de la

[1] « Que serait le monde, se dit-il – il pensait encore au gros homme qui faisait de grands gestes du bras – sans "je" ? » (*OR2* 922)

[2] Mikhaïl BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage*, p. 163 sq.

genèse du roman, fait de fragments et de notes, écrit et réécrit, difficile à achever (*a deliberate failure*).

Cette remise en question de la parole semble alors trouver sa solution dans le remplacement du discours stérile par la communication fructueuse. Cette parole collective permettrait de dire la vérité sur les choses, de rassembler, de communiquer réellement. Lors de leur rencontre (en 1917 chez Maggie et René, la première rencontre des deux protagonistes dans le texte), Eleanor et Sara semblent très distantes, peut-être à cause de leur mode de perception du monde différent dont on a pu être témoin dans les chapitres précédents. Nicholas, ami polonais et homosexuel de Sara, est une sorte de philosophe qui veut tout expliquer au point d'être parfois ennuyeux (comme le remarque Eleanor). Il articule ses opinions lorsqu'elle ne sait pas les formuler (*« fill in the gaps »*), et elle lui rend la pareille. Participant à une conversation qu'elle peine à comprendre, elle lui propose des mots *(« that fit », Y* 268*)* qui participent à construire un dialogue, mots repris par Nicholas : *« we cannot make laws and religions that fit because we do not know ourselves*[1] *»* (*Y* 268). Eleanor a su saisir le sens réel de la conversation en aidant le discours de Nicholas – par ce mécanisme, Woolf transforme le point de vue et le discours unique en une interaction créative. Dans les dialogues, les personnages partagent, sont stimulés intellectuellement, et créent une pensée en commun. Le sens de la pensée est partagé et construit entre plusieurs voix – *« the use of thought skipping*[2] *»* comme le formule Woolf. L'échec du langage est parfois tel que seule l'impression compte : North, regardant Peggy, se dit *« it was what she meant that was true […] her feeling, not her words*[3] *»* (*Y* 401). Les perceptions, impressions et sensations semblent être plus porteuses de sens que la tentative de discours – une autre image du pouvoir de la littérature. Les mots en circulation, dont les échos se répètent dans les consciences, ont un pouvoir suggestif plus grand que le discours de l'orateur (dont la violence finit par assourdir et le sens par disparaître). Les dialogues dans *The Years* montrent que ce n'est pas ce discours à sens unique

[1] « Nous ne pouvons pas fabriquer des lois et des religions qui conviennent parce que nous ne nous connaissons pas nous-mêmes. » (*OR2* 956). La traduction perd la polysémie du verbe *to fit*, traduit ici par les verbes « aller » et « convenir ».

[2] *Diary*, 25 mars 1935 : la pratique du saut de pensée

[3] « C'était ce qu'elle voulait dire qui était vrai […] ses sentiments, non ses mots. » (*OR2* 1075)

qui contient la vérité, mais le dialogue, l'échange, l'interaction entre les voix, voire le silence réflexif, qui contient la communication susceptible de dire la vérité des choses. La forme épistolaire de *Three Guineas*, ses questions et interrogations, son attente de réponse, comme le titre original de *The Years*, *A Tap at the Door* (image de quelqu'un qui frappe à la porte, initiateur de la discussion), rappellent cette invitation à la conversation. Les voix, les discours, la polyphonie générale du roman, semblent alors bienvenus lorsqu'ils ouvrent un dialogue, un échange, une communauté de parole – ce qui participe à former la voix collective.

The Years remet en question la séparation traditionnelle entre instance auctoriale, instance narrative et personnage. La voix des essais de Woolf construit sa posture d'écrivaine dans l'essai « Professions for Women », où elle apprend à tuer l'ange du foyer, puis dans *The Pargiters* dans les chapitres-essais. La posture féministe et auctoriale se construit ainsi au fur et à mesure des textes, jusqu'à *The Years*. Cette voix y est finalement dissimulée, tout en restant présente dans la fabrique du roman : elle parodie une voix divine (*« the god of rain »*), imite la poésie contemporaine (la référence à T. S. Eliot dans « 1908 »), elle montre une personnalité propre, et oscille entre figure auctoriale et voix cosmique. Son entremêlement avec les personnages forme l'effet choral. Les personnages sont parfois inspirés de figures et d'expériences autobiographiques de Woolf, qui elle-même s'est investie dans son texte au point de ne plus savoir où commence Sara ou Eleanor, et où termine Virginia (son journal relate cette confusion entre le réel et la fiction dans ses sessions intensives d'écriture). Le roman se fait alors autobiographique et diariste, sur le cheminement de femme et d'autrice, autour du pivot : le compagnonnage discursif entre l'autrice, la narration et les personnages.

b. *Les Années,* un discours de gauche

Dans *Les Années*, le discours est mis en question dans la trame même du récit :

> on n'avait le droit de rien, ni voter ni faire l'amour ni même donner son avis. Pour avoir le droit à la parole, il fallait d'abord faire ses preuves d'intégration au modèle social dominant, « entrer » dans l'enseignement, à la Poste ou à la SNCF, chez Michelin, Gillette, dans les assurances : « gagner sa vie » (*A* 973)

La parole, « donner son avis », est limitée voire interdite par ce modèle social, ce qui annonce la révolte de la jeunesse en Mai 68 dans les pages qui suivent. Ailleurs, on trouve les images déjà évoquées de la voix muette, de l'ombre et de la lumière :

> Les médias « donnaient la parole » aux voix muettes qui avaient voté Le Pen. Les ouvriers et les caissières sorties de l'ombre étaient interrogées précautionneusement pour une compréhension immédiate et sans lendemain. (*A* 1066)

La profonde suspicion envers la voix médiatique (à cause de ses manques, ses zones d'ombres, ses choix de sujets, son obscurantisme) déroulée dans le récit signifie dans ce passage que le fait de « donner la parole » dépend de *qui* la donne. Les médias ne font jamais entendre les voix de la classe ouvrière (ouvriers et caissières), mais font une exception lorsque le sujet est accrocheur (élection au premier tour du parti d'extrême-droite en 2002). Leur parole est « sans lendemain », leurs préoccupations et raisons d'un tel vote ne sont pas analysées. *Les Années* mettent alors en garde contre l'utilisation et le détournement de la parole, et la *source* de l'ouverture de cette parole – les systèmes médiatique, historique, scolaire et social sont mis en question.

Les phrases et éléments de discours des figures politiques successives sont également questionnées, car juxtaposées avec les effets de ces politiques (pauvreté et précarité, inégalités sociales, etc.). Le récit s'attache particulièrement à décrire la société nouvelle des années 1970 : « La société avait maintenant un nom, elle s'appelait "société de consommation". » (*A* 999). Dans les décennies suivantes, le récit montre que cette société ne fait qu'empirer, et remarque les effets du capitalisme sur la vie quotidienne comme sur la politique mondiale (comme la société française, le récit se mondialise, et fait référence à des événements plus globaux). Les effets de la société capitaliste s'expriment aussi dans la vie des femmes. Ernaux note que l'augmentation des possibilités (cosmétique, vêtements, ménage, sexualité…) rend leur vie plus difficile car le modèle féminin idéal (véhiculé par les magazines féminins) est de plus en plus inaccessible. Les multiples activités des enfants sont gérées par les mères ; les achats toujours plus nombreux pour le ménage aussi ; le poids de l'apparence physique à parfaire est toujours plus pressant. La mise en évidence des discours médiatiques et politiques qui relaient les discours capitalistes va de pair avec les discours coloniaux. Les commentaires sur l'Algérie, colonie française puis indépendante, font écho aux

commentaires sur l'immigration massive des décennies suivantes : la société renouvelle un discours colonial et raciste. *Les Années* sont clairement une vision de gauche socialiste de la société française, s'alignant de manière évidente sur les opinions politiques de l'autrice. Les discours concernant l'histoire française sont également mis en cause, et le récit tente de prendre en charge cette écriture de l'histoire (on y reviendra au chapitre 5.) Comme *The Years* se méfie du discours de propagande et prend en charge le discours à la place des instances officielles, *Les Années* questionnent les discours politiques et historiques. Il semble que la parole faite d'échanges et de différents points de vue se fasse principalement par le groupe chez Ernaux, notamment lors du repas de famille et de fête où la parole est transmise, le discours fonctionne, les échanges créent une histoire et une mémoire commune.

The Years et *Les Années* postulent que le discours existe dans la conversation, l'échange et la communication, par le « vivre ensemble » et la rencontre, et non dans la parole de propagande à sens unique, assertive et violente. Ces deux types de rapport au langage et au discours, sur le danger du discours politique, historique et médiatique, sont portés par la poétique de la polyphonie mise en place dans les œuvres. Il semble que le discours littéraire, qui *montre* au lieu d'*affirmer*, soit plus à même d'être proche de la vérité : le discours abstrait sur des notions comme l'égalité, les droits, l'universalisme, est remplacé par des images et des exemples concrets sur les questions qui les préoccupent (exemples réels chez Ernaux ou tirés du réel chez Woolf, comme en témoignent les représentations de leur époque contemporaine). Le pouvoir de la littérature semble être l'établissement d'un espace paradoxal : le roman et le récit présentent des voix juxtaposées, qui tentent de communiquer, et le partage possible se fait dans l'espace littéraire même. Elle représente des individualités solitaires et leurs pensées, tout en créant une communauté de voix singulières : c'est le pouvoir politique de la littérature, qui s'engage dans la discussion avec les contextes contemporains respectifs des œuvres et les idéologiques évoquées (socialisme, féminisme, pacifisme, anticapitalisme, etc.).

c. Entre deux langues

Une réflexion sur une double langue, ou une oscillation entre deux langues, apparaît chez les deux autrices. Virginia Woolf discute, dans *A Room of One's Own*, la phrase littéraire anglaise comme une phrase d'homme, qu'elle caricature ainsi :

> *Perhaps the first thing she would find, setting pen to paper, was that there was no common sentence ready for her use. All the great novelists like Thackeray and Dickens and Balzac have written a natural prose, swift but not slovenly, expressive but not precious, taking their own tint without ceasing to be common property. They have based it on the sentence that was current at the time. The sentence that was current at the beginning of the nineteenth century ran something like this perhaps: 'The grandeur of their works was an argument with them, not to stop short, but to proceed. They could have no higher excitement or satisfaction than in the exercise of their art and endless generations of truth and beauty. Success prompts to exertion; and habit facilitates success.' That is a man's sentence; behind it one can see Johnson, Gibbon and the rest. It was a sentence that was unsuited for a woman's use*[1]. (*AROO* 57-58)

Cette « phrase d'homme » symbolise en fait la société patriarcale, dans les termes employés comme dans son air pompeux et son rythme ininterrompu : c'est l'équivalent stylistique du *« I, I, I »* caricatural. Cette phrase typique permet de comprendre ce qui dérange l'autrice dans ce style : les notions de grandeur, de vérité ou de succès sont associées à la tradition masculine, au patriarcat, à l'Empire, dont la langue se fait le reflet. *« Such a lack of tradition, such a scarcity and inadequacy of tools, must have told enormously upon the writing of women*[2] *»* (*AROO* 58) : les outils manquants sont la tradition et le style d'écriture. Comme elle encourage les jeunes autrices à développer de nouvelles formes littéraires et

---

[1] « La première chose peut-être sur laquelle [la romancière] tombait, en posant sa plume sur le papier, est qu'il n'y avait aucune phrase commune utilisable par elle. Tous les grands romanciers comme Dickens et Balzac ont écrit une prose naturelle, vive sans négligence, expressive sans préciosité, d'une encre bien à eux sans renoncer à la propriété commune. Ils l'ont fondé sur la phrase alors courante. La phrase courante au début du 19e siècle ressemblait à peu près à ça : "La grandeur de leur œuvre leur était un argument, non pour rompre là, mais pour poursuivre. Il ne leur était point de plus haute ardeur ni de plus chère satisfaction que l'exercice de leur art et la génération sans fin de la vérité et de la beauté. Le succès exhorte à la peine ; et l'habitude ménage le succès." Ça, c'est une phrase d'homme, c'est une phrase qui ne s'accorde pas à un usage féminin. » (*ULS* 121)

[2] « Une telle rareté et inadéquation des outils ont dû peser énormément sur l'écriture des femmes » (*ULS* 121)

investir de nouveaux genres, un nouvel usage de la langue est également indispensable pour l'écriture. Elle recommande de contredire les mots et images forgés par les écrivains par d'autres mots et d'autres associations, d'autres images (*« Chloe liked Olivia »*, une phrase nouvelle car elle dépeint une réalité que la fiction ne représente pas), des ellipses et ruptures, des chansons ou du silence, de l'anecdotique, du fugace. Ce style est aussi analogue à l'écriture moderniste (d'où les lectures féministes du courant moderniste). Ces nouveaux outils peuvent refonder la langue, d'autant plus difficile que c'est la langue des lectures et de la culture de Woolf. Dans *The Years*, la poétique de l'interruption fait écho à cette autre langue. Écrire au féminin est alors écrire dans une langue qui ne convient ni aux thèmes ni à la forme de son écriture – c'est un double exil car les autrices sont exclues de la tradition et de la langue. Mais cette position d'outsider est aussi une force, et offre la liberté d'innover un nouveau lieu à soi, une nouvelle place, dans la langue.

Annie Ernaux écrit quant à elle entre deux langues, la langue de la famille et la langue de l'école, le patois normand et la langue française académique, la langue populaire et la langue dominante. Elle ressent son expérience de transfuge de classe par le fossé entre les langues, sujet des *Armoires vides* et de *La Place* en particulier, c'est également un double exil. L'écrivaine en devenir des *Années* cherche un nouveau langage qui pourrait dire le monde dont elle rêve, voyant la langue comme « le seul outil avec lequel elle comptait agir sur ce qui la révoltait. » (*A* 1083).

> Mais je suis convaincue que la forme, c'est à dire, le choix de la structure du texte, des mots, une mise en question permanente d'un langage qui véhicule, de façon invisible, les hiérarchies, le sexisme, font partie intégrante de cette action sur le monde, constituent les moyens de cette recherche de la vérité et, à ce titre, doivent être travaillés, sans qu'il s'agisse pour autant d'esthétisme[1].

Ainsi, chez Woolf comme chez Ernaux, le questionnement de la langue même est une entreprise littéraire et politique, car le langage véhicule ces hiérarchies et ces

[1] Annie ERNAUX, « Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir »

systèmes d'oppression, tout comme il peut contenir la clé de la révolte et de la libération – c'est bien une écriture au féminin.

6. Voix collective(s)

a. *The Waves* : intertextualités

Ce ballet de voix singulières et plurielles dans *The Years* et *Les Années* effectuent ainsi un mouvement de fusion et d'unité vers une voix collective et générale, c'est une relation métonymique entre voix individuelles et voix collectives, selon la dynamique des œuvres. Ces questions de voix peuvent être analysées en mettant en regard le corpus avec un autre roman de Virginia Woolf, *The Waves*, qui constitue l'un des intertextes des *Années* d'Annie Ernaux. Elle qui reconnaît l'influence majeure de ce livre, d'ailleurs cité une fois explicitement dans le « roman total ».

The Waves est un long texte où six voix entrelacées résonnent, entrecoupées d'interludes descriptif. C'est un roman sur le passage du temps pour ces êtres dont la vie semble s'écouler en une journée, comme les papillons éphémères qui ont donné l'idée du livre et son premier titre, *The Moths* (la phalène est un leitmotiv woolfien, cf. la nouvelle « The Death of the Moth »). En décrivant *The Years*, l'autrice parlait de combiner les *« facts as well as the vision. And to combine them both. I mean, The Waves, going on simultaneously with Night & Day*[1]*. » The Waves* rôde alors dans *The Years* : cette unité souterraine, cette vision de la vie qui dépasse l'analyse sociale plus classique de *Night and Day* est centrale dans *The Waves* et ressurgit dans *The Years*, notamment à travers les passages plus ou moins longs qui ouvrent chaque chapitre et que l'autrice appelle « interludes » dans les deux romans.

Dans *The Waves*, Woolf n'utilise pas le discours indirect libre, mais présente de longs « soliloques dramatiques » (selon les termes de la critique), suite de pensées exprimées par un discours direct, des courants de parole plutôt que

[1] *Diary,* 25 avril 1933 : les faits comme la vision. Et combiner les deux. Je veux dire, The Waves simultanément avec Night & Day.

courants de conscience. Les personnages narrent leur propre vie, qui semble se dérouler en direct et en temps accéléré. Ces voix sont publiques et privées : ce qui est raconté relève de l'intime, et le discours direct prononcé semble public, mais la voix n'est pas gênée par un éventuel auditoire ou lectorat. Les personnages ne semblent pas s'entendre, ce qui évoque le cours de la pensée et la méditation, mais parfois ils s'interrompent et se répondent, ce qui rappelle le discours à haute voix. La récurrence du « je » / *« I »* et la similitude du ton lyrique entre les personnages peut mener à se demander si les six ne seraient pas qu'une seule conscience ? sont-ils les facettes du narrateur principal, Bernard, écrivain ? Le monologue final de Bernard, qui se fait conteur public, annonce : *« I am not one and simple, but complex and many*[1] *»* (*W* 56) au début puis *« I am not one person ; I am many people, I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda, or Louis : or how to distinguish my life from theirs*[2]*. »* (*W* 212) à la toute fin du roman. La communion est telle qu'il déclare : *« for this is not one life ; nor do I always know if I am man or woman*[3] *»* (*W* 216), elle dépasse le genre. Le texte met sans cesse en question les frontières entre narrateur et personnage, parole et pensée, public et privé…

Le projet romanesque est rêvé par Woolf comme *« a mind thinking*[4] *»*, plus particulièrement un esprit féminin : *« But who is she ? I am very anxious that she should have no name. I dont want a Lavinia or a Penelope : I want "She*[5]*". »* L'idée d'un texte sur une conscience de femme, sans nom, écrit sur le mode du pronom féminin de la troisième personne du singulier, rappelle évidemment *Les Années* d'Ernaux. Woolf rectifie son projet : *« But that becomes arty, Liberty, greenery yallery somehow : symbolic in loose robes*[6]*. »* Une figure de femme anonyme

---

[1] « je ne suis pas un et simple, mais complexe et multiple » (*OR2* 464)

[2] « je ne suis pas une seule personne ; je suis beaucoup de gens ; je ne sais pas vraiment qui je suis – Jinny, Susan, Neville, Rhoda ou Louis ; ni comment distinguer ma vie de la leur. » (*OR2* 600)

[3] « car notre vie n'est pas une ; et je ne sais pas toujours si je suis homme ou femme » (*OR2* 604)

[4] *Diary*, 28 mai 1929 : un esprit qui pense

[5] *Diary, ibid.* : Mais qui est-elle ? Je suis très soucieuse de son absence de nom. Je ne veux pas une Lavinia ou une Pénélope : je veux « Elle ».

[6] *Diary, ibid.* : Mais ça devient apprêté, esthétisant : de la symbolique en grandes robes. (« *Greenery-yallery* » désigne une couleur se rapportant à une certaine esthétique,

n'aurait pas assez de saveur, ne pourrait exister de cette manière ? Elle efface toute allusion au genre de la figure malgré l'idée d'une narration féminine (*« I can make her think backwards and forwards ; I can tell stories*[1] *»*). La première version des *Waves* évoquait des images de l'enfantement, le rythme des vagues symbolisant les contractions lors de l'accouchement :

> *Many mothers, & before them many mothers, & again many mothers, have groaned, & fallen. Like one wave, succeeding another. Wave after wave, endlessly sinking & falling as far as the eye can stretch. And all these waves have been the prostrate forms of mothers, in their nightgowns, with the tumbled sheets about them holding up, with a groan, as they sink back into the sea*[2]

Le lien entre la création artistique et la procréation était une idée centrale chez Woolf, notamment dans sa réflexion féministe. Elle-même pensait (ou a été convaincue, selon les interprétations biographiques) qu'il était impossible de faire les deux, et elle avait choisi les livres. Elle compare, dans ses lettres et journaux, l' « accouchement » d'un livre aux enfants de Vanessa.

La mention des *Vagues* dans *Les Années* forme immédiatement des liens entre ces textes pour un lecteur averti : les échanges entre les êtres, l'effacement des frontières du sujet, les questionnements sur l'identité, et le fonctionnement de la pensée et du souvenir, rappellent le récit ernausien. Des motifs se font échos, comme les phrases talismans (la narratrice ernausienne recopie des citations littéraires ou des proverbes, et les répète comme des mantras), la conscience cyclique qui va et vient comme le mouvement des vagues qui sous-tend *The Waves* (entre « Elle » et « On » / « Nous »). Le repas pris en commun par les six personnages représente une expérience collective par des subjectivités

---

« Liberty » un type de tissu, dans la description des tableaux, scénographies et décorations intérieures : ces termes évoquent l'Esthétisme (*Aesthetic Movement*) de la fin du dix-neuvième siècle britannique, courant artistique de « l'art pour l'art », contemporain du symbolisme et de la décadence en France.)

[1] *Diary, ibid.* : Je peux la faire penser dans le passé et le futur, je peux raconter des histoires

[2] Première version du manuscrit de *The Waves*, p. 7, cité par Kate FLINT (*W* xxii) : Beaucoup de mères, et avant elles beaucoup de mères, et encore beaucoup de mères, ont gémi et sont tombées. Comme une vague, l'une succédant à l'autre. Vague après vague, coulant et tombant sans fin aussi loin que l'œil puisse voir. Et toutes ces vagues ont été les formes prostrées de mères, dans leurs chemises de nuit, maintenues par les draps ayant glissé, avec un gémissement, alors qu'elles s'enfoncent dans la mer (Ma traduction)

individuelles qui fusionnent, et un point de vue commun se crée alors, à l'image de la voix assertive de la doxa qui surgit lors des repas de famille chez Ernaux. Le discours de Bernard mentionne un *« little language »*, langage secret rêvé qu'il faut élaborer – rappelant l'ethos littéraire de la jeune écrivaine des *Années* : « elle espérait trouver un langage inconnu qui dévoilerait les choses mystérieuses, à la manière d'une voyante » (*A* 1083). Cette vision est mise de côté pour se diriger vers l'aspect réaliste et social, et une esthétique plus neutre (trouvant sa propre langue, cherchant une écriture dite « blanche »). Le langage commun de *The Waves* adoucit les différences, et la porosité entre les interludes et les discours rassemble, comme ces voix et échos rassemblent les personnages entre eux et les interludes de *The Years*, les époques et les gens des *Années*. L'interconnexion entre tout ce qui existe, évoquée mais irréalisable dans *The Years,* est aussi issue de *The Waves* : *« I am the judge, I am the seer, I am the force that arranges. I am the thing in which all this exists*[1]*. »* C'est la voix supérieure, « voyante », qui sera effacée. Ernaux évoque dans « L'art d'écrire » : « Bernard, l'écrivain des *Vagues* : "on a l'impression d'être soi-même invisible et de voir à travers les choses" ». L'image de la traversée fréquente chez Bernard et c'est aussi l'image qu'emploie Ernaux dans *Le Journal du dehors* (elle se dit « traversée par les gens, leur existence[2] »). Il y a un intertexte fort des *Vagues* dans *Les Années* d'Ernaux.

Le lien étroit entre *The Waves, The Years* et *Les Années* consiste donc en ces évolutions des voix, où le premier montre une voix collective neutre, qui cherche l'unité ; le deuxième, une voix supérieure faisant écho à des voix individuelles. Le récit français en fait la synthèse, avec une voix collective, politique et féministe, au cœur de laquelle se trouvent des voix individuelles. Woolf tend vers la déconstruction du sujet, en remettant en question la singularité du personnage, et passe outre le genre de la parole. *Les Années* établissent un dialogue avec les romans de Woolf, en ce que la parole y est à la fois singulièrement féminine, mais aussi interchangeable et universelle, dans un texte qui raconte l'histoire de la France orientée par ces points de vue féminins. *Les Années* marchent donc dans

---

[1] Manuscrit de *The Waves* p. 39 (*W* xii) : Je suis le juge, je suis le voyant, je suis la force qui organise. Je suis la chose dans laquelle tout ceci existe. (Ma traduction)

[2] « Je suis traversée par les gens, leur existence, comme une putain. » (*Journal du dehors* 528) La force de cette image est significative : le lien entre elle et les autres devient physique, il fait partie de l'identité corporelle du sujet.

les pas de *The Waves* et *The Years,* dans l'évocation des rapports entre soi et autrui, soi et le monde. *The Waves* a un aspect anhistorique, du côté d'une nature hors du temps (le lyrisme des interludes et la temporalité étrange du récit contribue à cette impression), le roman conte une expérience personnelle de la vie ; tandis que *The Years* est ancré dans la réalité sociale et raconte une expérience collective de la vie ordinaire, à des époques précises pour une famille et une nation, comme *Three Guineas* s'intéresse aux mécanismes patriarcaux et aux liens entre individu, genre et société. L'esquisse d'un universel dans *The Waves* revient dans la visée des *Années* qui est de généraliser et universaliser le vécu d'une femme, l'expérience féminine particulière, ajoutant ainsi la notion de genre à l'universel.

> Je me considère très peu comme un être unique, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences [...] Il y a une phrase de Brecht qui a beaucoup de sens pour moi : « il pensait dans les autres et les autres pensaient en lui ». Au fond, le but final de l'écriture, l'idéal auquel j'aspire, c'est de penser et de sentir dans les autres, comme les autres – des écrivains, mais pas seulement – ont pensé et senti en moi. (*ECC* 43-44)

Ernaux, se demandant s'il fallait passer par le « je » de l'autobiographie féminine, ou le « elle » impersonnel, choisit finalement ce pronom de la troisième personne couplé au « on » et « nous », créant ainsi la voix collective dont l'expérience se veut universelle, au féminin. C'est bien l'écriture de la vie, c'est-à-dire l'écriture d'une vision véritable de la vie à travers l'expérience personnelle réaliste.

Cette idée même d'universel neutre est remise en question : le canon littéraire, l'Histoire, les codes genrés, sont dépassés – les œuvres lui opposent une autre forme au féminin. Le système genré des voix de *The Years* peut donc être envisagé plus précisément via *The Waves*, lui-même inspiration des *Années*. *The Waves* présente un sujet éclaté, *The Years* un sujet social et une esquisse de « vision », *Les Années* réunissent tous les aspects du projet woolfien espéré.

b. Interludes woolfiens, ébauche d'une voix omnisciente

Les interludes de *The Years* relient les chapitres entre eux, ainsi que les sections de chaque chapitre (par exemple, dans « 1880 » : un passage introduit le chapitre, un autre fait le lien entre les événements d'Abercorn Terrace et ceux d'Oxford). En 1935, l'autrice a l'idée de ces passages : *« I can bring in interludes –*

I mean spaces of silence, & poetry & contrast[1]*. »* Silence, poésie et contraste – de ces moments émergent une voix qui observe d'un œil supérieur et qui peut s'approcher de tel ou tel lieu à sa guise. Elle commente les choses, a un œil d'artiste ou de conteuse mythique (*« they looked like caravans piled with the goods of tribes migrating in search of water, driven by enemies to seek new pasturage*[2]*. »*, *Y* 124). Elle semble côtoyer des déités :

> *The fine rain, the gentle rain, poured equally over the mitred and the bareheaded with an impartiality which suggested that the god of rain, if there were a god, was thinking Let it not be restricted to the very wise, the very great, but let all breathing kind, the munchers and chewers, the ignorant, the unhappy, those who toil in the furnace making innumerable copies of the same pot, those who bore red hot minds through contorted letters, and also Mrs Jones in the alley, share my bounty*[3]*.* (*Y* 46)

Les manifestations de la Nature ou du cosmos, relayées par la voix cosmique, montrent des intentions révélatrices, curieuses et violentes, comme la pluie (l'eau, motif woolfien par excellente, est ici régénératrice et révélatrice), ou le vent (autre motif récurrent) qui fait preuve d'une curiosité malsaine :

> *It was scraping, scourging. It was so cruel. So unbecoming. Not merely did it bleach faces and raise red spots on noses ; it tweaked up skirts ; showed stout legs ; made trousers reveal skeleton shins*[4]*.* (*Y* 140)

La voix cosmique observe la musique de rue, les sons des oiseaux, des fiacres et des voitures, de la vie londonienne ; elle observe le cours de la vie réglé par le travail et

---

[1] *Diary*, 17 juillet 1935 : Je peux mettre des interludes, je veux dire des espaces de silence, de poésie et de contraste.

[2] « les voitures ressemblaient à des caravanes où s'entassaient les biens des tribus émigrant en quête d'eau » (*OR2* 826)

[3] « La fine pluie, la douce pluie se déversait tout autant sur les porteurs de mitre que sur ceux qui étaient nu-tête, avec une impartialité suggérant que le dieu de la pluie, s'il y avait un tel dieu, pensait : Qu'elle ne soit pas réservée aux très sages, aux très grands, mais que tous les êtres qui respirent, ceux qui broutent et ceux qui mâchent, les ignorants, les malheureux, ceux qui peinent au four pour faire d'innombrables exemplaires du même pot, ceux dont l'esprit est chauffé à blanc à force de déchiffrer des lettres illisibles, et aussi Mrs. Jones dans la ruelle, partagent ma mugnificence. » (*OR2* 758)

[4] « Il raclait, il fouettait. Il était si cruel. Tellement incongru. Non seulement il faisait pâlir le visage et naître des taches rouges sur le nez ; il remontait les jupes ; dévoilait les jambes épaisses ; révélait sous les pantalons des tibias squelettiques. » (*OR2* 841)

l'argent (*Y* 86), les femmes et les hommes (*« ladies in flounced dresses », « business men », « lady in many-coloured dresses » ; « gentlemen in frock-coats » ; « servant girls in cap and apron » ; « virgins and spinsters », « women in childbirth*[1] *», Y* 3, 46). Cette voix inscrit, par ses observations, toutes les catégories de la population londonienne, et notamment des catégories féminines : les femmes appartiennent à la vie publique et se déplacent dans la rue, ont diverses activités et participent à la frénésie des rues des villes anglaises. La voix cosmique chapeaute les voix des personnages, elle saute de l'un à l'autre, vers Abel, Eleanor, Edward, Kitty et les autres, qui à travers elle, s'entremêlent et font l'effet d'une voix collective.

Les interludes font les connexions entre les lieux (de Londres à Oxford par exemple), établissent un cadre spatio-temporel pour la scène qui suit, et informent sur la nouvelle situation des personnages (comme les développements dans « 1908 » sur la famille de Digby Pargiter). L'incipit du roman, l'interlude (ou prélude) de « 1880 » rassemble tous les thématiques et motifs du roman qui suit (comme le prologue des *Années* d'Ernaux analysé au chapitre 2). Il mentionne la vie à la ville et à la campagne, la ville comme lieu du travail et de l'argent (le symbole de la Lune comme pièce de monnaie est récurrent), l'organisation urbaine des bâtiments officiels et logements individuels, le paysage sonore, les différentes classes sociales et leurs rapports (de la princesse à la domestique), les descriptions météorologiques qui vont rythmer le texte… Ce printemps de 1880 est « *uncertain* », alternant pluie et soleil, mais l'adjectif évoque aussi l'incertitude de cette période sur le plan personnel et collectif : l'incertitude du décès de Mrs Pargiter, l'incertitude des filles et leur avenir, l'incertitude des mœurs de l'époque victorienne confrontées à des idées plus modernes… L'incipit de « 1908 » (*Y* 140) est une évocation du poème « The Waste Land[2] » de T. S. Eliot par les images de sécheresse, stérilité et pollution de la ville *(« sterility », « rotten », « unproductive », « litter », « papers smeared », « polluted city »* (*Y* 140). *« It was so cruel »* fait écho au premier vers du poème, *« April is the cruellest*

[1] « dames en robe à volants », « hommes d'affaire », « dames en robes multicolores à tournure », « messieurs en redingote », « servantes en bonnet et tablier », « vierges et vieilles filles », « femmes en couches » (*OR2* 721, 722, 758)

[2] En particulier « The Burial of the Dead » (section I) et « The Fire Sermon » (section III)

month[1] *»*). Il annonce la maison d'Eugénie et Digby Pargiter vendue et leur famille dispersée, comme la maison presque déserte d'Abercorn Terrace où meurt doucement Abel Pargiter[2]. La Nature, l'univers, l'entité cosmique quelle qu'elle soit, semble avoir une personnalité : la pluie, le vent (qui a une *« wantonness »* [sauvagerie], *Y* 140), attaquant les gens par la violence des éléments et des détritus. Cette entité communique parfois par une chanson surnaturelle : *« a deep murmur sang in her ears – the land itself, singing to itself »* (*Y* 265) entend Kitty, lorsqu'elle quitte Londres pour retourner chez elle. Le cosmos résonne ainsi à travers les personnages – la communion et l'unité sont totales.

Le dernier interlude, ouvrant « Present Day », ressemble à une peinture impressionniste : la lumière baigne la rue un soir d'été, et rassemble l'intérieur et l'extérieur des maisons, le privé et le public, elle semble faire apparaître un autre monde qui surprend Eleanor, qui elle-même qui semble ne faire qu'une avec la lumière, parfaitement en paix. La lumière qui se réverbère dans le roman, et en particulier dans ces interludes, participe à sa structure réverbératrice et au double effet du temps : fluide et continu, mais saccadé et à trous (le chapitre suivant y revient en détail).

Ces introductions vastes et fluides contrastent avec l'aspect fragmentaire des dialogues et des chapitres : les voix empruntent les mots de l'interlude. Woolf les a introduits tardivement dans l'écriture du roman[3], car ils donnent une unité au texte, font les transitions entre les points de vue et les discours[4] , et font le lien entre le passé, présent et futur (par les rappels d'images et de mots dont on a déjà parlé). Ils atténuent l'aspect de roman réaliste et naturaliste en montrant cette voix impersonnelle, inhumaine et universelle – *The Years* n'est pas une de ces sagas

---

[1] « stérilité », « pourries », « coupé de toute fécondité », « déchets », « journaux maculés », « cité polluée » (*OR2* 841-842)

[2] Anna Snaith remarque également une allusion à Charles Dickens, *Our Mutual Friend*, livre I chapitre 12 *: « The grating wind sawed rather than blew »* [le vent grinçant sciait plutôt que souffler], *« Such a black shrill city, […] ; such a gritty city; such a hopeless city, […] ; such a beleaguered city »* [une ville si noire et stridente […] une ville brute ; une ville désespérée […] une ville assiégée] (mes traductions). Voir Snaith/Cambridge 455.

[3] Voir Grace RADIN, *The Evolution of a Novel,* p. 127 sq.

[4] *Diary*, 7 août 1934 : *« And how to make the transition from the colloquial to the lyrical, from the particular to the general ? »* [Et comment faire la transition du familier au lyrique, du particulier vers le général ?]

familiales en vogue[1], mais contient une structure symbolique sous-jacente dont la voix cosmique des interludes se fait représentante. On peut comparer les interludes woolfiens aux bornes des *Années*, l'épilogue et le prologue qui jouent le rôle de lien entre le début et la fin du texte, déjà évoqués au premier chapitre.

c. Chœur antique et conclusion

Virginia Woolf cherchait un moyen de faire entendre un chœur de voix, *« I want a Chorus. A general statement, a song for 4 voices[2] »*, elle souhaitait écrire un *« grand orchestral finale[3] »* : l'image du chœur de voix paraît centrale dans la conception même du modèle du texte romanesque. Jane Marcus[4] montre les profondes inspirations historiques et notamment gréco-romaines de *The Years* : elle lit le roman comme un concentré de formes grecques antiques, comme le thrène (lamentation), l'élégie et le chant funèbre, le dithyrambe (hymne religieux), qui célèbrent la mort et la renaissance, et s'intéressent aux relations familiales et aux générations[5]. Ce motif de mort et de renaissance est concentré autour de trois

[1] Comme *The Forsyte Saga* (1906-1921) de John Galsworthy, saga à laquelle Woolf fait souvent allusion comme anti-modèle et contre laquelle se place *The Years*. Voir le chapitre 5.

[2] *Diary*, 7 août 1934 : Je veux un Chœur. Une déclaration générale, un chant pour quatre voix

[3] *Diary*, 11 mars 1935 : un grand final orchestré

[4] Jane MARCUS, « *The Years* as Greek Drama, Domestic Novel, and *Götterdämmerung* », *The Bulletin of The New York Public Library*, Virginia Woolf Issue, volume 80, 1977, pp. 276-301.

[5] Trois branches de la famille Pargiter (Abel et Rose Pargiter, Digby le frère d'Abel et sa femme Eugénie, Mrs Malone la sœur de Rose et son époux Mr Malone) ; trois générations (les parents ; Edward, Eleanor, Morris, Delia, Milly, Martin, Rose, Kitty, Sara, Maggie ; North, Peggy, un troisième fils de Maggie et le fils de Kitty que l'on ne connaît pas). Le roman s'intéresse particulièrement aux relations entre frères et sœurs, et tante et neveu ou nièce, plutôt que les relations entre époux ou entre parents et enfants.

figures mythiques : Antigone[1], Déméter[2] et Clytie[3] ; et de symboles de la nature mythifiés, comme la Lune et le Soleil omniprésents. Ces échos grecs résonnent avant tout chez la double figure du roman, Eleanor (Hélène, Déméter, Athéna[4]…) et Sara (Antigone, Cassandre, la Sibylle[5]). L'opéra wagnérien *Der Ring Des Nibelungen* (l'anneau des Nibelungen), inspiré des mythologies germanique et nordique et de la structure du théâtre de la Grèce antique, est également un intertexte majeur du roman[6]. Kitty Lasswade assiste à une représentation du *Crépuscule des Dieux* dans le chapitre « 1914 », comme Woolf l'avait fait elle-même. Sa passion pour Wagner décline en parallèle à sa réflexion sur le fascisme et la récupération nazie du compositeur allemand. Woolf reprend un mélange de figures et de symboles mythiques, et de sources mythologiques diverses.

Jane Marcus[7] relève que Jane Ellen Harrison est sans doute à l'origine de l'influence grecque sur Virginia Woolf : érudite spécialiste de la mythologie

---

[1] L'*Antigone* de Sophocle, mentionnée à plusieurs reprises dans le roman. Nièce du roi Créon, elle lui désobéit en enterrant son frère Polynice, déshonoré. Elle est punie en étant emmurée vivante.

[2] Déméter et Perséphone, et leur accord avec Hadès, sont à l'origine du cycle des saisons, cycle de mort et de renaissance. Eleanor est un double de Déméter descendant aux Enfers *: « She seemed to be alone in the midst of nothingness; yet must descend, must carry her burden – she raised her arms slightly, as if she were carrying a pitcher, an earthenware pitcher on her head. »* (*Y* 41) [« Il lui semblait qu'elle était seule au milieu du néant ; et que pourtant elle devait descendre, devait porter son fardeau – elle releva légèrement les bras, comme si elle portait une cruche, une cruche en terre cuite sur la tête. » (*OR2* 754)]

[3] Ancienne amante du dieu Hélios (Soleil), elle fait enterrer vivante sa nouvelle élue Leucothoé. Hélios délaisse Clytie, qui, désespérée, se transforme en tournesol, suivant la course du Soleil. Le tournesol est l'emblème d'Eleanor dans le roman. Elle choisit comme emblème des maisons qu'elle fait construire un tournesol, qui orne ces plaques de terre cuite (comme la cruche).

[4] Au chapitre « 1911 », de retour en Angleterre depuis sa visite du Parthénon à Athènes, une chouette blanche salue Eleanor – symbole de la déesse grecque.

[5] Sara est un composé de ces figures de prophétesses maudites et de résistance. Le chapitre 7 reviendra en détail sur ces influences.

[6] Voir Emma SUTTON, *Virginia Woolf and Classical Music : Politics, Aesthetics, Form*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2013.

[7] *Ibid.,* p. 276 sq.

grecque[1] et féministe, elle a théorisé les origines matriarcales[2] de la pensée grecque pré-classique, et hante d'ailleurs l'université fictive d'Oxbridge dans *A Room of One's Own*. Sa lecture féministe des sources et sa quête d'un passé féminin mythique inspirent Woolf (*« we think back through our mothers[3] »* (AROO 57) est un leitmotiv de l'essai), comme ses collègues modernistes sont inspirés par la culture classique. Sans doute le plus célèbre, *Ulysses* de James Joyce fait écho à l'*Odyssée* d'Homère, bien connu du lectorat du texte (la complexité du livre demande un public instruit). Dans le cas de Woolf, note Marcus, la mythologie matriarcale est inconnue du lectorat (les universités masculines ignorant dans une certaine mesure la recherche produite par les *colleges* féminins). Cela expliquerait la mauvaise réception de *The Years* dans les cercles littéraires et instruits, qui ne sont sensibles ni au modèle de la saga familiale que recherche le commun des lecteurs, ni aux références mythologiques plus élitistes. Au monologue du héros joycien (*« I, I, I »*), Woolf oppose une voix populaire, un esprit du peuple commun, le chœur de voix, mentionné à plusieurs reprises dans le texte : *« a chorus of voices singing – country people going home. This is England, Eleanor thought to herself[4] […] »* (*Y* 198). À propos du chœur, elle écrit dans l'essai « On Not Knowing Greek » (1925) :

> *The intolerable restrictions of the drama could be loosened, however, if a means could be found by which what was general and poetic, comment, not action, could be freed without interrupting the movement of the whole. It is this that the choruses supply ; the old men and women who take no active part in the drama, the undifferentiated voices who sing like birds in the pauses of the wind ; who can comment, or sum up, or allow*

---

[1] Elle écrit *Prolegomena to the Study of Greek Religion,* Cambridge UP, 1903, et *Themis : A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge UP, 1912, deux ouvrages présents dans la bibliothèque des Woolf. Elle publie ses mémoires à la Hogarth Press. Enseignante au Newnham College de Cambridge, c'est la première femme à accéder à un statut complet de professeure universitaire ; c'était une chercheuse reconnue et pionnière. La nouveauté et qualité de son travail sont aujourd'hui remises en lumière, malgré ses hypothèses parfois erronées.

[2] On sait aujourd'hui que ces théories sur l'existence de matriarcats sont fausses, et qu'aucun renversement de la domination masculine n'a jamais eu lieu (voir notamment les travaux de l'anthropologue Françoise HÉRITIER, *Masculin-Féminin*, Paris, Odile Jacob, [1996] 2007).

[3] « nous pensons à travers nos mères » (*ULS* 120)

[4] « un chœur de voix qui chantaient – des paysans rentrant chez eux. C'est l'Angleterre, pensa Eleanor […] » (*OR2* 892)

> *the poet to speak himself or supply, by contrast, another side of his conception*[1]. (*Essays* IV 43)

Le chœur comme voix de la convention, qui commente et critique, peut être voix de la doxa : c'est celle des *Années* d'Ernaux. La récurrence de ce discours commun à intervalles réguliers peut faire penser à un chœur antique, comme les listes d'images dans le prologue et épilogue ainsi qu'au sein du texte. Libérer le général et le poétique, sans interrompre le mouvement d'ensemble : ce sont bien les voix des interludes woolfiens comme les listes ernausiennes. La fonction de conclusion du roman ou récit est apportée par ce chœur mis en place chez Ernaux, disant l'image de « l'éblouissant soleil sur les murs de San Michele depuis l'ombre des Fondamenta Nuove » (*A* 1085), comme la voix woolfienne annonce que *« the sun has risen »* (*Y* 413).

Il faut remarquer que *The Years* est à la recherche de sa conclusion. Grace Radin remarque[2], comme d'autres critiques, l'impression persistance d'indétermination, l'absence de fin et de liens finals, dans le roman – à la suite du commentaire de Woolf, *« a deliberate failure »*. Elle note que l'essence même du roman est de rester ouvert, vers l'espoir d'un futur meilleur, après la description du passé. La vision d'Eleanor (un couple sortant d'un taxi produit une révélation heureuse) symbolise le triomphe de la vie qui perdure, et donne la réponse à la question lancinante du roman *« Where am I ? » : « There ! »* (*Y* 413). *To the Lighthouse* se concluait par l'épiphanie de Lily Briscoe, qui rassemble et conclut le roman, comme *Mrs Dalloway* et l'épiphanie de Clarissa. Dans *The Years*, l'épiphanie finale est incomplète, elle continue de chercher, suggère un ailleurs et une continuation : *« And now ? »* demande Eleanor. Le discours interrompu de Nicholas aurait aussi pu être un moyen d'apporter une conclusion au roman[3],

---

[1] « Les contraintes intolérables du théâtre pourraient être toutefois assouplies si l'on parvenait à trouver comment libérer ce qui est de l'ordre du général, du poétique, du commentaire et non de l'action, sans interrompre le mouvement d'ensemble. C'est ce que le chœur rend possible ; ces femmes et ces hommes chenus qui ne prennent pas de part active au drame, ces voix indifférenciées qui chantent comme des oiseaux dans le vent intermittent ; qui commentent et résument, permettent au poète de prendre lui-même la parole ou encore fournissent, au contraire, une vision opposée à la sienne. » (*EC* 261)

[2] Grace RADIN, *The Evolution of a Novel,* p. 109 sq.

[3] *« "There is going to be no peroration – no peroration !" [Nicholas] exclaimed, throwing his arm out, "because there was no speech." "But the dawn has risen", said Renny, pointing at the sky. »* (*Y* 410) [« "Il n'y aura pas de péroraison… pas de péroraison",

comme la chanson des enfants. La conclusion se fait pas à pas, de manière collective, au fur et à mesure, rappelant les thèmes de l'œuvre. Celle-ci se termine sur une simple mention du calme ambiant, en une fin ouverte *« The sun has risen, and the sky above the houses wore an air of extraordinary beauty, simplicity and peace*[1]*. »* (*Y* 413). La conclusion de *Between the Acts* fait écho à cette fin : une averse recouvre les personnages assistant au *pageant*, pluie universelle recouvrant la terre entière qui fait écho à celle de *The Years*, tandis qu'une voix anonyme résume la pièce, la vie, la civilisation, et la dynamique de la vie : *« The gramophone gurgled* Unity – Dispersity. *It gurgled* Un… Dis… *And ceased*[2]*. »* (*Between the Acts* 181). Cette même voix qui était plus tôt vociférante et assourdissante (*« the anonymous bray of the infernal megaphone*[3] *»*, *Between the Acts* 169), s'est enfin tue.

Cette recherche de l'établissement d'une voix collective, difficile, insatisfaisante ou du moins incomplète, s'accomplit plus fermement dans *Les Années*. Des voix s'élèvent, issues de groupes ou d'entités désincarnées : voix des médias (radio, presse, puis télévision), des masses de gens, « les voix autorisées étaient muettes sur les banlieues […] » (*A* 1009), « la masse des discours flottants, cette *rumeur* qui apporte sans relâche les formulations incessantes de ce que nous sommes et devons être, penser, croire, craindre, espérer » (*A* 1082), voix publique mais aussi privée : « le dégoût et la fatigue qui font penser secrètement " rien ne changera donc jamais" à des milliers d'individus en même temps. » (*A* 970). Des voix collectives existent à toutes les époques et dans toutes les communautés, au lycée de jeunes filles par exemple :

> Cependant […] toutes les voix qui répondent « présente » à l'appel, toutes les particularités physiques et vestimentaires des unes et des autres sont imprimées dans les consciences si bien que chaque

---

s'exclama-t-il, faisant un grand geste du bras, "parce qu'il n'y a pas eu de discours. – Mais l'aube est là", dit Renny, désignant le ciel. » (*OR2* 1082)] La mention de la péroraison comme dernière étape du discours rhétorique est un autre lien avec l'Antiquité et la culture gréco-romaine dont les Anglais sont familiers.

[1] « Le soleil s'était levé, et le ciel, au-dessus des maisons, avait un air d'extraordinaire beauté, simplicité et paix. » (*OR2* 1085)

[2] « Le gramophone gargouilla *Unité – Dispersion*. Il gargouilla *Un… Dis…* et s'arrêta. » (*OR2* 1212)

[3] « le braiement anonyme de ce mégaphone infernal » (*OR2* 1204)

> fille de la classe possède en elle un échantillon de la personnalité des vingt-cinq autres. (*A* 972)

Ce premier écho d'une voix collective féminine, par la fusion des voix individuelles, où « Elle » se fond en elles, où la jeune fille « souhaitait par-dessus tout ne pas être vue » en se fondant dans le groupe, précède la voix collective qui se construit et s'élève dans *Les Années*, gagnant de l'ampleur au fur et à mesure. Cette multiplicité de voix devient une collectivité, par leur juxtaposition, le nombre de voix, de faits, d'exemples, d'expériences particulières, et le jeu des pronoms, qui forment une collectivité. Le geste d'écriture littéraire, ainsi que l'ambition historicisante, veulent fixer et « sauver » ces voix vouées à la disparition à cause de leurs contours difficiles à saisir : comment transcrire « la masse des discours flottants » ? C'est la tâche que se donnent *Les Années*, séparant et confondant les discours et les voix, formant ainsi une voix plurielle, collective, générale, qui saura écrire les histoires et l'Histoire des femmes. La littérature emprunte aux méthodes de la sociologie qualitative : par de multiples voix et expériences et par des exemples choisis, elle veut faire un panorama le plus complet possible.

La voix cosmique des interludes woolfiens, participant à l'union des personnages, et la voix narrative ernausienne, unissant les personnalités à travers les époques, resserrent ainsi la fabrique de l'œuvre. Chez Woolf, les personnages sont connectés par leurs esprits et rassemblés par une voix cosmique, entre singularités et voix collective, connectés mais restant dans des espaces séparés (la voix supérieure les observe à la manière d'un *travelling* avançant et reculant). Chez Ernaux, la conscience narrative dédoublée par les âges de la vie, les époques et les pronoms, ainsi que les échos des voix collectives, finissent par être étroitement mêlées, créant l'unité ferme et finale qui manquait chez Woolf. *Les Années* ne comportent pas non plus de fin fixe, mais la conclusion est apportée par cette révélation de l'autrice et du livre que l'on tient en main, la finalité du texte. Woolf écrit sans conscience unifiante qui prend totalement en charge le texte, alternant entre interludes et personnages, tandis qu'Ernaux fonde une unité grâce à une conscience unique. Ce sont deux mouvements différents, mais dont le résultat est le même, d'où la comparaison de ces œuvres : les voix singulières sont mêlées, faisant surgir des voix collectives, qui généralisent les expériences et permettent d'écrire l'Histoire autrement.

Ce cheminement de l'identité personnelle vers la collectivité s'exprime principalement au féminin dans les œuvres, construisant alors l'identité féminine singulière par et vers autrui. Ces œuvres mettent en scène une construction graduelle de l'identité féminine par le discours, le regard, l'échange et la confrontation avec autrui, elles qui conjuguent rêves et envies propres avec les règles et attentes sociales de leur temps. Eleanor et la narratrice des *Années*, les deux figures principales du corpus, avancent ainsi dans leur vie : relations avec la famille, éducation et instruction, métier, rôle domestique, place sociale, réflexions intimes ou universelles, se succèdent dans une dynamique entre soi et autrui.

Conclusion du chapitre : Une voix universelle ?

Ainsi les voix féminines sont multiples dans les œuvres, par la variété des personnages et des temporalités, formant un panorama varié qui participe à leur visée féministe. *« All talk would be nonsense, I suppose, if it were written down »* disait Rose dans *The Years* ; elle se corrige immédiatement : *« But it's the only way we have of knowing each other*[1] *»* (*Y* 163). La voix et la parole sont le socle de la communication – le pouvoir du langage est une grande question du roman woolfien, de ses possibilités à ses limites, voire ses abus (d'où sa poétique antifasciste). La voix ernausienne puise dans les autres voix comme source d'écriture : « *Les années* sont construites sur cette vision d'une évolution incessante et de l'impossibilité d'avoir un point de vue unique sur le monde. » (*VL* 86) écrit l'autrice, le point de vue et le discours ne sont pas uniques à chaque individu, mais composites. Chaque énoncé contient une pluralité d'énonciations et d'échos dans les voix : la littérature fait de ce principe un procédé, et l'énoncé fait alors entendre la voix de l'énonciateur et les autres voix qui ont contribué à former l'énoncé. Chaque voix contient d'autres voix, qui s'accumulent dans les œuvres, d'où cet effet de démultiplication : une poétique de la polyphonie. Les voix se répondent et deviennent collectives, voire touchent à une certaine universalité dans leur multiplicité. L'un des objectifs de la littérature est de raconter une

1 « Mais c'est la seule façon que nous ayons de nous connaître les uns les autres » (*OR2* 862)

histoire et des personnages qui peuvent toucher tout le monde, ici l'universalité des textes tient à des sentiments et impressions ordinaires et quotidiennes : les rapports entre les membres d'une famille, le changement de saison, le sentiment de vivre dans une société qui évolue trop vite…

Annie Ernaux parle de la littérature actuelle comme d'une « tranquille affirmation du pouvoir et de la liberté des hommes, de leur aptitude à dire, et eux seuls, l'universel » (*ECC* 97). Cet argument d'un universalisme masculin n'est pas nouveau, et le féminisme propose une « pratique paradoxale de l'universalisme » : reconnaître une catégorie féminine pour la rendre universelle. Cela passe par la reconfiguration du modèle de l'universel dans plusieurs champs : dans la langue, la forme et les thèmes littéraires, dans les discours, dans les lieux de l'écriture de l'histoire, etc. La deuxième partie de cette étude évoque les outils littéraires qui participent justement à renverser cet état de fait. Reconnaître une catégorie, une expérience, une vie au féminin, pour la rendre universelle, c'est aussi changer le modèle de l'universel masculin, en construisant un point de vue féminin pour relater l'histoire sociale[1]. Les voix qui s'élèvent dans les œuvres, par leurs connexions, échos et aspects collectifs, font l'écriture au féminin en participant à cette reconfiguration. Les voix devenues universelles rétablissent alors le déséquilibre du genre en littérature : prêter attention au genre, c'est équilibrer points de vue masculins et féminins, pour représenter une société véritablement égale et une vision véritablement universelle. La notion de *place* est incontournable : l'œuvre littéraire fait place à des voix féminines, les voix cherchent leur place (dans le texte comme dans la société). La littérature tente une reconfiguration de l'universel littéraire et historique masculin, de l'écriture de l'Histoire officielle par des témoignages d'hommes illustres, en présentant un universel écrit à partir du féminin et de l'ordinaire, par cette stratégie polyphonique. Créer une voix collective au féminin est un premier pas vers l'établissement d'un réseau littéraire, historique et générationnel au féminin. La

[1] « Ma condition de femme, mes expériences de femmes, fournissent aussi le matériau de livres, et de faire en sorte que ce qui est une vision singulière, mais partagée par la moitié de l'humanité, c'est-à-dire la vision des femmes, soit, d'une certaine façon, universelle. » Annie ERNAUX, extrait du film *Histoires d'écrivains*, réalisé par Timothy MILLER, La Cinquième, Bibliothèque publique d'information, 2000, 12 min 48, URL = https://youtu.be/GCANyGWl1_w.

voix est aussi vectrice de la mémoire – la troisième partie de cette étude approfondira ces notions.

La pluralité des voix est cependant différente entre le texte de fiction et de non-fiction : la fiction permet de faire entendre plusieurs voix, tandis que l'autobiographie demande une voix unique. La différence de forme et de nature des œuvres engendre plusieurs expressions de la polyphonie, et la subversion des genres littéraires permet sa mise en œuvre : une autobiographie impersonnelle et collective permet plusieurs voix (dont le « je » est absent, mais tacitement omniprésent), comme un roman historique permet plusieurs points de vue. Cette poétique de la polyphonie guide les œuvres et contribue à la mise en place d'une dynamique du singulier et du collectif à travers les voix et vies féminines représentées, l'une des modalités pour écrire au féminin, écrire la vie et écrire l'histoire.

Chapitre 4 :
Espaces et temps

Ce quatrième chapitre explore la mise en œuvre littéraire de l'interrogation principale de l'écriture de Virginia Woolf et d'Annie Ernaux : écrire la vie – qu'est-ce que « la vie », de quoi est-elle faite, comment la transcrire et la représenter le plus justement possible ? « Écrire la vie » est le moteur de l'écriture ernausienne, en témoigne le recueil de ses œuvres qui se termine par *Les Années*, comme une réponse à la question posée tout au long de sa carrière littéraire. *The Years* interroge, via plusieurs personnages, la nature de la vie : qu'est-ce que les gens appellent une vie ? (*Y* 348). *« Where am I ? »* est l'autre question lancinante du roman, par des êtres qui cherchent à se situer dans l'espace et dans le temps (Mrs Pargiter, Eleanor, Delia et Kitty se posent la question dans des moments de perdition, de rêve, de vision d'un ailleurs). « La vie » est le lieu et l'époque où l'on naît, où l'on grandit, les gens que l'on croise, la place que l'on se crée dans la famille, la société, le monde. C'est *tout* ce qui détermine une personne – l'ambition totalisante des œuvres a pour visée de représenter la vie. En plus de l'évocation des êtres et des voix, vue au chapitre précédent, écrire la vie passe par l'écriture des espaces, du monde matériel et des temporalités diverses (on évoquait auparavant un feuilleté de discours, c'est ici un feuilleté temporel qui se met en place). Il s'agit de représenter ce qui forme la vie matérielle, les lieux, le temps. Ces aspects des œuvres sont étroitement liés et il est difficile de séparer leur élaboration littéraire ; par souci de clarté, on décrit d'abord les espaces et le monde des objets, puis l'accumulation des temporalités, bien que les deux interfèrent en permanence dans l'analyse.

1. Espaces et monde matériel

Cette section tâchera de montrer comment *The Years* et *Les Années* construisent le monde matériel des récits en accordant une attention particulière aux lieux et aux objets à travers les années. Chambres, objets, vêtements, chansons, gestes… sont des détails du réel, placés au centre des œuvres, selon une esthétique de l'ordinaire où ce qui pourrait être un détail inutile constitue en fait un maillon de la structure, qui crée l'espace-temps des œuvres. Virginia Woolf critiquait le matérialisme à outrance du roman victorien (« Mr Bennett and Mrs Brown »), et *The Years* semble la contredire : cependant, les choses ordinaires permettent une vision spéciale, et sont chargés de sens. Ses écrits à tendance (auto)biographiques rejoignent l'idée moderniste de la *« new biography »* : le sujet, qui peut être n'importe qui (un sujet « obscur »), fait l'expérience d'un quotidien banal, ni trop factuel ni trop idéaliste, il vit quelques moments d'être (*moments of being*) dans une routine journalière qui décrit les éléments précis de son monde. C'est le projet de *The Years*, bien que la biographie soit croisée avec le roman historique et la saga familiale : Woolf « écrit la vie » à partir de l'environnement, jusqu'au plus petit détail. Quant à Annie Ernaux, son rapport aux choses du quotidien se situe dans la continuité de son projet littéraire d'écriture de la vie, auquel elle ajoute la volonté de « sauver quelque chose du temps », retranscrivant ces éléments qui composent la vie. Son énumération de « marqueurs d'époque » ne suffit cependant pas à rendre la vérité de la vie, il faut la doubler d'un travail sur la mémoire à partir de ces marqueurs – « la mémoire est matérielle » (*ECC* 40). La quantité de marques, d'éléments et de souvenirs permet de reconstruire toutes les années d'une vie dans l'œuvre littéraire, et ainsi de rendre perceptible une expérience humaine et féminine. L'histoire individuelle du vécu d'une expérience spécifique se mêle alors à l'histoire collective, par la perspective historique et sociale jetée sur ces lieux et ces objets. Il faut aussi remarquer que, chez Woolf comme chez Ernaux, les sources de cette écriture du quotidien et de cette écriture de l'histoire sont inscrites dans les textes : médias, journaux, photographies, observations, sons, rappellent la genèse de l'œuvre.

a. Lieux privés, lieux publics

Chaque autrice insiste à sa manière sur les espaces privés et publics, autour d'une division genrée des lieux : la question du lieu est politique, et commentée par *The Years* et *Les Années*. Les lieux chez Woolf ont de multiples facettes et représentent de nombreux éléments : la maison familiale d'Abercorn Terrace évoque celle de la famille Stephen, Hyde Park Gate, apportant un aspect biographique au premier tiers du roman[1]. La maison est aussi celle de l'Ange du foyer – ici Mrs Rose Pargiter, dont la mort évoque la fin de ce mythe victorien – , c'est le foyer privé opposé au monde public, selon l'organisation de la société victorienne en deux espaces de la vie sociale, genrés et hiérarchisés. La maison est aussi le lieu de la mémoire des morts (via le portrait de Rose), des souvenirs et transmissions familiales, de la vie quotidienne ; lieu du confort familial mais aussi de l'éducation et instruction inégalitaires entre filles et garçons, voire un lieu par moments terrifiant[2]. Woolf suggère que la structure domestique de la maison victorienne, ici représentée dans les années 1880 et 1891, est analogue à la structure de la société britannique, et que cette structure est profondément inscrite dans les êtres, qui luttent tous pour la dépasser. *« And there all those different people had lived, boxed up together, telling lies[3]. »* (*Y* 212) remarque Martin au sujet des maisons victoriennes : c'est aussi le sens de leur nom de famille Pargiter, le terme *« pargeter »* signifiant recouvrir de plâtre, cacher et dissimuler les choses (c'est bien le propre des hommes de la famille : Abel, Morris, Edward, Martin, etc.). Mais plâtrer est aussi littéralement ce que fait faire Eleanor dans les logements dont elle est responsable, pour réparer les fuites diverses. *« Pargeter »* signifie aussi le fait de rassembler, faire tenir ensemble : c'est la façon dont elle s'occupe de

[1] Voir à ce sujet Alison BOOTH, « The Lives of Houses : Woolf and Biography », dans Jessica BERMAN, *A Companion to Virginia Woolf*, Hoboken New Jersey, Wiley-Blackwell, 2016, p. 13.

[2] Comme l'expérience d'Eleanor, sortant de la chambre de sa sœur Rose en 1880 : elle ressent une décomposition de son être, ne sait plus où elle est (*« Where am I ? »*, comme le demande plus tôt Mrs Pargiter). Tout son entourage devient inquiétant, les objets sont effrayants. La scène ressemble à une descente aux enfers, reprenant la thématique mythologique.

[3] « C'est là que toutes ces personnes différentes avaient vécu, enfermées ensemble, disant des mensonges. » (*OR2* 906)

sa famille après le décès de sa mère, en continuant à tenir la maison et rassembler la famille.

Les changements de lieu de vie successifs des nouvelles générations Pargiter suggèrent une évolution de leurs valeurs, ayant quitté l'époque victorienne pour embrasser l'époque moderne. Martin et Morris Pargiter quittent la demeure familiale pour emménager, respectivement, dans un appartement situé dans les beaux quartiers londoniens (« 1913 »), et dans une immense demeure à la campagne (« 1917 »). Eleanor emménage dans un appartement similaire à ceux qu'elle faisait construire lors de sa participation aux œuvres de charité. Après Browne Street, demeure de l'*upper middle class* similaire à Abercorn Terrace, Sara et Maggie vivent dans des logements exigus, bruyants et sans confort, à Hyams Place. Son mariage permet à Maggie d'emménager dans un logement décent, tandis que Sara vit dans une pension insalubre. Martin mène ses journées comme bon lui semble, aidé de Crosby et sans doute une autre aide domestique, tandis que ses sœurs et cousines doivent partager leur quotidien, voire leur salle de bain avec les voisins (Sara à Milton Street, un taudis selon North). Les sous-sols des maisons victoriennes sont habités par les domestiques, dans des pièces sombres (les Italiens puis Matty Styles, à Browne Street). La migration sociale d'une bonne partie des femmes Pargiter[1] vers des logements partagés avec la *working class* britannique, évoque les liens que tissait Woolf dans *Three Guineas* : les femmes de toutes les classes sociales subissent à un moment ou un autre une oppression financière et une absence de liberté (dépendance au père ou au mari, et une situation difficile en cas de solitude). La situation d'Eleanor, qui vit dans un petit logement haut perché, mais avec l'électricité et l'eau courante, lui convient parfaitement. Son indépendance enfin acquise fait écho à l'autonomie de Peggy, qui appartient à la première génération à pouvoir exercer la médecine depuis l'ouverture des professions libérales aux femmes.

Chez Ernaux, les logements sont multiples, à commencer par la maison de la jeune fille, où l'absence de lieu privé est pesante : le foyer n'est pas un lieu privé, il est directement ouvert aux yeux des clients du commerce. Les demeures

[1] À l'exception de Kitty, qui rejoint le milieu aristocratique par son mariage. Elle mentionne néanmoins qu'après la mort de son mari, son fils héritera de ses biens, et elle sera donc toujours financièrement dépendante d'un homme.

successives de la narratrice redeviennent des lieux intimes, indiquant aussi un changement social, de la pièce familiale normande jusqu'à la maison dans la Ville Nouvelle. Il faut noter que les intérieurs ernausiens sont relativement « muets », contrairement aux descriptions des pièces woolfiennes : ils existent via les objets qu'on remarque et les sons qu'on entend, mais l'atmosphère générale est plus rarement évoquée. La maison est un lieu fonctionnel, qui sert à mettre en valeur les aspects choisis – tâches domestiques, vie de couple, société de consommation, divorce et partage des meubles, etc.

Ernaux apporte cependant une attention particulière dans *Les Années* aux chambres où elle a vécu, comme un écho à l'image de la chambre à soi de Virginia Woolf.

> Elle se retourne souvent sur des images de quand elle était seule […] des chambres qu'elle a occupées […] Il lui semble que ce sont ses moi qui continuent d'exister là. (*A* 988)

> Dans ses insomnies, elle essaie de se rappeler de manière détaillée les chambres où elle a dormi, celle qu'elle a partagée avec ses parents jusqu'à treize ans, celle de la cité universitaire, de l'appartement d'Annecy, face au cimetière. Elle prend la porte comme point de départ et reparcourt méthodiquement les murs […] (*A* 1041)

La narratrice évoque le tableau de Dorothea Tanning, « elle pense que ce tableau représente sa vie et qu'elle est dedans » (*A* 988). Ce tableau évoque alors les différents *moi* de la narratrice, sur le modèle des *moi* modernistes, mais aussi les portes des différentes chambres de sa vie. La chambre, lieu de la solitude et de l'écriture dans *Les Années* (c'est dans la chambre d'étudiante que la jeune narratrice théorise un langage nouveau pour son projet d'écriture), est délimitée par une porte, porte depuis laquelle elle se remémore la pièce, porte qui permet l'intimité et la réflexion : c'est toute la théorie de Virginia Woolf et *A Room Of One's Own*[1]. La porte signifie aussi chez Woolf la possibilité d'une conversation ouverte, d'une invitation à discuter après un coup à la porte (*A Tap at the Door* est l'ancien titre de *Three Guineas*), écho à la scène finale de *The Years* où la vision d'un couple

[1] Où le mot *room* indique une pièce, une chambre, un espace que l'on occupe physiquement, mais aussi mentalement. Il peut aussi signifier une opportunité, une chance de faire quelque chose : *there is room for doubt*, on peut en douter. La polysémie du mot est perdue dans la traduction par « chambre ».

ouvrant la porte d'une maison voisine provoque une joie immense chez Eleanor, révélation de l'harmonie du monde. La chambre à soi dans *The Years* est sujet à conflit entre les jeunes Martin et Rose (il a réquisitionné leur pièce commune pour étudier), elle est parfois précaire car constamment envahie des bruits extérieurs (Hyams Place). La chambre est aussi le lieu où l'on échappe à la détermination sociale chez Ernaux, ce qui permet la sensation palimpseste, instrument de connaissance de soi, et propice à l'écriture (le chapitre 6 reviendra en détail sur la question). Michelle Perrot dans *Histoires de chambres*[1] passe en revue les chambres des écrivaines et leurs « romans de l'intérieur », montrant leur portée politique – le motif littéraire et artistique de la chambre d'écrivaine est ici réactivé, de Virginia Woolf à Annie Ernaux. Les lieux sont ainsi étroitement liés à l'identité et l'écriture de autrices, lieux qu'elles hantent par l'écriture de ces deux textes à tendance autobiographique.

b. Écrire la ville moderne

Les œuvres du corpus représentent toutes deux la ville moderne, de Londres en 1880 à Cergy-Pontoise en 2007. Woolf a grandi et vécu à Londres, et la vie urbaine est un de ses thèmes de prédilection, dans *Mrs Dalloway* ou *Night and Day* notamment, et dans quantité d'essais et de nouvelles. Ernaux a grandi dans des villes moyennes en Normandie, et son installation à Cergy a nourri toute une phase de son écriture de la Ville Nouvelle, projet d'écriture longtemps lié au projet des *Années*.

i. Flâner en ville

Chez les deux autrices, marcher dans la rue et les lieux publics est l'occasion d'observer et d'écouter : les personnages et narratrices se font flâneuses, sillonnant la ville. Les essais « Street Hauting », *The London Scene*[2], ainsi que la plupart des

[1] Michelle PERROT, *Histoires de chambres,* Paris, Seuil, « Points », 2009.

[2] Essais écrits pour le magazine *Good Housekeeping*, publiés par la Hogarth Press en 1975 : « The Docks of London », « Oxford Street Tide », « Great Men's Houses », « Abbeys and Cathedrals », « This is the House of Commons », « Portrait of a Londoner » (1931 et 1932). La foule comme une vague (*tide*), les lieux et hommes de pouvoir (*great men, abbeys, House of Commons*) sont des motifs récurrents de l'écriture de la ville chez l'autrice. Ces

romans (*Mrs Dalloway* et *The Years* en tête) de Woolf, comme *Journal du dehors, La Vie extérieure* et *Les Années* d'Ernaux, sont des récits où la rue et l'espace public jouent un rôle majeur comme lieu d'échanges et de vie en commun. Les gens que l'on croise, les bâtiments, les foules, la dynamique de soi face aux autres, sont observées lors de la déambulation, souvent à pied, mais aussi en transports en commun. Le temps passé dans le RER A entre Paris et Cergy est propice à l'observation, comme les nombreux bus londoniens où embarquent les personnages woolfiens. Dans *Mrs Dalloway*, Elizabeth embarque à bord d'un bus pirate[1], dans *Night and Day,* Katharine et Ralph prennent le bus, enfin libres : la liberté de circuler représente la liberté, momentanée ou définitivement acquise, des personnages romanesques. Dans *The Years*, Eleanor, Martin, Sara, Rose et les autres, se déplacent en bus, parfois en *cab* ou en taxi, ou en train pour rejoindre le nord du pays. Les transports en commun sont marqueurs du progrès technique chez Woolf, et un moyen narratif pour déplacer les personnages et observer les diverses figures rencontrées, et faire un commentaire social. Eleanor, circulant à travers la ville en 1891, profite du trajet pour se plonger dans ses pensées, pendant que la voix narrative détaille le paysage, et qu'un inconnu l'observe :

> *The man on whose toe she had trodden sized her up; a well-known type; with a bag; philanthropic; well nourished; a spinster; a virgin; like all the women of her class, cold; her passions had never been touched; yet not unattractive. She was laughing… Here she looked up and caught his eye. She had been talking aloud to herself in an omnibus*[2]. (*Y* 98)

---

essais s'attachent à montrer la ville telle qu'elle est réellement : « Abbeys and Cathedrals » pense aux morts oubliés dans Westminster Abbey, « Great Men's Houses » rappelle l'existence de Mrs Carlyle, la femme de Thomas Carlyle, et des figures obscures à l'ombre des grands hommes.

[1] À Londres, de la fin de la première guerre mondiale jusqu'au début des années 1930, le réseau officiel de bus et son tracé méticuleux était doublé par un réseau indépendant, « pirate », souvent générateur d'accidents de la route. On repérait les lignes de bus selon leur couleur et on pouvait demander un arrêt n'importe où, en fonction du bon vouloir du chauffeur, comme le fait Eleanor : *« Among the other traffic she singled out one bulky form ; mercifully, it was yellow ; mercifully she had caught her bus. She hailed it and climbed on top. »* (*Y* 90) [« Parmi les véhicules, elle distingua une masse qui se détachait ; Dieu merci, elle était jaune ; Dieu merci, elle n'avait pas manqué son autobus. Elle lui fit signe et monta à l'impériale. » (*OR2* 796)]

[2] « L'homme sur les pieds duquel elle avait marché essaya de la cerner ; un type bien connu ; avec un sac ; philanthrope ; bien nourrie ; une vieille fille ; une vierge ; comme toutes les femmes de sa classe, froide ; ses passions n'avaient jamais été éveillées ; pourtant

Son observation stéréotypée est contredite par la riche vie intérieure d'Eleanor – l'habit ne fait pas le moine. La préférence d'Eleanor pour la vie urbaine, face à l'amour de la vie campagnarde de Kitty ou les séjours chez Celia et Morris, retentit particulièrement lorsqu'elle circule dans Londres. Heureuse de la rentrée après l'été (*« the full stir of life after the summer was over*[1] *», Y* 91) qu'elle a passé dans le Devonshire chez sa sœur, elle se sent à nouveau chez elle (*« This was her world ; here she was in her element*[2] *», Y* 91). Lettre d'amour à Londres, le récit est aussi l'occasion de glisser des observations plus sociales : le trajet en bus circule des quartiers plus riches aux quartiers pauvres, et Eleanor s'interroge alors sur l'organisation sociale de la ville et des logements (elle appartient à un comité de logements sociaux) : *« There's always a public house, a library and a church, she was muttering*[3] *»* (*Y* 98). L'organisation de la ville reflète la répartition de l'argent et du pouvoir, depuis les quartiers et bâtiments jusqu'aux moyens de transport. Eleanor, épuisée des multiples trajets en bus et de sa journée qu'elle doit organiser en fonction des repas familiaux[4], reçoit une pièce de son père, qui lui permet d'emprunter un taxi pour faire un voyage rapide, calme et agréable (*Y* 102). Cette interaction simple évoque la position d'Eleanor vis-à-vis d'Abel Pargiter, comme des femmes dépendantes de leur père ou leur mari.

L'omnibus[5] comme microcosme social, opposé aux taxis et voitures rapides où l'on est solitaire (que prennent Martin et Kitty, plus aisés financièrement), permet d'observer la ville et ses habitants. De même chez Annie Ernaux, où le métro et le train sont des lieux privilégiés qui font écho au macrocosme urbain : la population du métro (travailleurs, sans-abri, réfugiés), les publicités, les scènes observées entre voyageurs, les attentats… sont un moyen de décrire et commenter

---

pas sans charme. Elle riait… À ce moment-là, elle leva les yeux et surpris son regard. Elle se parlait à haute voix dans un autobus. » (*OR2* 803)

[1] « l'agitation de la vie en octobre, une fois que l'été était terminé » (*OR2* 796)

[2] « C'était là son univers, elle était là dans son élément. » (*OR2* 797)

[3] « Il y a toujours un pub, une bibliothèque et une église, murmurait-elle. » (*OR2* 803)

[4] Tous les jours, elle tient compagnie à son père pour le petit-déjeuner, déjeuner, thé et dîner. Entre temps, elle sillonne la ville pour participer à des réunions, rencontrer ses frères et sœurs, faire des courses, etc. tandis qu'Abel organise son temps à sa guise.

[5] Voir aussi Eleanor MCNEES, « Public Transport in Woolf's City Novels : The London Omnibus », dans Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City*. Tout l'ouvrage regorge d'analyses au sujet des rapports entre Woolf et l'écriture de la ville.

l'époque. Les œuvres de Woolf et Ernaux sont fascinées par la ville, des romans urbains qui s'attachent à écrire le contemporain et ses marqueurs, et écrire le temps qui passe via l'évolution de la ville moderne. Cet espace commun est un moyen d'expérimenter les modes de vision, et pour Woolf, de pratiquer l'écriture cinématographique[1].

Mais flâner en ville est aussi une activité dangereuse, particulièrement pour les femmes : les deux œuvres mentionnent des expériences violentes envers les jeunes filles qui évoluent dans l'espace public. Lorsqu'elle sort seule dans la rue en 1880, la jeune Rose croise un exhibitionniste caché derrière une boîte aux lettres (*pillar box*). Elle est très choquée et repensera à ce moment longtemps après (en 1910 et dans les années 1930). Cette expérience est significative pour le personnage : c'est d'abord la marque de son esprit transgressif et sa résistance aux règles, car elle s'aventure dehors seule malgré l'interdiction. C'est aussi une anticipation de son avenir : les boîtes aux lettres sont des symboles de la lutte des suffragettes, lutte que rejoindra Rose. Elles déposaient du goudron dans les boîtes ou les faisaient exploser afin de manifester leurs revendications. Ces dégradations vont de pair avec les autres actions violentes du mouvement, condamnées par l'autrice. Représenter Rose jouant au militaire, et associée aux futures actions des suffragettes, anticipe aussi la dualité de cette lutte militante, utilisant les stratégies violentes au nom de la cause. Rose est alors punie par les dangers de la rue, et son expérience est à l'opposée de celle de son frère Martin. Il a le même âge qu'elle et pourtant sa vie est totalement différente, puisqu'on apprend qu'il peut se déplacer seul et à sa guise dans l'espace public.

Le récit d'Ernaux mentionne également une expérience, moins traumatisante car pas directement dirigée envers la narratrice : un homme qui exhibe son sexe dans une gare de Rome. Cette image fait partie de la collection de flashs du prologue des *Années,* et rappellent d'autres considérations des récits où l'espace

[1] Voir Lara FEIGEL, « Framing History : Virginia Woolf and the Politicisation of Aesthetics », dans *Literature, Cinema and Politics 1930-1945 : Reading Between the Frames*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2010. En marchant dans Londres, les personnages sont des *« cinematic viewers »* en regardant et découvrant le monde fixe, ou sont immobiles et le monde semble se dérouler autour d'eux.

public est un lieu dangereux : voyeurs, exhibitionnistes, harceleurs et violeurs[1] se croisent dans la rue. En vérité, l'espace domestique est plus dangereux pour les femmes que l'espace public[2], et les autrices (en particulier Ernaux) reprennent ici des clichés issus des mises en garde de la société, qui instille la peur du lieu public. Les autrices ont elles-mêmes subi des violences dans le cadre privé, dans leur propre chambre : si les sphères publiques et privées sont mises en opposition dans les récits, ce sont aussi deux espaces où la violence et le pouvoir masculins s'exercent de manière égale.

ii. Images du pouvoir : la cathédrale Saint-Paul de Londres

Dans *The Years* et *Three Guineas* comme dans *Mrs Dalloway* ou *The London Scene*, les bâtiments officiels, administratifs ou religieux, représentent le système impérialiste et patriarcal britannique. Les dômes des universités (qui réconfortent Edward, mais que Kitty déteste) sont mentionnés régulièrement dans le premier tiers du roman, comme les bâtiments officiels du Royaume-Uni. Rose, la suffragette, ressent une envie de les combattre, en passant devant en 1910 (le Parlement refusant systématiquement les lois pour l'égalité et le suffrage féminin à cette époque) :

> *There were the Houses of Parliament. A queer expression, half frown, half smile, formed on her face and she threw herself slightly backwards, as if she were leading an army. 'Damned humbugs!' she said aloud, striking her fist on the balustrade*[3]*.* (*Y* 154)

---

[1] Voir *Ce qu'ils disent ou rien* 39-40, la description d'un voisin voyeuriste, évoquée dans les autres récits d'enfance. Voir aussi *Journal du dehors* 509 : « En sortant de l'ascenseur, dans le parking souterrain, troisième sous-sol, le vrombissement des extracteurs d'air. On n'entendrait pas les cris en cas de viol. »

[2] Voir par exemple Valérie REY-ROBERT, *Une culture du viol à la française,* Montreuil, Libertalia, 2019, pour un historique récent des données à l'échelle française et européenne, et une analyse des clichés et des faits sur les violences faites aux femmes dans l'espace public.

[3] « Il y avait les chambres du Parlement. Une étrange expression, à moitié froncement de sourcils, à moitié sourire, se forma sur son visage et elle se rejeta légèrement en arrière, comme si elle conduisait une armée. "Damnés fumistes !" dit-elle à voix haute, tapant du poing sur la balustrade. » (OR2 854-855)

C'est cependant la cathédrale Saint-Paul qui fait office de symbole principal du système institutionnel. Cathédrale du diocèse de Londres, son dôme majestueux trône au cœur du centre historique et géographique de la ville, où passent les lignes de bus, et au cœur du quartier des affaires (où se rend Martin en 1914). Elle est entourée de nombreux cénotaphes, monuments aux morts et statues qui rappellent les grands événements et héros nationaux (dont la statue de l'infirmière Edith Cavell vue par Peggy et Eleanor au dernier chapitre). Le premier logement des jeunes mariés Woolf se situait sous l'ombre de Saint-Paul, et Virginia ressentait au quotidien un sentiment d'oppression[1]. Ses romans la mentionnent fréquemment, dans *Mrs Dalloway* par exemple, dans la scène de l'aéroplane volant au-dessus de Londres ou lors de l'escapade d'Elizabeth.

> *Then, while a seedy-looking nondescript man carrying a leather bag stood on the steps of St. Paul's Cathedral, and hesitated, for within was what balm, how great a welcome, how many tombs with banners waving over them, tokens of victories not over armies, but over, he thought, that plaguy spirit of truth seeking which leaves me at present without a situation, and more than that, the cathedral offers company, he thought, invites you to membership of a society; great men belong to it; martyrs have died for it; why not enter in, he thought, put this leather bag stuffed with pamphlets before an altar, a cross, the symbol of something which has soared beyond seeking and questing and knocking of words together and has become all spirit, disembodied, ghostly – why not enter in? he thought and while he hesitated out flew the aeroplane over Ludgate Circus*[2]. (*MD* 30-31)

L'homme entre dans la cathédrale, qui est décrite comme accueillante pour les hommes, lieu de mémoire des victoires, lieu d'une collectivité et d'une culture

---

[1] Hermione LEE, *Virginia Woolf*, p. 325.

[2] « Au même moment, un homme quelconque, plutôt miteux, portant une sacoche de cuir, se tenait sur les marches de la cathédrale St. Paul, hésitant à entrer, car à l'intérieur s'offrait tel un baume, un tel sentiment d'accueil, toutes ces tombes avec leurs bannières flottantes, trophées de victoires non pas sur l'ennemi, pensa-t-il, mais sur ce maudit amour de la vérité qui me laisse aujourd'hui sans situation, et outre cela, la cathédrale vous offre de la compagnie, pensa-t-il, elle vous invite à devenir membre d'une société ; de grands hommes en font partie ; des martyrs sont morts pour elle ; pourquoi ne pas entrer, pensa-t-il, déposer cette sacoche en cuir bourrée de prospectus devant un autel, une croix, le symbole de quelque chose qui dépasse et de loin toute quête, tout questionnement, toute mise bout à bout de mots, et qui est devenu pur esprit, désincarné, spectral, pourquoi ne pas entrer ? pensa-t-il, et tandis qu'il hésitait, l'avion passa pour aller survoler Ludgate Circus. » (OR1 1092)

masculines : par ce symbole, Woolf fait le lien entre religion, virilité et violence, thèmes qu'elle développera dans *The Pargiters*.

> *[Elizabeth] walked just a little way towards St. Paul's, shyly, like someone penetrating on tiptoe, exploring a strange house by night […], nor did she dare wander off into queer alleys, tempting bye-streets, any more than in a strange house open doors which might be bedroom doors, or sitting-room doors, or lead straight to the larder. For no Dalloways came down the Strand daily; she was a pioneer, a stray, venturing, trusting.*
> *In many ways, her mother felt, she was extremely immature […]. But then, of course, there was in the Dalloway family the tradition of public service. Abbesses, principals, head mistresses, dignitaries, in the republic of women — without being brilliant, any of them, they were that. She penetrated a little further in the direction of St. Paul's. She liked the geniality, sisterhood, motherhood, brotherhood of this uproar. It seemed to her good. The noise was tremendous; and suddenly there were trumpets (the unemployed) blaring, rattling about in the uproar; military music; […] that military music would have come triumphing up to him, consolatory, indifferent*[1]. (*MD* 150-151)

Elizabeth Dalloway, intriguée par ce bâtiment imposant, s'en approche timidement, comme si sa présence était interdite. On retrouve ici le motif de l'intrusion (*« trespassing »*) cher à Woolf dans *A Room of One's Own*, où la narratrice Mary Carmichael marche sur la pelouse interdite de l'université d'Oxbridge, image de la transgression de sa position de femme en littérature. Elizabeth n'ose aller vers ce symbole institutionnel, mais en se souvenant de la tradition familiale féminine, et soutenue par leur existence fermement assertée (*« they were that »*) et leur rôle social important, elle peut s'en rapprocher. Cette

[1] « [Elizabeth] fit quelques pas en direction de St. Paul, timidement, comme une personne qui, sur la pointe des pieds, explore la nuit, la chandelle à la main, une maison inconnue […]. Elle n'osait pas s'aventurer dans les ruelles étranges, dans les venelles tentantes, pas plus qu'elle n'aurait osé, dans une maison inconnue, ouvrir des portes qui pouvaient donner sur une chambre à coucher, ou un salon, ou qui pouvaient mener droit au garde-manger. Car les Dalloway n'avaient pas l'habitude d'arpenter tous les jours le Strand. Elle était une pionnière, une brebis égarée, elle s'exposait, confiante. Par bien des côtés, se disait sa mère, elle était très juvénile […]. Mais, chez les Dalloway, on avait la tradition du service public. Des mères abbesses, des directrices de collège, des dignitaires dans la république des femmes : sans être brillantes, aucune d'entre elles, voilà ce qu'elles étaient. Elle avança encore un peu en direction de St. Paul. Elle aimait le côté sympathique, fraternel, maternel, de tout ce tohu-bohu. Une chaleur bienfaisante. Il y avait énormément de bruit. Et tout d'un coup il y eut des trompettes (c'étaient les chômeurs) qui retentirent, métalliques, au milieu du vacarme ; de la musique militaire ; […] cette musique militaire serait montée jusqu'à lui, triomphante, consolatrice, indifférente. » (*OR1* 1191)

scène préfigure les ambitions professionnelles de la jeune fille : elle s'intéresse à l'histoire, la philosophie, l'agriculture, et ambitionne de devenir médecin – se rapprochant ainsi des pouvoirs et des lieux traditionnellement réservé aux hommes. Elle aime la *« sisterhood, motherhood, brotherhood »* (*sisterhood* est malheureusement absorbé par la traduction) qui émane de la manifestation, comme sa mère elle est attirée par les foules et l'atmosphère qui s'en dégage (*« it seemed to her good »)* ; mais la musique militaire entendue reste *« indifferent »* face à la mort, rappelant l'aspect impitoyable et inhumain de la guerre.

Après une mention dans le chapitre « 1880 » où les cloches de Saint-Paul sonnent les heures, le début du chapitre « 1914 » de *The Years* se déroule aux alentours de la cathédrale, lieu où Martin et sa cousine Sara se rencontrent par hasard. Martin va consulter un agent de change à la Cité, qu'il désigne par synecdoque au chauffeur de bus : « À Saint-Paul ». Sara assiste au service religieux qui se termine au moment où Martin admire le gigantesque bâtiment :

> *All the weights in his body seemed to shift. He had a curious sense of something moving in his body in harmony with the building; it righted itself: it came to a full stop. It was exciting — this change of proportion. He wished he had been an architect. He stood with his back pressed against the shop trying to get the whole of the cathedral clear*[1]. (*Y* 116)

Un étrange petit dialogue a lieu ensuite lorsque les deux sont attablés dans un restaurant proche de la cathédrale :

> *'And what, Sal,' he said, touching the little book, 'd'you make of it?'*
> *She opened the prayer-book at random and began to read: 'The father incomprehensible; the son incomprehensible –' she spoke in her ordinary voice.*
> *'Hush!' he stopped her. 'Somebody's listening.'*
> *In deference to him she assumed the manner of a lady lunching with a gentleman in a City restaurant.*
> *'And what were you doing', she asked, 'at St Paul's?'*
> *'Wishing I'd been an architect,' he said. 'But they sent me into the Army instead, which I loathed.' He spoke emphatically*
> *'Hush,' she whispered. 'Somebody's listening.'*

[1] « Tous les poids qui étaient dans son corps semblèrent se déplacer. Il eut la curieuse sensation que quelque chose bougeait à l'intérieur de son corps en harmonie avec le bâtiment ; puis se redressait ; puis s'arrêtait complètement. C'était excitant – ce changement de proportion. Il regretta de n'être pas architecte. Il se tint le dos pressé contre la boutique, essayant d'avoir une vision claire de l'ensemble de la cathédrale. » (*OR2* 910)

He looked round quickly; then he laughed[1]. (*Y* 218)

Sara psalmodie ici le Crédo d'Athanase, exposant le concept de la Trinité, où Père, Fils et Saint-Esprit sont qualifiés d'*« immensus »* en latin, c'est-à-dire démesuré ou infini. Cette allusion à l'unité dans la Trinité par Sara fait écho à l'expérience de Martin, qui ressent *« a curious sense of something moving in his body in harmony with the building »* : comme l'éternel et l'infini du Père, Fils et Saint-Esprit, il a pu ressentir un instant l'unité en admirant la beauté architecturale du bâtiment. Martin fait taire Sara lisant le texte religieux, comme si cela était inconvenant parce que « quelqu'un écoute », de même Sara l'arrête avec humour, et Martin hésite en regardant autour de lui, comme si parler de son dégoût de la formation militaire était inconvenant. À nouveau dans cette scène se retrouvent les institutions et pouvoirs emblématiques du Royaume-Uni, la religion et l'armée, qu'il est malvenu de critiquer en public, où ce « quelqu'un » est en fait tout le monde – une censure sociale. Sara se permet de se moquer du credo religieux, mais participe tout de même aux offices. Si l'autorité formelle est atténuée, Martin se permettant de dire qu'il n'apprécie pas l'armée, elle persiste insidieusement car il continue à la défendre. Les prémices de ce qui sera développé dans les chapitres suivants du roman sont déjà exposées, en particulier concernant les positions particulières de Sara et de Martin quant aux institutions britanniques. Ces scènes se déroulent, de façon significative, sous le patronage de la cathédrale Saint-Paul. Les personnages d'apparence progressiste ont toujours des mouvements réactionnaires, ce qu'implique Woolf en les montrant faire usage de leur position de classe et de leur argent. Martin est fréquemment dépeint en lien avec l'argent, de son enfance à l'âge adulte[2], et il est figure de la hiérarchie – lors de la discussion au restaurant, il se

[1] « "Et qu'est-ce que tu en penses, Sal ?" dit-il, posant sa main sur le petit livre. Elle ouvrit le livre au hasard et commença à lire : "Le père incompréhensible ; le fils incompréhensible…" dit-elle en parlant de sa voix normale. – "Chut ! dit-il pour l'arrêter. Quelqu'un écoute." Par égard pour lui, elle adopta les manières d'une dame déjeunant avec un monsieur dans un restaurant de la Cité. "Et que faisais-tu, dit-elle, à St. Paul ? – Je regrettais de ne pas être architecte, dit-il. Mais au lieu de cela on m'a envoyé dans l'armée, que j'ai détestée." Il parlait avec beaucoup d'intensité. "Chut ! chuchota-t-elle. Quelqu'un écoute." Il regarda vivement autour de lui ; puis il rit. » (*OR2* 912)

[2] Abel Pargiter donne fréquemment de l'argent à son fils ; père et fils ne respectent pas ceux qui gèrent mal leur argent (leur mépris envers Digby Pargiter) ; leur source de revenus semble être la spéculation (*Y* 213).

définit comme *« Crosby's God »* (*Y* 219), dieu de leur ancienne domestique. Il est ici ironique (comme le déplore toujours sa cousine Kitty), mais il continue effectivement à employer Crosby pour laver son linge, et apprécie son pouvoir sur la vieille femme. Dans tout le roman, Martin est en position de domination sur les autres (et enfant, idolâtre son père) ; il est présenté comme figure suprême de la hiérarchie sociale, sans aucun souci si ce n'est un chagrin amoureux.

Dans « Abbeys and Cathedrals » (*The London Scene*), Woolf travaille l'image de la cathédrale londonienne – le texte court se fait laboratoire du roman, comme toujours chez l'autrice.

> *[…] St Paul's dominates London. It swells like a great grey bubble from a distance; it looms over us, huge and menacing, as we approach. […] We have no time, we were about to say, to think about life or death either, when suddenly we run against the enormous walls of St Paul's. Here it is again, looming over us, mountainous, immense, greyer, colder, quieter than before*[1]. (*Essays* V 301-302)

L'essai se poursuit par la description de l'abbaye de Westminster, lieu de repos des grandes figures royales et littéraires de l'Angleterre, et pense aux morts anonymes et oubliés qui y reposent. Le respect envers les figures historiques et les valeurs nationales qu'imposent ces lieux de culte est présenté comme dangereux. Jacob Flanders visite aussi la cathédrale, lieu du respect, de l'ordre, de la grandeur des institutions britanniques : *« Dim it is, haunted by ghosts of white marble, to whom the organ for ever chaunts. If a boot creaks, it's awful ; then the order, the discipline*[2]*. »* (*Jacob's Room* 54). Le monologue final de Bernard dans *The Waves* évoque aussi le bâtiment, à la fois impressionné par le lieu, mais ironisant sur son

[1] […] Saint-Paul domine Londres. Elle gonfle comme une grande bulle grise, vue de loin ; elle surgit sur nous, vaste et menaçante à mesure que nous en approchons. […] Nous n'avons pas le temps, allions-nous dire, de penser à la vie ou à la mort, quand soudainement nous tombons devant les énormes murs de Saint-Paul. La voici à nouveau, qui nous domine, telle une montagne, immense, plus grise, plus froide, plus silencieuse qu'auparavant. (Ma traduction)

[2] « Obscur est l'intérieur, hanté par des fantômes de marbre blanc, à qui des orgues adressent à jamais leur psalmodie. Si une bottine craque, c'est affreux ; et puis l'ordre ; la discipline. » (*OR2* 950)

absurdité : *« St Paul's, the brooding hen with spread wings from whose shelter run omnibuses and streams of men and women at the rush hour*[1]*. »* (*W* 216)

> *The recumbency and the peace of the dead impress me — warriors at rest under their old banners. Then I scoff at the floridity and absurdity of some scrolloping tomb; and the trumpets and the victories and the coats of arms and the certainty, so sonorously repeated, of resurrection, of eternal life*[2]. (*W* 216-217)

Derrière ce motif récurrent de la cathédrale Saint-Paul, mentionné dans le journal et dans les textes littéraires, Woolf évoque les institutions britanniques, responsables selon elle de la situation critique des années 1930 : le pouvoir religieux, militaire, étatique, impérialiste, patriarcal, est représenté par des bâtiments,et des hommes de pouvoir … dans une dialectique entre les institutions et les gens, les hommes de pouvoir et celles et ceux qui n'en ont pas, l'Armée et le soldat, l'Église et le croyant. Ces enjeux sont ceux du féminisme de Woolf, autour de la possession du pouvoir, que les femmes ne détiennent jamais, enjeux esquissés ou développés dans l'ensemble de son œuvre littéraire.

iii. Lieux de pouvoir : les espaces marchands

Chez Annie Ernaux, les bâtiments officiels ne font pas l'objet d'observation : ce sont les espaces marchands, qui représentent la société de consommation qu'elle condamne dans les dernières sections des *Années*[3]. « Pôles d'aimantation de

---

[1] « St. Paul, cette poule qui couve les ailes étendues, abri d'où s'élancent des omnibus et des flots d'hommes et de femmes à l'heure de pointe. » (*OR2* 604)

[2] « Les gisants et la paix des morts m'impressionnent – guerriers au repos sous leurs vieilles bannières. Puis je me gausse de l'enflure et du ridicule d'un tombeau au décor tarabiscoté ; et des trompettes et des victoires et des blasons et de la certitude, répétée avec éclat, de la résurrection, de la vie éternelle. » (*OR2* 604)

[3] La violence matérielle de ces lieux est aussi évoquée dans *The Years,* où faire des achats semble une opération difficile : Crosby, en 1918, inquiète de perdre son emploi, âgée et affaiblie, sort faire ses courses et subit la violence de la foule. *« Crosby stopped and rested her bag on the railing before she went on to do battle with the crowd of shoppers in the High Street. She would have to shove and push, and be jostled this way and that; and her feet pained her. »* (*Y* 289) [« Crosby s'arrêta et appuya son sac contre la grille avant de partir affronter la foule des gens qui faisaient leurs courses dans High Street. Il lui faudrait jouer des coudes, et être bousculée d'un côté et d'un autre ; et ses pieds la faisaient souffrir. » (*OR2* 975)]

l'écriture[1] », les espaces commerciaux dans les villes nouvelles sont objets de fascination pour les journaux extimes de l'autrice, fascination qui culmine dans *Les Années,* et se prolonge dans un récit dédié aux supermarchés, *Regarde les lumières mon amour*. Ce sont des lieux où l'on peut observer le monde, interroger les choses et les pratiques : « Du landau à la tombe, la vie se déroule de plus en plus entre le centre commercial et la télévision. Ni plus étrange, ni plus stupide, que celle d'autrefois entre les champs et la veillée au bistrot » (*Vie extérieure* 92). La narratrice observe les clients du supermarché comme les protagonistes sur une scène de théâtre. C'est une observation d'ethnologue :

> À la boucherie du village, au bas de la Ville Nouvelle, on attendait d'être servi. Quand son tour est arrivé une femme a dit : « Je voudrais un bifteck pour un homme. » Ensuite, le boucher a demandé : « Et avec ça ? – C'est tout », a-t-elle dit en sortant son porte-monnaie. » (*Journal du dehors* 16-17)

La scène est présentée sans aucun commentaire, mais son apparence anecdotique est trompeuse. Comme toujours chez Ernaux, l'accumulation de scènes et de remarques simples tient lieu de commentaire : ici une femme fait les courses (activité majoritairement féminine, comme le remarque souvent l'autrice), et achète uniquement de la viande pour un homme (sous-entendant qu'elle n'en mangera pas), homme pour lequel elle cuisinera sans doute ce morceau de viande. Ces journaux du dehors notent des scènes qui prennent du sens lorsqu'elles sont mises à la suite, et une continuité se tisse du *Journal du dehors* aux *Années* – ici, autour d'un commentaire genré sur les courses alimentaires et la vie domestique. L'observation sociale se fait dans les caddies, les produits proposés aux clients et les produits choisis : « rien du corps humain, de ses fonctions, n'échappait à la prévoyance des industriels », « tout ce qui existe […] était susceptible d'engendrer des marchandises à l'infini ».

> L'imagination commerciale était sans bornes. Elle annexait à son profit tous les langages, écologique, psychologique, se parait d'humanisme et de justice sociale […]

[1] Voir Pierre-Louis FORT, « Pulsations de la ville nouvelle : le temps des espaces marchands », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, p. 121-134.

> Elle était une morale, une philosophie, la forme incontestée de nos existences. *La vie, la vraie. Auchan*.[…]
> C'était une dictature douce et heureuse contre laquelle on ne s'insurgeait pas. […] La liberté avait pour visage un centre commercial. (*A* 1068)

Ces déclarations relèvent de l'ironie, afin de montrer que les supermarchés, et par extension la société de consommation, ne sont pas le lieu de l'humanisme, de la justice sociale ou de la liberté. Aux supermarchés rutilants et attirants s'opposent les lieux publics désastreux, renforçant le commentaire du récit contre la société de consommation, ainsi que la dégradation des services publics, nécessaires à la vie collective :

> Les lieux où s'exposait la marchandise étaient de plus en plus grands, beaux, colorés, méticuleusement nettoyés, contrastant avec la désolation des stations de métro, la Poste et les lycées publics, renaissant chaque matin dans la splendeur et l'abondance du premier jour de l'Éden. (*A* 1067)

L'espace marchand devient un espace religieux[1], écho à un Éden où tout est disponible à volonté (« à perte de vue des collines de tomates […] Je suis au bord de l'Éden, premier matin du monde. Et TOUT SE MANGE, ou presque. », *La Vie extérieure* 29), ou bien à un enfer (les soldes décrits dans *L'Usage de la photo*[2]), ou encore aux limbes où l'on erre et se perd. Ces espaces marchands sont versatiles dans le récit, et représentent à la fois les modes de vie et le passage du temps. Ils permettent à l'autrice de se poser en ethnologue, mais aussi de signaler l'étrangeté de la vie moderne, par le prisme de la littérature qui les voit comme lieux mythiques et hors du temps, des lieux exaltants, fascinants et dangereux.

Ces espaces marchands étaient des espaces périphériques, des non-lieux invisibles dans la conscience collective, et ignorés par la littérature[3]. Chez l'écrivaine, le supermarché devient un espace de rencontre, un nouveau lieu de

---

[1] Voir Pierre-Louis FORT, article cité, p. 131-132.

[2] « Cet après-midi, je suis descendue au sous-sol de chez Mango. Des femmes et des filles très jeunes brassaient des monceaux de tee-shirts dans les gondoles, […] J'ai eu la sensation d'être enfermée dans un pandémonium féminin. » (*L'Usage de la photo* 179)

[3] Elle s'y intéresse épisodiquement à partir des années 1980, à la fin des années 2010 les supermarchés sont définitivement entrés dans la littérature. Sur l'écriture du quotidien et sa littérarité, voir Maryline HECK, « Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux », *Elfe XX-XXI*, nº 8, 2019, URL = http://journals.openedition.org/elfe/1193

sociabilité dans la Ville Nouvelle. Comme elle met au centre de son écriture les vies muettes, elle évoque longuement ces espaces muets, en prenant une position de personne fréquentant ces lieux au quotidien. Ses observations ne sont pas accompagnées de remarques sociologiques détaillées, mais comme toujours chez Ernaux, la juxtaposition d'images crée du sens.

iv. Écrire la Nature

Les romans de Woolf sont visiblement urbains, mais la nature s'immisce dans la ville et semble toute puissante : on a déjà évoqué les interludes de *The Years* et la puissance des forces naturelles (la Terre, le vent, la pluie…). La Lune est un leitmotiv du roman : symbole traditionnellement féminin, elle l'est aussi dans le roman, mais sans évoquer un lien mythique d'une essence féminine liée à la Nature. La Lune est ici un symbole féminin car elle représente l'argent et la chasteté des femmes[1], c'est-à-dire leurs valeurs dans la société patriarcale où elles se trouvent (la femme est une propriété privée). L'astre représente en fait les obsessions masculines quant aux rôles des femmes ; Woolf l'évoque aussi dans *Three Guineas*. L'association entre femme et nature est ici subvertie par un commentaire social et politique sur le statut des femmes.

Un autre motif évoque la liberté d'Eleanor, les oiseaux[2] dont elle envie la liberté : *« She saw a file of birds flying high, flying together; crossing the sky. She watched them. Again she walked on. […] She envied them. She wished she were going abroad; to Italy, to India[3]… »* (*Y* 108-109). Après la mort de son père, elle peut voyager, et son intérêt pour les oiseaux redouble (elle emporte toujours des

---

[1] Jane Marcus remarque que *« the moon, a coin, hard and bright, cold and silvery, represents male obsessions with women's chastity »* [la lune, une pièce, dure et brillante et argentée, représente les obsessions masculines envers la chasteté des femmes (Ma traduction)] (Jane MARCUS, « *The Years* as Greek Drama, Domestic Novel, and *Götterdämmerung* », p. 290). Dans *Three Guineas*, la lune est *« a white sixpence »* (*3G* 172).

[2] Voir Christina ALT, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge UP, 2010. Les représentations de la nature chez Woolf sont informées par son intérêt pour les développements scientifiques contemporains (taxonomie, éthologie, écologie, etc.)

[3] « Elle vit une file d'oiseaux volant très haut, volant en groupe ; traversant le ciel. Elle les observa. Puis elle reprit sa marche. […] Elle les enviait. Si seulement elle était en train de partir pour l'étranger ; pour l'Italie, pour l'Inde. » (*OR2* 812) Eleanor voyagera plus tard en Europe et en Inde.

jumelles d'observation). Elle se sent comme une *« old maid who washes and watches bird*[1] *»* (*Y* 193), mais ne s'inquiète pas d'être ridicule, car son intérêt pour la nature dépasse les conventions sociales : elle ne répond pas aux questions de Celia mais attend le passage de la chouette (« 1910 »). *« A fine old prophetess, a queer old bird*[2] *»* (*Y* 311) la décrit sa nièce Peggy : l'excentricité d'Eleanor peut se développer au fur et à mesure de son gain d'indépendance.

Enfin, les fleurs et la végétation sont un motif omniprésent dans *The Years*[3]. Le symbole du tournesol (lui-même symbole du soleil, et tous deux liés à Eleanor) représente une vision du féminin en évolution, d'abord prisonnier puis libéré. Comme toujours chez Woolf, les références des images évoluent et les symboles ne sont pas fixes[4]. La fleur est choisie pour décorer, elle représente la vie étouffante de la jeune femme (à travers le mythe de Clytie, qui dédie sa vie à un homme, comme Eleanor en 1891), puis sa recherche de sens et d'indépendance tout au long du roman, et finalement elle représente l'autonomie et la fierté d'Eleanor[5] par son lien avec le soleil. *« She gave one look at the sunflower on the terra-cotta plaque*.

---

[1] « Une vieille fille qui se lave et observe les oiseaux » (*OR2* 888)

[2] « Une vieille et belle prophétesse, un drôle de vieil oiseau » (*OR2* 995). Martin décrit aussi Eleanor comme *« a queer old bird »* (*Y* 251). C'est un autre exemple des expressions qui circulent entre les Pargiter. À noter que Woolf était souvent décrite par d'autres comme ayant l'air d'un oiseau étrange. Clarissa Dalloway a la même caractéristique.

[3] Voir Elisa Kay SPARKS, « Sunflower Suture : Disseminating the Garden in *The Years* », dans Ann MARTIN et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf, Selected Papers from the Twenty Second International Conference on Virginia Woolf,* Northampton, Clemson University Digital Press, 2013, p. 119. *The Years* est un *« city novel »* mais mentionne 24 variétés de fleurs en 91 occurrences. E. K. Sparks a publié d'autres articles autour de la symbolique florale dans les œuvres de Woolf.

[4] Elle écrit à son ami Roger Fry : *« [I] trusted that people would make [the lighthouse] the deposit for their own emotions – which they have done, one thinking it means one thing another another. I can't manage Symbolism except in this vague, generalised way. Whether its right or wrong I don't know, but directly I'm told what a thing means, it becomes hateful to me. »* (Lettre 1764, 27 mai 1927) [Je faisais confiance aux gens pour faire du phare le creuset de leurs propres émotions – ce qu'ils ont fait, l'un pensant qu'il signifie une chose, un autre, une autre. Je ne peux que gérer le symbolisme de cette façon vague et généraliste. Que ce soit bien ou mal, je ne sais pas, mais dès qu'on me donne la signification d'une chose, je me mets à la détester. (Ma traduction)]

[5] L'essai « On Being Ill » (1926) décrit un bouquet de fleurs, où le tournesol représente la robustesse, la fierté, l'autonomie, et tient tête au Soleil : *« the heavy sunflower, who proudly acknowledges the sun at midday and perhaps at midnight rebuffs the moon »* (*Essays* IV 321) [le lourd tournesol, qui reconnaît fièrement le Soleil à midi et repousse peut-être la Lune à minuit (Ma traduction)]. L'image n'est pas toujours liée à un sens unique chez Woolf.

That symbol of her girlish sentiment amused her grimly. She had meant it to signify flowers, fields in the heart of London; but now it was cracked[1]*. »* (*Y* 97) : la fleur décorative, brisée, représente la fissure d'un rêve et d'un mythe. Eleanor dessine à plusieurs reprises des traits autour de points, à la manière d'un soleil ou d'une fleur : en 1891, *« a dot with strokes raying out round it*[2] *»* (*Y* 88), en 1910 *« digging a little hole in the blotting-paper [...] drawing a spoke from the hole in the middle*[3] *»* (*Y* 167), et elle se souvient dans « Present Day » de ses dessins : *« Perhaps there's 'I' at the middle of it, she thought; a knot; a centre; and again she saw herself sitting at her table drawing on the blotting-paper, digging little holes from which spokes radiated*[4]*. »* (*Y* 348). Ce dessin récurrent (qui accompagne d'ailleurs les chapitres du manuscrit *The Pargiters*) représente sa recherche de sens, d'un centre, de soi et du monde. L'apaisement final d'Eleanor dans « Present Day » est lié au soleil : libre, calme, heureuse, Eleanor tourne son visage vers le soleil londonien et profite de sa chaleur et de la beauté de sa lumière. Le soleil participe à la fin ouverte du roman. De Clytie, Eleanor est devenue Déméter, indépendante de la société et de la famille patriarcales.

Les symboles traditionnels sont ainsi renversés : leur sens est détourné et pluriel, à l'image des trajectoires féminines du roman. Le féminin et la Nature n'ont pas de lien particulier, elle est simplement lieu d'évasion, de liberté et d'apaisement. C'est tout particulièrement Eleanor, amoureuse de la ville et de la nature, qui renverse cette division, elle équilibre sa vie à partir des deux espaces.

Le rapport à la nature dans *Les Années* est moins souvent évoqué, le récit étant organisé autour d'un mode de vie principalement urbain. Il évoque, dans les premières années, les croyances et prescriptions du monde paysan :

---

[1] « Elle jeta un regard au tournesol sur la plaque de terre cuite. Ce symbole de ses sentiments de jeune fille éveillait en elle un sombre amusement. Elle avait voulu qu'il représente des fleurs, des champs en plein cœur de Londres ; mais maintenant il était craquelé. » (*OR2* 802)

[2] « un point avec des traits qui rayonnaient tout autour » (*OR2* 794)

[3] « creusant un petit trou dans le papier buvard [...] dessinant un rayon qui partait du trou au centre » (*OR2* 866)

[4] « Peut-être qu'il y a un "je" au milieu de tout cela, pensa-t-elle ; un nœud ; un centre ; et elle se vit à nouveau assise à sa table, dessinant sur le papier buvard, creusant de petits trous d'où partaient des rayons. » (*OR2* 1029)

> observer la lune qui règle le moment de la naissance, la levée des poireaux et les corvées de vers des enfants
> ne pas contrevenir au cycle des saisons pour quitter le manteau et les bas, mettre la lapine au mâle, planter la salade au principe qu'il y avait une époque pour tout, un laps de temps précieux et difficilement quantifiable, entre le « trop tôt » et le « trop tard » pendant lequel s'exerçait la bonne volonté de la nature, les enfants et les chats nés en hiver poussaient moins bien que les autres et le soleil de mars rend fou (*A* 942)

La vie des anciens s'organisait dans un temps naturel, selon le rythme de la Lune ou des saisons. Elle indique quand il faut planter les légumes, comme elle évoque l'avenir : marcher et habiter sur la Lune est au cœur des conversations sur le futur lors des repas de famille. Dans l'enfance de la narratrice déjà, « le calendrier scolaire avait remplacé le cycle des saisons » (*A* 943), on se dirige vers un rythme de vie moderne, c'est-à-dire urbain et technologique, comme le montre la suite du récit. Cependant, l'éclipse de soleil de 1999[1] et la tempête de décembre 1999 en France remettent les phénomènes naturels au centre des préoccupations : « Des millions d'années cosmiques passaient devant nos yeux masqués de lunettes noires. » (*A* 1061), opposant un temps infini et cosmique à la vie quotidienne. La tempête ravageuse, que découvre le soleil « levé calmement sur un paysage mutilé, à la beauté spéciale des ravages » (*A* 1061), ressemble à une « vengeance mystérieuse de la nature » (*A* 1061). Le Soleil et la Lune se font symboles des lieux et des temps. La perte du rapport avec la nature et l'absence de transmission des savoirs à travers les générations est évoqué, mais sa présence persiste : les éléments naturels ont toujours une influence sur l'atmosphère et l'ambiance de la société (le passage à l'An 2000, assombri par la tempête, est mélancolique). Observer les astres donne un sentiment d'infini :

> La lune, quand on levait la tête la nuit, brillait fixement sur un monde dont on ressentait en soi la vastitude, le grouillement, sur des milliards d'individus. La conscience se dilatait dans l'espace total de la planète, vers d'autres galaxies. L'infini cessait d'être imaginaire. C'est pourquoi il était inconcevable de se dire qu'on allait mourir un jour. (*A* 1073)

[1] Également racontée dans le journal de 1993 à 1999 : « De grandes ombres s'étendaient sur l'herbe du jardin. C'était la lumière des rêves et du passé. […] Sentiment de désolation. […] Un vide m'aspirant vers le dehors. Chez tout le monde, en ces derniers mois du siècle, un étrange sentiment d'histoire. » (*La Vie extérieure* 142-143)

Virginia Woolf a vu l'éclipse de soleil du 29 juin 1917, dont elle fait le récit dans son journal le 30 juin 1927, et dans un essai« The Sun and the Fish » en février 1928. Elle se rend en train dans le Yorkshire et l'observe depuis une colline : *« Vales and moors stretched, slope after slope, round us*[1] *»*.

> *We saw rays coming through the bottom of the clouds. Then, for a moment, we saw the sun [...] and rapidly, very very quickly, all the colours faded; it became darker and darker as at the beginning of a violent storm; the light sank and sank;[...] when suddenly the light went out. We had fallen. It was extinct. There was no colour. The earth was dead. [...] I had very strongly the feeling as the light went out of some vast obeisance; something kneeling down and suddenly raised up when the colours came. [...] We had seen the world dead. [...] Then – it was all over till 1999*[2].

« The Sun and the Fish » relate cette même expérience. Woolf narre l'étrange ambiance pendant le voyage en train, la connexion profonde que les passagers ressentent avec le ciel et la nature (*« We were no longer in the same relation to people, houses and trees; we were related to the whole world. [...] we were come for a few hours of disembodied intercourse with the sky*[3]*. », Essays IV* 520). L'éclipse provoque un sentiment puissant : *« Never was there such a sense of rejuvenescence and recovery*[4] *»* (*Essays IV* 522). Plusieurs éléments de ces deux versions de l'expérience font écho à la scène finale du chapitre « 1914 », comme le voyage en train de nuit vers le Yorkshire, la situation sur la colline, les mouvements des nuages et des rayons de lumière dans le ciel, le sentiment d'une entité indéfinie qui s'éveille, puis d'une communion avec le monde : « *Then, as she watched, light*

---

[1] *Diary*, 30 juin 1927 : Vallons et landes s'étiraient, pente après pente, autour de nous

[2] *Diary*, 30 juin 1927 : Nous avons vu les rayons traverser le fond des nuages. Puis nous avons vu le soleil un instant [...] et rapidement, très très rapidement, toutes les couleurs ont disparu ; il a fait de plus en plus sombre, comme au début d'une tempête violente ; la lumière a baissé [...] quand soudain la lumière a disparu. Nous étions tombés. Tout était éteint. Il n'y avait pas de couleur. La terre était morte. [...] J'ai ressenti très fortement, lorsque la lumière s'est éteinte, une sensation de grande révérence, quelque chose s'agenouillant et soudainement se relevant lorsque les couleurs sont revenues. [...] Nous avions vu le monde mort. [...] Et c'était fini, jusqu'en 1999.

[3] « Nos relations avec les gens, les maisons et les arbres avaient changé ; nous étions en lien avec le monde entier. [...] nous étions venus pour avoir une relation désincarnée de quelques heures avec le ciel. » (*EC* 321-322).

[4] « Jamais auparavant, nous n'avions eu une telle impression de renouveau et de renaissance. » (*EC* 325).

moved and dark moved; light and shadow went travelling over the hills and over the valleys. A deep murmur sang in her ears — the land itself […][1] » (*Y* 265). L'expérience a visiblement été marquante pour l'autrice qui semble s'en rappeler lors de l'écriture du roman[2]. Chez Woolf et chez Ernaux, le sentiment provoqué par l'éclipse paraît extraordinaire, infini, à la fois terrifiant et réconfortant.

Comme chez Woolf et la mise en scène d'une voix cosmique, d'un vent personnifié, d'un Soleil apaisant, d'une Lune à la signification multiple, la Nature chez Ernaux a des dimensions surhumaines, bien qu'elle soit plus discrète à cause de l'urbanité extrême de la Ville Nouvelle. *The Years* et *Les Années*, mettant en scène des histoires individuelles à travers la grande Histoire, font appel à une dimension temporelle cosmique et infinie de la Nature.

c. La vie matérielle[3]

i. Choses et « solid objects »

Les deux œuvres apportent une attention particulière à définir et décrire un monde matériel étendu : objets du quotidien, nourriture et vêtements rendent

[1] « Puis, tandis qu'elle observait, la lumière bougea et l'obscurité bougea : la lumière et l'ombre se mirent à glisser sur les collines et les vallées. Un profond murmure chantait dans ses oreilles – le pays lui-même […] » (*OR2* 953).

[2] Voir Jane GOLDMAN, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf : Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge UP, 1998. Jane Goldman considère l'observation de l'éclipse et son compte-rendu comme un moment esthétique fondateur chez Woolf, et attribue des implications politiques à sa poétique.

[3] Cette expression peut évoquer le livre de Marguerite Duras, dans lequel elle parle de la matérialité du quotidien, de la maison et des objets, de sa vie et son travail (écriture, cinéma), de la place des femmes, etc. On trouve déjà l'expression chez Perec en 1965 (« La vie, là, serait facile, serait simple. Toutes les obligations, tous les problèmes qu'impliquent la vie matérielle trouveraient une solution naturelle. », Georges PEREC, *Les Choses*, Paris, 10/18, [1965] 2019, p. 17) et également chez Marx : « pour vivre, il faut avant tout boire, manger, se loger, s'habiller et quelques autres choses encore. Le premier fait historique est donc la production des moyens permettant de satisfaire ces besoins, la production de la vie matérielle elle-même […] » (Karl MARX et Frederick ENGELS, *L'Idéologie allemande*, traduction de Renée CARTELLE et Gilbert BADIA, Paris, Sociales, 1976, p. 26). Il semble qu'aujourd'hui l'expression soit devenue ordinaire : on la trouve dans la presse (*Le Nouvel Obs* et *Rue 89* proposent une rubrique « La vie matérielle », sur les modes de vie, la gestion budgétaire d'un foyer, le travail domestique, etc.), et dans le vocabulaire courant (chez Annie Ernaux notamment, voir plus bas). Je parle ici de « vie matérielle » en écho avec le leitmotiv « écrire la vie », mais j'aurais pu également employer la notion de « culture matérielle », c'est-à-dire l'aspect physique de la culture dans ce qui nous entoure : les objets, leur création, usage et consommation, les comportements et normes autour de

réaliste la période historique et le pays décrits. L'attention portée à ces objets est extensive chez Annie Ernaux (par des listes d'objets à la Perec), et ils participent à la véracité historique du récit. Chez Virginia Woolf, la réflexion sur les *« solid objects »* anticipe *The Years* et court dans de nombreux écrits.

> Et l'on avait en soi une grande mémoire vague du monde. De presque tout on ne gardait que des paroles, des détails, des noms, tout ce qui faisait dire à la suite de Georges Perec « je me souviens » : du baron Empain, des Picorettes, des chaussettes de Bérégovoy, de Devaquet, de la guerre des Malouines, du petit déjeuner Benco. Mais ce n'était pas de vrais souvenirs, on continuait d'appeler ainsi quelque chose d'autre : des marqueurs d'époque. (*A* 1072)

La liste à la Perec concerne des figures et des objets publics, mais aussi privés : les marqueurs d'époque sont les voitures, les objets technologiques, les photographies, etc. Évoquant peut-être *Mythologies* de Barthes (inspiration des *Choses* de Perec, lui-même influence d'Ernaux), croisant analyse sociologique et sémiologique, les objets de consommation, les produits culturels et alimentaires se suivent pour « écrire la vie », et leur approche chronologique et évolutive permet au récit d'écrire l'histoire.

Sans rejoindre *Les Choses*, où les personnages disparaissent derrière les descriptions minutieuses des « choses » qu'ils achètent (vêtements, meubles, objets décoratifs), les objets sont au cœur de la description du vingtième siècle et de la critique de la société de consommation dans *Les Années*. La section décrivant la narratrice et son mari qui s'installent ensemble, puis divorcent et divisent leurs possessions, fait largement écho au roman de Perec.

> On dressait la liste des objets accumulés en quinze ans [...] On se les disputait, entre valeur marchande, « ça ne vaut plus rien », et valeur d'usage, « j'ai plus besoin que toi de la voiture ». [...] Comme la liste des choses à acheter, des casseroles aux draps de lit, avait établi autrefois l'union dans la durée, celle des choses à se partager matérialisait maintenant la rupture. (*A* 1014)

Dans la période qui suit immédiatement l'après-guerre, les objets sont précieux : « tout devait faire de l'usage », « rien ne se jetait », « on vivait dans la rareté de

---

ceux-ci... La notion est utilisée dans des travaux interdisciplinaires sur les relations entre les gens et les choses (anthropologie, archéologie, histoire et histoire de l'art, parfois aussi la critique littéraire).

tout. Des objets, des images, des distractions, des explications de soi et du monde […] » (*A* 946). C'est une société où la consommation est limitée à l'extrême, tout comme les informations. Les ébauches de la société de consommation sont ensuite mises en parallèle avec l'accès de la narratrice aux études supérieures, et à sa soif de savoir qui correspond à ses envies d'acheter ces choses. Le développement de la radio et de la réclame accompagne l'augmentation du volume des objets qui semblent nécessaires (les stylos Bic, la Cocotte-Minute, l'huile Lesieur…, *A* 949), ainsi que la mode des objets à collectionner. Ces objets sont à acquérir pour le bonheur personnel ou collectif – « un électrophone et quelques microsillons, des objets chers dont on pouvait jouir seul, sans fin, jusqu'à l'écœurement, ou avec d'autres » (*A* 963).

Ces choses représentent un avenir meilleur et un progrès certain : « Les gens faisaient fond de plus belle, sur une existence meilleure grâce aux choses. » (*A* 967), comme la gazinière, le plastique, la voiture, le bikini… « La société avait maintenant un nom, elle s'appelait "société de consommation". » (*A* 999), ainsi le récit développe en détail les effets de la publicité (« monitrice culturelle de la société », *A* 999), de la pression sociale et des envies personnelles. Le poids de vue de la narratrice, consciente et critique de la surconsommation, explique son attitude complaisante : « Et nous qui n'étions pas dupes […] nous achetions […] avec l'impression d'utiliser la modernité à des fins intelligentes. Pour nous et par nous la consommation se purifiait. » (*A* 999). La surconsommation et l'apparition des hypermarchés rend l'ordre marchant dangereux et séduisant : acquérir des choses donne un « supplément d'être » (*A* 1054), mais les nouveaux objets technologiques sont violents dans leur complexité (*A* 1055).

Clocks and carpets and chairs
On the lawn all day,
And brightest things that are theirs…
Ah, no; the years, the years ;
Down their carved names the rain-drop ploughs[1].

Dans ce poème de Thomas Hardy[2], les objets (« Horloges et tapis et chaises ») reflètent les années et le passage du temps : ce même mécanisme est mis en œuvre dans *The Years*, où quelques objets récurrents marquent le temps qui passe, tout en renforçant les liens entre les Pargiter disséminés. Les objets créent l'atmosphère des espaces et des différents lieux d'habitation de la famille, et participent à l'élaboration de souvenirs communs. Ils reflètent les goûts et l'esthétique de l'époque concernant la décoration intérieure, petites capsules historiques dans chacune des années du roman. L'intérieur rempli d'objets et étouffant d'Abercorn Terrace, habité par une famille victorienne traditionnelle, contraste avec la pièce aérée et décorée simplement au goût d'Eleanor. L'attention à la décoration intérieure est évoquée par Woolf à plusieurs reprises dans *A Sketch of the Past* : la maison de Hyde Park Gate, miroir d'Abercorn Terrace, est remplacée par les pièces claires et modernes louées par la jeune fratrie Stephen dans le quartier de Bloomsbury.

L'intérieur d'Abercorn Terrace est rempli de *« too many little objects »* (*Y* 6, 10), l'atmosphère est sombre et étouffante, littéralement et symboliquement aux yeux de ses habitantes (*Y* 11). Les objets reflètent les goûts de l'époque victorienne, notamment la porcelaine décorée de roses (*Y* 187). Ce décor est devenu tellement habituel pour Eleanor qu'elle ne le voit plus après de nombreuses années (une remarque de son frère la pousse à redécouvrir le portrait de sa mère, qu'elle n'a pas réellement regardé depuis longtemps). Martin se moque des *« hideous pieces of furniture »* (*Y* 152). Trois objets ont une résonnance

[1] Horloges et tapis et chaises / sur la pelouse toute la journée / et leurs choses les plus brillantes… / Ah, non ; les années, les années ; / les gouttes de pluie labourent leurs noms gravés (Ma traduction)

[2] « During Wind and Rain », 1917 (URL = https://www.poetryfoundation.org/poems/52314/during-wind-and-rain). Poème sur la vie d'une famille, rythmée par le passage du temps, jusqu'à leur mort. Woolf connaissait bien Thomas Hardy et son œuvre, elle a écrit de nombreux articles sur ses romans et poèmes, et s'inspire de ses *« moments of vision »*. Le refrain de ce poème, *« the years, the years »,* a peut-être inspiré le titre du roman, comme le remarque Snaith/Cambridge 393.

particulière à travers les années : une brosse, *« a spotted walrus with a brush in its back »* (*Y* 33), dont Eleanor se dit qu'elle leur survivrait à tous[1], et lorsqu'elle disparaît, elle signe définitivement la fin de l'ère victorienne. Il y a une bouilloire utilisée par les sœurs Pargiter, déjà usée en 1880, toujours dans la maison en 1911, dont le souvenir fait larmoyer Eleanor et Crosby. Enfin, le portrait de Rose Pargiter mère accompagne ses enfants, portrait qui, aux yeux de Martin, après avoir représenté sa mère, est devenu un simple tableau (*Y* 143). Lors de la vente de la maison, les objets sont distribués : *« But the table had gone. Morris had taken this ; Delia had taken that; everything had been shared out and separated[2]. »* (*Y* 205). On découvre au chapitre « 1913 » que Crosby a récupéré un bon nombre de petits objets à Abercorn Terrace, qui lui permettent de donner à sa chambre un air de son ancienne maison[3] : ce sont les objets, plus que l'espace lui-même, qui donnent l'impression du lieu.

---

[1] *« Eleanor was sitting at her writing-table with her pen in her hand. It's awfully queer, she thought, touching the ink-corroded patch of bristle on the back of Martin's walrus with the point of her pen, that that should have gone on all these years. That solid object might survive them all. If she threw it away it would still exist somewhere or other. But she never had thrown it away because it was part of other things – her mother for example. »* (Y 88) [« Eleanor était assise à son secrétaire, la plume à la main. C'est terriblement bizarre, pensait-elle, touchant avec la pointe de sa plume les poils rongés par l'encre qui hérissaient le dos du morse de Martin, que cela ait traversé toutes ces années. Peut-être que cet objet solide leur survivrait à tous. Si elle le jetait, il existerait encore dans un lieu ou un autre. Mais elle ne l'avait jamais jeté parce qu'il était associé à d'autres choses – sa mère par exemple… » (*OR2* 794)]

[2] « Mais la table était partie. Morris avait pris une chose ; Delia en avait pris une autre ; tout avait été partagé et dispersé. » (*OR2* 899)

[3] *« Her room was at the top, and at the back, overlooking the garden. It was small, but when she had unpacked her things it was comfortable enough. It had a look of Abercorn Terrace. Indeed for many years she had been hoarding odds and ends with a view to her retirement. Indian elephants, silver vases, the walrus that she had found in the waste-paper basket one morning, when the guns were firing for the old Queen's funeral – there they all were. […] it was quite like home. »* (*Y* 208) [« Sa chambre était au dernier étage, à l'arrière, donnant sur le jardin. Elle était petite, mais lorsqu'elle eut déballé toutes ses affaires, Crosby s'y sentit à peu près à l'aise. La pièce retrouvait quelque chose d'Abercorn Terrace. En effet, depuis des années, elle avait accumulé des objets les plus variés en prévision de sa retraite. Des éléments indiens, des vases d'argent, le morse qu'elle avait trouvé dans la corbeille à papiers un matin où l'on tirait des coups de canon pour les funérailles de la vieille reine – ils étaient tous là. […] elle eut l'impression d'être à la maison. » (*OR2* 902)]. Eleanor s'imagine jeter le morse à la poubelle (cf. note ci-dessus) en 1891, ce qui est arrivé le 2 février 1901 (funérailles de la reine Victoria) où Crosby l'a alors récupéré, et l'objet continue effectivement à exister « dans un lieu ou un autre ». C'est un autre exemple du réseau discret de liens entre les choses et les êtres que construit le roman à travers les chapitres. Ici, la pensée d'Eleanor est prémonitoire, et Peggy qui la qualifie d' *« old prophetess »* semble alors justifiée.

À Browne Street, maison d'Eugénie et Digby Pargiter, se trouve un autre objet récurrent dans *The Years* : *« a great crimson chair with gilt claws », « the great Italian chair with the gilt claws that stood in the hall »*, un fauteuil recouvert de tissu rouge, avec des griffes dorées, le fauteuil d'Eugénie dont héritent ses filles[1]. Il se trouve chez Maggie et Sara en 1910 et Rose le reconnaît, il est chez Maggie en 1917 : Eleanor remarque l'étrangeté des objets autour d'elle, dont ce fauteuil qui semble *« porous ; it seemed to radiate out some warmth, some glamour[2] »* (*Y* 274). Se souvenant de l'origine du fauteuil, elle se rappelle sa propriétaire : *« "I remember that chair", she said to Maggie. "And your mother…" she added. But she always saw Eugénie not sitting but in movement. "Dancing…" she added[3]. »* (*Y* 274). Le fauteuil d'Eugénie dégage sa personnalité, chaleureuse et séduisante, toujours dansante, transférée à l'objet. Eleanor, après son attitude détachée à Abercorn Terrace, accorde plus d'attention et de sens aux objets, elle perçoit réellement les choses. La situation de la soirée permet de plonger dans ses souvenirs, mais tout s'interrompt au moment du raid aérien :

> *'The Germans…' said Eleanor as the door shut. She felt as if some dull bore had interrupted an interesting conversation. The colours began to fade. She had been looking at the red chair. It lost its radiance as she looked at it, as if a light had been extinguished underneath[4].* (Y 275).

Le chapitre « 1917 » montre la façon dont la guerre a modifié la vie quotidienne : l'absence de domestiques, le ménage pas fait, la cuisine improvisée, les repas pris au sous-sol… Dans cette atmosphère, les choses perdent leur sens : *« a little blur had come round the edges of things[5] »* (*Y* 274). On retrouve ce fauteuil chez Sara, à Milton Street dans les années 1930. North le reconnaît comme le fauteuil de Sara,

---

[1] Dans « A Sketch of the Past », Woolf décrit sa mère assise dans un fauteuil similaire.

[2] « poreux ; il semblait irradier une certaine chaleur, une certaine séduction, tandis qu'elle le regardait. » (*OR2* 961)

[3] « "Je me souviens de ce fauteuil, dit-elle à Maggie. Et de sa ta mère…" ajouta-t-elle. Mais elle voyait toujours Eugénie non pas assise mais en mouvement. "…Dansant", ajouta-t-elle. » (*OR2* 961)

[4] « "Les Allemands…" dit Eleanor alors que la porte se fermait. Elle avait l'impression qu'un importun avait interrompu une conversation intéressante. Les couleurs commencèrent à s'effacer. Elle regardait le fauteuil rouge. Il perdait son éclat à mesure qu'elle le regardait, comme si on avait éteint une lumière à l'intérieur. » (*OR2* 962)

[5] « Les contours des choses s'étaient légèrement brouillés. » (*OR2* 961)

proche du piano qu'elle possède toujours, sans doute aussi hérité de Browne Street. En 1880, Eugénie rapporta plusieurs objets de son voyage en Italie, dont ce fauteuil, et un miroir vénitien que Rose remarquera chez les sœurs en 1910. Celle-ci n'a pas vu ses cousines depuis des années, et les reconnaît à peine : mais le fauteuil et le miroir lui sont familiers malgré l'environnement différent, *« she recognized it with relief*[1] *»* (*Y* 157). Elle se revoit à Browne Street avec ses cousines. En écho, Maggie repense au collier bleu offert par Abel Pargiter pour son anniversaire (« 1880 »), tandis que Sara se souvient des objets d'Abercorn Terrace : le portrait, la table[2]… Le passé se reflète dans les objets, qui font le lien entre les êtres malgré la dégradation du lien familial.

Chez Martin Pargiter, l'intérieur évoque l'homme : Crosby remarque la chambre typique du célibataire, une garçonnière en désordre, avec des pièces d'échiquier sur des piles de livres (*Y* 211). Lui-même remarque l'intérieur de sa cousine Kitty, continuant de moquer son statut d'aristocrate, si bien qu'elle se défend : *« Like a hotel, isn't it*[3] *? »* (*Y* 250). Les objets fonctionnent comme un tableau impressionniste, et dessinent par petites touches les personnages et leur changement de statut au fil des chapitres. La demeure de la famille Robson est remplie d'objets, *« crawling with objects »* (*Y* 65), selon la mode victorienne des objets décoratifs accumulés, et notamment le goût pour les articles japonais. Les Robson sont fiers de montrer à Kitty leur salon encombré, car ces objets sont aussi

---

[1] « elle le reconnut avec soulagement » (*OR2* 857)

[2] Ainsi que Crosby, qui semble faire partie des meubles. L'association du domestique au mobilier est typiquement victorienne, le bon domestique devant se faire oublier par ses maîtres. Sara et Maggie conservent ces réflexes de la classe supérieure.

[3] *« He was looking round the room. It was crowded; there were little tables with photographs; ornate cabinets with vases of flowers; and panels of yellow brocade let into the walls. She felt that he was criticising the room and herself too. »* (*Y* 250) [« Il regardait autour de la pièce. Elle était pleine de monde ; il y avait de petites tables avec des photographies ; des cabinets surchargés de décoration avec des vases de fleurs ; et des panneaux de brocart jaune encastrés dans le mur. Elle sentit qu'il critiquait la pièce et elle-même aussi. » (*OR2* 940)] La relation entre Matin et Kitty est étrange : Kitty l'invite souvent chez elle, afin d'adoucir ses manières et ses rapports aux autres, le trouvant trop cynique et solitaire. Martin critique régulièrement le train de vie de sa cousine (tandis que le sien n'est pas en reste), il voit chez elle des souvenirs d'Abercorn Terrace et du monde de mensonges qu'il était heureux de quitter. Cependant, on le voit en 1914 lors de sa discussion avec Maggie, et au dernier chapitre, que sa vie est aussi remplie de secrets et de mensonges.

un signe d'un certain statut social (*Y* 70) : le professeur Robson, issu de la *working class*, cultive le goût des classes supérieures.

Les choses évoquent aussi des fantômes du passé dans *The Years*, comme dans la famille Malone où les anciens occupants de la maison semblent revenir par les tableaux et les fauteuils (*Y* 74). Ce rapport aux objets évoque *Night and Day*, où Mrs Hilbery collectionne les meubles et les objets et les apprécie comme de vieux amis[1], et sa fille Katharine se sent hantée par le passé car les objets hantent le présent. Les objets et les meubles sont des marqueurs tangibles du passé, des ancêtres, du temps, du statut social, du goût d'une époque, de la mémoire familiale et des liens entre les êtres. Ils semblent parfois autonomes, dotés d'une vie propre, traversant les années comme le font les personnages.

> *The room was full of a queer pale light. Objects seemed to be rising out of their sleep, out of their disguise, and to be assuming the sobriety of daily life. The room was making ready for its use as an estate agent's office. The tables were becoming office tables; their legs were the legs of office tables*[2] *[…]* (*Y* 409)

Les objets semblent s'adapter d'eux-mêmes en fonction des gens autour : de tables de fête lors de la soirée, ils redeviennent des bureaux. Ce passage fait écho à la discussion de Sara et Maggie en 1907 sur la théorie de Berkeley (« y aurait-il des arbres si nous ne les voyions pas ? ») : les objets existent-ils en dehors de la perception et de l'usage qu'en font les gens ? Il semble qu'ils aient bien une existence propre, mais une fonction différente selon les gens autour.

La mention récurrente d' « objets solides », *« solid objects »,* dans *The Years,* évoque une nouvelle de Virginia Woolf : « Solid Objects[3] ». John, jeune politicien en début de carrière, ramasse un objet étrange sur une plage, *« a full drop of solid matter*[4] *»* (*CSF* 103). L'objet lui sert de presse-papier, bien utile dans sa carrière

---

[1] *« "Dear things !" she exclaimed. "Dear chairs and tables ! How like old friends they are – faithful, silent friends" »* (*ND* 17) [« "Objets aimés ! s'écria-t-elle. Chères tables et chers fauteuils ! Si semblables à de vieux amis – des amis fidèles et silencieux." » (*OR1* 395)]

[2] « La pièce était pleine d'une étrange lumière pâle. Les objets semblaient s'éveiller de leur sommeil, de leur déguisement, et reprendre le sérieux de la vie quotidienne. La pièce se préparait pour sa fonction de bureau d'agent immobilier. Les tables étaient en train de devenir des tables de bureau ; leurs pieds étaient des pieds de tables de bureau […] » (*OR2* 1082)

[3] Parue en 1920. Voir *CSF* 102-107 ; *OR1* 1283-1289.

[4] « une goutte de pur matière solide » (*OR1* 1284)

politique – mais rapidement, le nombre d'objets collectés dépasse le nécessaire. John se détourne de la politique, obnubilé par la recherche d'objets particuliers (morceau de verre, de porcelaine, de météorite, caillou, etc.). Il finit par abandonner sa carrière, délaissé par tout le monde et entouré de ces curieux objets.

Face à l'absurdité de sa carrière politique (un amoncellement de documents divers), John semble touché par un sentiment de vide, et il ramasse ces objets solides comme pour se raccrocher à quelque chose de matériel. Il retombe dans un état proche de l'enfance, coupé d'autrui sans pouvoir échanger, il cherche une sorte d'infini, d'authenticité et de pureté dans ces objets. Cependant la nouvelle semble aussi être une parodie de la masculinité : les allusions phalliques au début se moquent de John et son ami. Lorsque John est fier d'avoir ramassé son premier caillou, il imagine ledit caillou s'exclamer *« It might so easily have been any other of the millions of stones, but it was I, I, I*[1] *! »* (*CSF* 104) Ce *« I, I, I »* est caractéristique du dédain de Woolf envers le discours masculin, c'est le signe d'un égo étouffant qui rend mauvaise la littérature. Le discours indirect libre permet de se moquer de John, qui imagine l'objet doté de sensations, et de parole – il investit sa propre subjectivité dans les objets qu'il ramasse, comme le fait un mauvais auteur qui investit son égo dans sa prose. L'objet est muet, mais véhicule du souvenir, de la sensation, de l'émotion – il rappelle, il évoque, il reflète la lumière et le sens que lui donne la personne qui le ramasse. Les objets de John sont énigmatiques et on ne sait pas ce qu'ils suggèrent au personnage, en revanche, dans *The Years* les objets acquièrent des caractéristiques lorsqu'ils sont regardés et qu'on cherche à leur donner du sens : c'est l'échange de Maggie et Sara en 1907. Dans *To the Lighthouse*, les objets et meubles de la section intermédiaire, « Time Passes », portent la mémoire du passé et des anciens habitants de la maison ; ceux-ci voient le temps qui a passé dans ces objets. Woolf charge les objets de ses œuvres d'un arrière-plan historique : la broche de perles qui représente l'impérialisme britannique, les bottes de Mr Ramsay, ou le tableau de Lily Briscoe, forment une contextualisation historique[2]. Woolf ne se prive pas de représenter des natures

[1] « Il s'en est fallu d'un cheveu que ce fût un autre, n'importe lequel de ces millions de cailloux, mais non, ce fut moi, moi, moi ! » (*OR1* 1285)

[2] Voir Thaine STEARNS, « "The House Was Empty" : Woolf's Inanimate Histories », communication au colloque « Virginia Woolf and the Writing of History », novembre 2018.

mortes dans ses œuvres, et les objets permettent d'écrire les aspects matériels de la vie au côté de l'aspect historique. L'autrice admire, chez le dramaturge Ibsen, le fait que *« a room to him is a room, a writing table a writing table, and a wastepaper basket a wastepaper basket. At the same time, the parapharnelia of reality have at certain moments to become the veil through which we see infinity*[1]*. »* (*Essays* IV 491). L'intérêt de l'objet dans le texte littéraire est alors son indexicalité (le sens dépend du moment, du lieu, de celui ou celle qui le regarde) : il peut être un simple objet, avoir une signification sociale ou historique, ou encore dévoiler une vision de l'infini. Les objets sont au croisement de l'écriture du quotidien (construire un monde réaliste, décrire ses modalités), l'écriture de l'histoire (inscrire dans le temps et les événements historiques), et l'interrogation philosophique sur la nature de l'être et du réel, voire une porte ouverte vers un ailleurs d'abord imperceptible – c'est une fonction réaliste et moderniste à la fois.

ii. Nourriture

L'évocation de la nourriture permet également de suggérer le monde matériel du roman et du récit, ainsi que faire des commentaires socio-économiques et historiques sur les populations. « La France était immense et composée de populations distinctes par leur nourriture et leurs façons de parler » (*A* 945) montre la nourriture comme un fait social, elle caractérise les gens et les usages, et participe à établir la mémoire collective : « quand on a eu peur de manquer d'argent […] de nourriture […] par mémoire transmise de la faim » (*A* 989).

> Une fois de plus, dans les corps rapprochés, le passage des toasts du foie gras, la mastication et les plaisanteries, l'évitement de la gravité, se construisait la réalité matérielle du repas de fête. Réalité dont – quand on s'en extrayait quelques minutes pour fumer une cigarette ou surveiller la cuisson de la dinde et qu'on rejoignait la tablée bourdonnante, déjà étranger au nouveau sujet de conversation – on ressentait la force et la compacité. Et quelque chose de l'enfance se rejouait ici. Une scène ancienne et dorée, avec des gens assis aux figures brouillées, dans une rumeur indistincte de voix. (*A* 1077)

[1] « The Novels of E. M. Forster » (1927) : Pour lui, une pièce est une pièce, un bureau est un bureau, une corbeille à papier est une corbeille à papier. En même temps, tout cet attirail de la réalité devient à certains moments le voile à travers lequel nous voyons l'infini. (Ma traduction)

Outre l'importance des voix, évoquée au chapitre précédent, le monde matériel permet aussi de retrouver la mémoire, et raconter l'Histoire du pays, par la nourriture traditionnelle (foie gras, champagne, pièce de viande, les plats sont des clichés des fêtes de famille en France). La nourriture indique aussi chez Ernaux les inégalités de genre et participe à la description d'un monde domestique oppressif pour les femmes : les achats, la cuisine, nourrir les enfants, prévoir les repas, recevoir des invités, etc. « On entrait dans le souci permanent de la subsistance, le circuit de la nourriture deux fois par jour. » (*A* 984). Ces tâches épuisantes et réservées aux femmes sont décrites en détail dans *Les Années* comme dans *La Femme gelée*.

La nourriture dans *The Years* évoque aussi le pouvoir et le genre. Elle marque l'aisance financière (les dîners chez Kitty, le repas frugal de Sara), mais aussi une hiérarchie genrée : Mrs Malone et sa fille sont exclues du repas de Mr Malone et ses collègues (« 1880 »). Dans *A Room of One's Own* se trouve une scène similaire, où la narratrice discourt sur la nourriture dans la littérature : *« It is part of the novelist's convention not to mention soup and salmon and ducklings, as if soup and salmon and ducklings were of no importance*[1] […] » (*AROO* 8). L'acte de cuisiner montre l'inégalité économique : se faire servir est habituel chez les Pargiter, c'est pourquoi Rose est surprise de remarquer que ses cousines font leur propre repas[2] à Hyams Place (« 1910 »). La nourriture évoque ainsi de nombreuses choses dans *The Years*, mais c'est à propos de Rose qu'elle semble la plus complexe : de retour d'un *rally* suffragiste (et de lutte avec la police), elle se sent sale et refuse le repas pour aller prendre un bain (« 1908 »). En tant que suffragette, elle subit le gavage forcé mis en œuvre par la police pour pallier les grèves de la faim des prisonnières[3]. La violence de cette expérience, comparée à un

---

[1] « ça fait partie de la convention romanesque, de ne mentionner la soupe ni le saumon ni les canetons, comme si ni soupe ni saumon ni canetons n'avaient absolument aucune importance, comme si personne n'avait jamais fumé un cigare ou bu un verre de vin. » (*ULS* 29)

[2] *« They were poor, Rose thought, glancing around her. That was why they had chosen this house to live in – because it was cheap. They cooked their own food […] »* (*Y* 162) [« Elles étaient pauvres, pensa Rose, regardant autour d'elle. C'est pourquoi elles avaient choisi d'habiter dans cette maison – parce qu'elle était bon marché. Elles faisaient leur propre cuisine […] » (*OR2* 861)]

[3] Le gouvernement met fin à cette mesure impopulaire en 1913 avec le *Cat and Mouse Act,* relâchant les grévistes pour les enfermer à nouveau quand elles retrouvent la santé.

viol par certaines suffragettes, rappelle son agression de 1880 : la jeune Rose ne trouve pas le sommeil, et sa nourrice pense qu'elle a mangé trop de gâteau. On retrouve Rose des années plus tard, obèse, une manière d'indiquer un rapport déséquilibré à la nourriture pour Woolf[1], peut-être une marque du traumatisme de l'enfance.

iii. Vêtements

Dans *Les Années*, les vêtements sont un autre marqueur de l'époque : « ce maxi-manteau des années soixante-dix, ce trois-quarts noir des années quatre-vingt » (*A* 1041), mais aussi du genre, de l'âge : « A l'habillement on distinguait les petites filles des adolescentes, les ados des jeunes filles, les jeunes filles des jeunes femmes, les mères des grands-mères » (*A* 952). « La honte ne cessait pas de menacer les filles [...] toujours guettée par le trop » (*A* 970), tenue et maquillage sont surveillées par toute la société et déterminent la valeur de la jeune fille. La valeur sociale souhaitée des gens est aussi représentée dans leur accoutrement : il faut bien se vêtir pour la messe, mais ne pas avoir l'air trop aisé (*A* 970, les années 1960), les adolescents exigent des vêtements de marque pour se distinguer (*A* 1054, les années 1990). La tenue de la narratrice sur les photographies est longuement décrite à chaque fois, et engendre des suppositions et des souvenirs sur la personnalité de la femme. Elle évoque aussi son envie d'être à la mode, ses achats frénétiques, ce qui fait écho aux descriptions générales sur l'impact de la société de consommation sur les gens. Corollaire des espaces marchands, les vêtements participent à la critique de la société de la consommation.

Dans *The Years,* les personnages féminins ont une conscience exacerbée de leurs vêtements[2] : enfant, Rose a honte d'avoir taché son jupon et fait son possible

---

[1] Elle parlait souvent de son horreur des gens gros, même au sujet de ses plus proches amies (Ethel Smyth, compositrice et suffragette, qui a inspiré le personnage de Rose). Sa grossophobie est sans doute liée à son propre rapport avec la nourriture : elle était surveillée à chaque repas dans le cadre du maintien de sa santé, et la diète des cures de repos transformait drastiquement son corps.

[2] Et dans les textes de Woolf en général. Pour une analyse plus approfondie, voir Claire NICHOLSON, « But Woolf was a sophisticated observer of fashion… : Virginia Woolf, Clothing and Contradiction » dans Derek RYAN et Stella BOLAKI (dir.), *Contradictory Woolf* ; Jennifer Ann DiGREGORIO KIGHTLINGER, « Sex Costumes : Signifying Sex and Gender in Woolf's « The Introduction » and *The Years* » dans Karen KUKIL (dir.), *Woolf*

pour le cacher à son père, puis adulte, elle déplore sa tenue négligée mais apprécie son aspect pratique[1]. Sara a souvent l'air excentrique, Maggie doit coudre sa propre robe de soirée par manque d'argent, les tenues d'Eleanor sont rapportées de ses voyages en Orient… On est témoin du temps et de l'argent que demandent les vêtements féminins : Eleanor n'a jamais assisté aux nombreux dîners donnés par Kitty (comme le fait Martin en 1914), car elle ne peut se payer une tenue adéquate (dans une des sections supprimées du roman, elle avoue à sa cousine : *« I couldn't afford the clothes […] When you're young you mind – not looking like other people*[2]*. », Y* 445). Le *shopping* est une activité moquée par les hommes, dont la tenue est plus simple :

> *'I always wonder', said Edward […] 'what is the fascination of that particular activity ?' 'Shopping ?' said Kitty, glancing at a dress in a window. That was the manner, she thought, ironical, polite but slightly condescending, that always irritated her when she was a girl*[3]*.* (*Y* 439).

C'est principalement autour de Kitty que la question est soulevée : elle est honteuse de sa tenue engoncée lorsqu'elle prend le thé chez les Robson (*Y* 69), on apprend qu'elle doit se changer plusieurs fois par jour selon l'occasion (*Y* 73), et chaque tenue semble permettre une nouvelle situation et personnalité : enfilant son chapeau, *« [it] made her look quite a different person ; the person she liked being*[4]*. »* (*Y* 254). En 1910, elle se rend à une réunion suffragiste en tenue d'opéra (*« rather absurd in her evening dress*[5] *»*, *Y* 171). Sa robe est argentée, éblouissante, et elle porte des accessoires brillants dans ses cheveux roux. Sara décrit plus tard à

---

in the Real World, Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf, Northampton, Clemson University Digital Press, 2007.

[1] *« But they saved time »* (*Y* 154) [« Mais cela gagnait du temps » (*OR2* 854)] Dans *To the Lighthouse*, Minta Doyle porte des vêtements pratiques (une jupe plus courte), ce qui scandalise certains.

[2] Je ne pouvais pas me permettre d'acheter les bons vêtements […] Quand on est jeune, ça compte – de ne pas ressembler aux autres gens. (Ma traduction)

[3] « Je me demande toujours, dit Edward […] quelle est cette fascination de cette activité particulière ? – Faire du shopping ? » dit Kitty, regardant une robe dans une fenêtre. C'était la manière de parler, pensa-t-elle, ironique, polie mais légèrement condescendante, qui l'irritait toujours quand elle était plus jeune. (Ma traduction)

[4] « [il] lui donnait l'allure d'une personne tout à fait différente ; la personne qu'elle aimait être. » (*OR2* 943)

[5] « un peu absurde dans sa robe de soirée » (*OR2* 869)

Maggie l'apparence de sa cousine : *« Somebody very beautiful; clothed in starlight; with green in her hair*[1] *»* (*Y* 179), et Maggie imagine la scène *: « someone coming in with beetles' wings in her hair*[2] *»*. L'image évoque une vision de Martin en 1907 : *« a woman iridescent with green beetles wings in her hair*[3] *»* (*Y* 125). La perception de cette tenue brillante et de la coiffure faite d'ailes d'insectes verts, semble spécifique : c'est en réalité une description précise d'un costume célèbre. L'actrice Ellen Terry, jouant Lady Macbeth dans une production du Lyceum Theatre en 1888, a porté une tenue similaire lors des représentations (fabriquée par la costumière Alice Comyns Carr) : faite de laine argentée donnant l'apparence d'une cote de maille, avec une cape et des cheveux roux décorés d'ailes d'insectes brillants. Son apparence fut un succès retentissant, et le peintre John Singer Sargent peint immédiatement une image de Terry : le célèbre tableau *Ellen Terry as Lady Macbeth* (1889). Woolf connaissant bien l'actrice, l'allusion est évidente et remarquée par la critique. C'est une autre occurrence des images circulant entre les consciences des personnages, comme le font des mots ou des idées. Elle est complétée au fur et à mesure : on sait que les cheveux de Kitty brillent, Sara décrit des ailes d'insectes, et Maggie ajoute la couleur verte. Cela suggère peut-être une image commune et connue de tous, que la tenue de Kitty veut évoquer, ou bien un lien tacite entre les perceptions des Pargiter. La tenue, entre théâtre, peinture et littérature, fait le lien entre les époques et les consciences.

Si les vêtements féminins symbolisent une autre des conventions sociales auxquelles doivent se conformer les femmes, les vêtements masculins sont ridiculisés : au tribunal, Morris porte une tenue d'avocat qui paraît absurde à Eleanor, *« How odd he looked in his yellow wig ! […] there was something ceremonial about it all. […] They all looked like pictures*[4] *[…] »* (*Y* 105). L'entrée du juge, sérieux mais ridiculement accoutré, lui fait le même effet : *« But now,*

---

[1] « Quelqu'un de très beau ; une femme vêtue de lumière d'étoiles ; avec du vert dans les cheveux » (*OR2* 876)

[2] « quelqu'un entrant avec des ailes de scarabée dans les cheveux » (*OR2* 876)

[3] « une femme dont les cheveux étaient ornés d'ailes de scarabée aux reflets iridescents » (*OR2* 827)

[4] « comme il avait l'air étrange avec sa perruque jaune ! […] il y avait quelque chose de cérémonieux dans tout le déroulement. […] Ils ressemblaient tous à des tableaux » (*OR2* 809)

there he was, awful, magisterial, in his robes[1]. » (*Y* 105). Les vêtements d'apparat des hommes sont un des sujets abordés dans *Three Guineas*, tenues qui participent aux rituels et cérémonies masculines que Woolf critique longuement. Ce sont donc les détails, les objets, le monde matériel, qui prennent du sens par leur présence et mise en scène dans les récits, dans l'entreprise littéraire d'écriture de la vie et de l'Histoire : le vêtement participe à créer l'atmosphère des lieux et à les situer dans le temps. Woolf est coutumière de ce procédé : dans *Orlando*, les vêtements marquent les époques et sont précisément décrits, c'est un des procédés de l'écriture historique ; dans *Jacob's Room*, la jupe de femme marque les époques[2]. *The Years* mentionne aussi le maquillage : à l'époque victorienne, Eleanor observe le maquillage d'une jeune femme qui travaille chez un tailleur, tandis que les sœurs Pargiter n'en possèdent pas. Dans les années 1930, Eleanor observe Peggy se maquiller, reconnaissant que cela lui donne bonne mine – c'est un autre détail historique, une allusion à la production de masse de rouge à lèvres dans les années 1920 et 1930 en Grande-Bretagne, qui montre aussi la différence des habitudes des femmes entre 1880 et 1930.

d. Paysage sonore

L'espace sonore de *The Years* et des *Années* est également un moyen de témoigner de l'époque du récit, comme des rapports entre les personnages ou leur état psychologique. *The Years* est un roman qui s'attache particulièrement à la mise en place d'un *soundscape*, paysage sonore, largement étudié par la critique woolfienne[3]. Les rues de Londres sont remplies de sons, de bruits de déplacements,

---

[1] « Mais maintenant il était là, dans sa robe, imposant, dans toute son autorité. » (*OR2* 809)

[2] *« Fix your eyes upon the lady's skirt; the grey one will do — above the pink silk stockings. It changes ; drapes her ankles — the nineties; then it amplifies — the seventies; now it's burnished red and stretched above a crinoline — the sixties; a tiny black foot wearing a white cotton stocking peeps out. »* (*Jacob's Room* 13) [« Regardez bien la jupe de la dame; la grise fera l'affaire – au-dessus des bas de soie rose. Elle se modifie; drape les chevilles – les années 1890; puis elle prend de l'ampleur – les années 1870; la voici maintenant d'un rouge lustré et déployée par-dessus une crinoline – les années 1860 ; un minuscule pied noir habillé d'un bas de coton blanc dépasse furtivement. » (*OR1* 903)]. La scène où la narratrice des *Années* se voit à la caisse du supermarché est un calque quasi-parfait.

[3] Pour des analyses approfondies, voir notamment les travaux de : Elicia CLEMENTS, *Virginia Woolf : Music, Sound, Language*, Toronto, Toronto UP, 2019 ; E. CLEMENTS,

de foules, d'animaux[1], de vendeurs, de musique de rue[2], etc. Le roman mentionne à plusieurs reprises *« the roar of London »*, *« the roar of voices »*, rugissement d'une énorme masse sonore. Ce bruit empêche de se concentrer et de discuter, il interrompt le flux des pensées et des paroles : les personnages sont gênés par les sons, toujours ramenés de force au monde extérieur par le bruit ambiant. La ville moderne ne permet pas le calme (ce que recherche Kitty en s'exilant à la campagne), tous sont interrompus sans cesse. Le logement de Maggie et Sara à Hyams Place, puis le pauvre studio de Milton Street, sont mal isolés et envahis par le monde sonore du dehors. Rose, rendant visite aux sœurs en 1910, réitère plusieurs fois son incompréhension de ce choix de lieu bruyant – qui n'est pas un choix, elle le comprend plus tard. Le paysage sonore indique les différents espaces, les différentes classes sociales : Sara et Maggie vivent dans des quartiers pauvres, en opposition à Abercorn Terrace, maison parfaitement silencieuse grâce au quartier calme et aux lourds rideaux isolants (« 1880 »). L'espace urbain se mêle à l'espace domestique par ces sons, bruits et musiques – une esthétique de la porosité se met en place, indiquant l'absence de frontières entre l'espace privé et public, et la mixité sociale. Dans *Les Années* d'Ernaux, au contraire, le son évoque des espaces délimités : les passages sur l'éducation des enfants évoquent la séparation genrée quant au bruit, les garçons étant encouragés à l'action et au bruit, les filles

---

« Reconfiguring Terrain – Aural Architecture in *Jacob's Room* and *The Years »,* dans Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City* (la musique et le son articulent des préoccupations sociales de genre et de classe, l'ouvrage est consacré en partie à la question sonore chez Woolf) ; Adriana VARGA (dir.), *Virginia Woolf and Music*, Indianapolis, Indiana UP, 2014 ; Tamar KATZ, « Woolf's Urban Rythms » dans Jessica BERMAN (dir.), *A Companion to Virginia Woolf* ; Anna SNAITH dans ses différents ouvrages.

[1] Le roucoulement des pigeons est souvent mentionné et imité par les personnages : *« take two coos, taffy, take two coos »* (six occurrences dans le roman). Patricia Cramer analyse les pigeons comme une signature lesbienne dans *The Years* : Woolf associe les pigeons à Vita Sackville-West dans ses lettres ; les pigeons entourent Kitty après sa visite à Lucy Craddock. Voir Patricia CRAMER, « "Vita Nuova" : Courtly Love and Lesbian Romance in *The Years* », *Woolf Studies Annual*, vol. 10, « Virginia Woolf and Literary History : Part II », 2004, p. 173-202.

[2] Woolf a écrit un essai à ce sujet : « Street Music ». Dans *Mrs Dalloway* se trouve une figure envoûtante de chanteuse de rue. C'est une voix ancienne et primitive, issue de la terre (*« the voice of an ancient spring spouting from the earth », MD* 88 [« la voix d'une source ancienne qui jaillit de la terre » (*OR1* 1140)]*)*, dont le chant est incompréhensible, comme celui des enfants de *The Years*. Seule la narratrice en comprend le sens profond, une histoire d'amour qui traverse des millions d'années. Peter Walsh reste totalement indifférent à cette expérience, gêné par l'image de la mendiante.

au calme et au silence (*A* 948). Outre cette distinction sonore genrée, le récit évoque les « bruits séparés, distincts, de la province » pendant l'ennui des vacances (*A* 963) : la ville est bruyante, la campagne trop calme. Le son délimite ainsi des espaces matériels et symboliques, ainsi que des groupes de population, ou bien les rassemble lorsque tous partagent ou subissent le même son.

Dans l'espace sonore résonnent aussi des voix, voix des personnages présents, mais aussi voix désincarnées : l'omniprésence du poste de radio dans les années 1930 est évoquée par le paysage sonore des derniers textes de l'autrice. Cette nouvelle technologie permettait de faire entendre la musique et les voix à tout moment, dans un mouvement presque invasif. Woolf écoute la radio en travaillant, et évoque dans son journal l'horreur ressentie en écoutant la diffusion des discours des dictateurs européens. La scène du *Speaker's Corner* en 1914 évoque cette omniprésence, dans la rue comme dans le foyer, de vociférations politiques de propagande, brouillant la frontière entre public et privé[1]. Chez Annie Ernaux, l'omniprésence de la radio dans la période d'après-guerre en France est toute différente : « La joie du transistor était d'une espèce inconnue, celle de pouvoir être seul sans l'être, de disposer à sa guise du public et de la diversité du monde. » (*A* 973). La radio et la musique sont partout, dans l'espace privé comme public : les chansons de variété sont au cœur du paysage sonore ernausien.

> Pendant qu'on faisait ses devoirs sur la table de la cuisine, les réclames de Radio Luxembourg, comme les chansons, apportaient la certitude du bonheur de l'avenir et l'on se sentait entouré de choses absentes qu'on aurait le droit d'acheter plus tard. (*A* 949)

Chansons, comptines, ritournelles, musiques diverses, créent dans *Les Années* un ancrage temporel et l'atmosphère d'une époque, ils activent la mémoire des gens comme des madeleines de Proust[2]. Chanson francophone ou anglophone, tube de l'été ou chanson paillarde, chanson grand public ou à texte, des années

---

[1] La journée d'étude « Virginia Woolf à l'ère de l'écoute / Virginia Woolf and the Age of Listening » du 22 novembre 2019 (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle et Société d'Études Woolfiennes), notamment la conférence plénière de Claire Davison, « Sound Archives – Virginia Woolf and the Radiophonic World », étaient éclairantes sur la question.

[2] Voir Bruno BLANCKEMAN, « La chanson, les chansons », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, p. 443-456.

1940 aux années 2000, les chansons marquent la vie de la narratrice du récit. Chaque âge a sa chanson, chaque événement plus ou moins mémorable est lié à une chanson contemporaine. Bruno Blanckeman[1] détermine plusieurs fonctions de la chanson dans le texte, notamment la fonction métonymique (qui reconstitue l'atmosphère, l'humeur d'une collectivité), métabolique (qui métamorphose la personnalité), et métronomique (qui rythme le temps interne, ou bouleverse la temporalité en rappelant un souvenir). La chanson est un médium qui réunit les temporalités et les espaces au moment où elle est entendue, ou quand on s'en souvient. Elle permet alors de retrouver un autre espace-temps personnel. La différence entre culture populaire et culture savante importe peu : la chanson marque une époque et permet d'inscrire l'individu dans l'histoire d'une collectivité, et d'indiquer un espace-temps particulier, féminin ou masculin, populaire ou savant, ancien ou récent, blessant ou plaisant… Elle permet la micro-écriture de l'histoire, comme les autres marqueurs tangibles du quotidien que sont les objets, la nourriture, les vêtements. Elle participe à créer l'histoire des goûts et des mentalités, et rappelle l'importance de ce phénomène culturel dans la société française du deuxième vingtième siècle. Ces chansons ont ainsi un rôle similaire au paysage sonore woolfien.

Les chansons sont également évoquées chez Woolf, chez les personnages qui chantonnent fréquemment, comme Sara et ses fredonnements incessants de poèmes ou tirades théâtrales qu'elle accompagne de quelques notes jouées au piano. Trois chansons précises sont mentionnées à plusieurs reprises dans *The Years,* ou plutôt une chanson – celle des enfants du concierge à la fin du roman – et deux comptines – « I Had a Little Nut Tree » et « Sur le pont d'Avignon ». Elles sont fredonnées respectivement par Martin et Eleanor. Eleanor chante (*Y* 88) en souvenir de sa nourrice[2], de même chez Martin qui fredonne des extraits de sa chanson (en 1908 et 1914) : *« the King of Spain's daughter came to visit me… »* Cette comptine très masculine[3] s'oppose au « Pont d'Avignon » qui évoque une ronde interminable de différents corps de métiers dansant sur ou sous le pont. Les

[1] *Ibid.,* p. 455.

[2] Woolf raconte une scène identique dans *Moments of Being*.

[3] Chanson sur l'infertilité d'un roi d'Angleterre, les métaphores suggestives abondent dans le texte.

chansons sont différentes en fonction du genre de l'enfant : l'un des thèmes majeurs de *The Years* étant bien l'éducation différente des filles et des garçons, de la petite enfance à la vie adulte.

Susan Squier[1] suggère que le pont de la chanson représente le passage entre l'espace domestique et l'espace public, et l'accès à une variété de professions pour les femmes. C'est ce que confirme la genèse du roman : le discours du 21 janvier 1931 liste une cinquantaine de métiers maintenant accessibles aux femmes, malgré les protestations des hommes que l'oratrice interpelle ainsi : *« O you old humbugs »* (*The Pargiters* 166-167). La scène de Rose y fait écho : elle se tient sur un pont de la Tamise (*« Damned humbugs ! », Y* 154), défiant les institutions britanniques. L'image revient dans *Three Guineas,* où est décrit le monde patriarcal *« from the threshold of the private house ; through the shadow of the veil that St Paul still lays upon our eyes ; from the bridge which connects the private house with the world of public life*[2] *»* (*3G* 102). L'image de la ronde dans le « Pont d'Avignon » rappelle les occurrences dans ce même essai : *« Take this guinea and with it burn the college to the ground […] let the daughters of educated men dance round the fire and heap armful upon armful of dead leaves upon the*

[1] Susan SQUIER, « The Politics of City Space in *The Years :* Street Love, Pillar Boxes and Bridges », dans Jane MARCUS (dir.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1981.

[2] « depuis le seuil de la maison familiale, à travers le voile que Saint Paul tend encore devant nos yeux, depuis le pont qui relie la demeure familiale au monde de la vie publique. » (*Trois G* 44) Woolf fait référence à des versets de la *King James Bible,* recopiés dans ses *scrapbooks* : *« But every woman prayeth or prophesieth with her head uncovered dishonoureth her head : for that is even all one as if she were shaven »* (Corinthiens 11:5) et *« Let your women keep silence in the churches: for it is not permitted unto them to speak; but they are commanded to be under obedience, as also saith the law »* (Corinthiens 14:34) et *« And if they will learn any thing, let them ask their husbands at home: for it is a shame for women to speak in the church.. »* (Corinthiens 14:35) [Toute femme qui prie ou prophétise avec sa tête découverte déshonore sa tête, car c'est comme si elle était rasée ; Que vos femmes se taisent dans les églises, car il ne leur est pas permis de parler, mais elles doivent être obéissantes, comme le dit aussi la loi ; Et si elles veulent apprendre quelque chose, elles doivent interroger leur mari à la maison, car c'est une honte pour les femmes de parler dans l'église (Ma traduction)] Woolf dédie plusieurs notes de bas de page (elles sont extensives dans *Three Guineas)* à saint Paul et la question de la chasteté des femmes, le port du voile, l'instruction, les lois contemporaines (voir Part Two Note 38, *3G* 235). L'image de la cathédrale Saint-Paul prend ainsi une nouvelle dimension dans *The Years*, faisant aussi allusion aux écrits bibliques attribués au saint. Celui-ci est aussi un des visages du fascisme (*3G* 144-146).

flames[1] *»* (*3G* 120). La danse des femmes autour du brasier rappelle la scène de « 1880 » lorsqu'Abel visite Eugénie et ses filles dansent autour d'un feu de joie, jetant des feuilles mortes dans les flammes. *Three Guineas* conseille une deuxième fois d'allumer un brasier, *« take this guinea and use it, not to burn the house down, but to make its windows blaze. And let the daughters of uneducated women dance round the new house, the poor house […] Light up the windows of the new house, daughters*[2] *! »* (*3G* 163). « Le Pont d'Avignon » devient alors hymne féministe avec ces échos woolfiens, et se fait miroir de la chanson récurrente de *Three Guineas*, « Here We Go Round The Mulberry Tree[3] », qui évoque la ronde que les femmes doivent danser autour du feu de joie qui brûle les symboles patriarcaux. À Oxford en 1880, Kitty observe sous sa fenêtre un arbre ancien, soutenu par une poutre. Au même moment, son père écrit un livre d'histoire de l'université et du *college* dont il est doyen, à propos des rois et des poètes qui ont fréquenté les lieux. « *Under the ancient tree under which Kings and poets had sat drinking three centuries ago, but now it was half fallen and had to be propped up by a stake in the middle*[4] *»* (*Y* 61) : l'ancienne majesté du lieu s'écaille, l'histoire devient trop vieille, l'arbre est tordu. La description rappelle en fait l'arbre réel planté par le roi James I d'Angleterre dans la cour du Merton College d'Oxford : un mûrier (*mulberry tree*), représentant l'alliance du pouvoir royal, universitaire et savant. *Three Guineas* utilise à plusieurs reprises la chanson et l'image du mûrier :

---

[1] « Prenez cette guinée, et grâce à elle, brûlez l'école jusque dans ses fondations. […] laissez les filles des hommes éduqués danser autour du feu et jeter des brassées de feuilles mortes sur les flammes. » (*Trois G* 65)

[2] « Prenez cette guinée et servez-vous-en non pour brûler votre maison, mais pour illuminer ses fenêtres. Et laissez les filles des femmes non éduquées danser autour de votre nouvelle maison, de votre pauvre maison […] Éclairez les fenêtres de votre maison, chères filles ! » (*Trois G* 136-137)

[3] Parfois aussi « Mulberry Bush », comptine traditionnelle britannique. La chanson apprend aux enfants à faire les gestes quotidiens (se laver, s'habiller, etc.). L'air est repris dans la chanson de jazz « Stop Beating' Round the Mulberry Bush » en 1938.

[4] « Le vieil arbre sous lequel des rois et des poètes étaient restés assis à boire trois siècles plus tôt, mais maintenant l'arbre était à demi effondré et devait être soutenu par un pied planté au milieu. » (*OR2* 771)

(1) *'Here we go round the mulberry tree, the mulberry tree, the mulberry tree. Give it all to me, give it all to me, all to me. Three hundred millions spent upon war*[1]*.'* (*3G* 140)

(2) *It seems as if there were no progress in the human race, but only repetition. We can almost hear them if we listen singing the same old song, 'Here we go round the mulberry tree, the mulberry tree, the mulberry tree' and if we add, 'of property, of property, of property,' we shall fill in the rhyme without doing violence to the facts*[2]*.* (*3G* 147)

(3) *Behind us lies the patriarcal system; the private house, with its nullity, its immorality, its hypocrisy, its servility. Before us lies the public world, the professional system, with its possessiveness, its jealousy, its pugnacity, its greed. The one shuts us up like slaves in a harem; the other forces us to circle, like caterpillars head to tail, round and round the mulberry tree, the sacred tree, of property. It is a choice of evils. Each is bad. Had we not better plunge off the bridge into the river; give up the game; declare that the whole of human life is a mistake and so end it*[3]*?* (*3G* 155-156)

(4) *But directly the mulberry tree begins to make you circle, break off. Pelt the tree with laughter*[4]*.* (*3G* 161)

(5) *You would do all in your power to break the ring, the vicious circle, the dance round and round the mulberry tree, the poison tree of intellectual harlotry*[5]*.* (*3G* 177)

La chanson est ainsi liée à l'argument pacifiste (citation 1), à l'argument de la propriété (masculine, dont les femmes font partie, citation 2), au couple espace

---

[1] « "Faisons la ronde autour du mûrier, autour du mûrier, autour du mûrier. Vous allez tout me donner, tout me donner, tout me donner. Et ces 300 millions de budget, pour faire la guerre, pour faire la guerre" » (*Trois G* 108)

[2] « C'est comme s'il n'y avait aucun progrès, seulement des répétitions. On peut presque les entendre chanter la même chanson, "faisons la ronde autour du mûrier, autour du mûrier, autour du mûrier", et si nous rajoutons "de la propriété", nous trouverions une rime que ne ferait pas violence aux faits. » (*Trois G* 116)

[3] « Derrière nous s'étend le système patriarcal, la maison, avec sa nullité, son immoralité, son hypocrisie et sa servilité. Devant nous s'étant le monde public, le système de la vie professionnelle, avec sa possessivité, sa jalousie, son agressivité, sa cupidité. Le premier nous enferme comme des esclaves dans un harem ; le second nous force à tourner en rond, comme des chenilles en boule, à faire la ronde autour du mûrier, l'arbre sacré de la propriété. C'est un choix entre deux maux. Chacun est mauvais. Ne devrions-nous pas plutôt sauter du pont dans la rivière, abandonner la partie, déclarer que la vie humaine est une erreur, et en finir avec elle ? » (*Trois G* 126)

[4] « Mais lorsque vous commencez à rentrer dans la ronde autour du mûrier, cassez le cercle, quittez la danse en un éclat de rire ! » (*Trois G* 133)

[5] « Vous feriez tout ce qui est en votre pouvoir pour casser la ronde, le cercle vicieux, la danse autour du murier, cet arbre empoisonné du libertinage intellectuel. » (*Trois G* 167)

privé/espace public dans lequel les femmes n'ont pas leur place du fait du système patriarcal (3), et enfin la chanson évoque les recommandations de Woolf : sortir de la ronde et de la procession (4 et 5).

Ainsi, Virginia Woolf évoque dans *The Years* et *Three Guineas*, par deux simples comptines, son programme d'une destruction du système patriarcal et ses interrogations. Faut-il mieux entrer dans la ronde (des métiers du « Pont d'Avignon », ou de la propriété du *« mulberry tree of property »*) mais comme elle semble nuisible, il faut la quitter (sauter du pont, *« plunge off the bridge »*), et brûler toutes les institutions responsables du maintien de ce système ? Le roman se clôt par la chanson des enfants, dont le sens est incompréhensible (ou, si Eleanor semble comprendre, elle ne le partage pas), une glossolalie (qui ressemble à une langue sans en être une), mélange de grec ancien et d'accent cockney, dont la signification a été largement discutée[1]. Cela suggère une nouvelle interprétation : serait-ce finalement une fin ouverte face aux propositions péremptoires des autres comptines ? Aucune n'est choisie comme hymne, et le choix est laissé à l'appréciation du lectorat.

Chez Woolf comme chez Ernaux, le son peut être source de plaisir, de beauté, d'inquiétude, de gêne, de violence… mais aussi se faire témoin de la marche du monde, de ses dynamiques, de ses divisions et de ses luttes. L'autrice française fait aussi appel aux chansons de variété pour diffuser un message politique : deux textes de Boris Vian et Alain Souchon sont convoqués dans une lettre adressée au Président de la République, message engagé qui exige, en temps de crise, la sauvegarde de « cette vie indispensable, la vie matérielle[2] ».

e. Corps et gestes

Autre motif à remarquer dans les œuvres : l'attention portée au corps et aux gestes, et à leur représentation par les photographies et les vidéos dans *Les Années*.

---

[1] Chaque édition du roman et les articles consacrés proposent une interprétation.

[2] Annie ERNAUX, *Monsieur le Président*, Gallimard, Tracts de crise, N°29, 2020. La version du texte lue sur France Inter mentionne « cette vie aussi indispensable que l'intellectuelle, la vie matérielle » (France Inter, 30 mars 2020, URL = https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-30-mars-2020).

L'attitude et les gestes indiquent l'état psychologique des personnes : « Les gestes traduisent la brusquerie ou/et la nervosité. » (*A* 1001) indique le malaise de la mère de famille. Morris Pargiter, avocat plaidant au barreau, est observé par Eleanor, qui remarque sa voix et sa gestuelle spécifiques à son métier, différentes de son état habituel[1]. Maggie semble aussi avoir une gestuelle caractéristique (*« as if to ward off some implacable destiny[2] », Y* 181, elle possède un peu du caractère prophétique de sa sœur). Ses gestes sont souvent indiqués bien qu'on ne les connaisse pas : rejoignant Maggie au parc, Martin la reconnaît de loin à cause d'un geste non décrit (*Y* 230). Le geste permet aussi d'exprimer ses émotions, comme la colère d'Eleanor, jetant le journal qui affiche la photo d'un dictateur[3] – Peggy est frappée par la force de la réaction de sa tante et par ce geste inhabituel (*Y* 314). Le geste permet d'imiter pour décrire, comme Sara qui se fait comédienne, décrivant à Maggie l'entrée de Kitty à la réunion suffragiste (*Y* 179). Les gestes sont aussi une chose héritée et transmise dans les familles :

> Hors des récits, les façons de marcher, de s'asseoir, de parler et de rire [...] les gestes [...] transmettaient la mémoire passée de corps en corps [..] Un héritage invisible sur les photos qui, par-delà les dissemblances individuelles [...] unissait les membres de la famille [...]. Un répertoire d'habitudes, une somme de gestes façonnés par des enfances [...] des adolescences [...] jusqu'à l'oubli (*A* 941)

---

[1] *« One hand was on the edge of his gown. How well she knew that gesture of Morris's, she thought – grasping something, so that you saw the white scar where he had cut himself bathing. But she did not recognise the other gesture – the way he flung his arm out. That belonged to his public life, his life in the Courts. And his voice was unfamiliar. But every now and then as he warmed to his speech, there was a tone in his voice that made her smile; it was his private voice. »* (*Y* 106) [« Il avait une main sur la lisière de sa robe. Comme elle connaissait bien ce geste de Morris, pensa-t-elle – lorsqu'il saisissait quelque chose, de sorte qu'on voyait la cicatrice blanche à l'endroit où il s'était coupé en se baignant. Mais elle ne reconnut pas l'autre geste – cette façon d'étendre soudain le bras. Cela, ça appartenait à sa vie publique, sa vie aux Cours de Justice. Et elle ne reconnaissait pas sa voix. Mais de temps en temps, à mesure qu'il s'enflammait pour son sujet, il y avait dans sa voix une inflexion qui la faisait sourire ; c'était sa voix à lui. » (*OR2* 810)]

[2] « comme pour détourner un implacable destin » (*OR2* 878)

[3] Dans *Three Guineas*, plusieurs photographies sont insérées dans le texte, mais l'image récurrente la plus forte (Hitler ou Mussolini ?) n'est pas montrée, on la devine dans le texte par la description des portraits, des coupures de presse. C'est l'image de l'horreur sans visage. Ici la réaction à l'image et sa signification profonde est plus importante que la photo en elle-même. Le mécanisme est identique dans *Les Années* : Annie Ernaux ne reproduit pas les photographies décrites dans le texte, ce sont les descriptions et l'impression sur la narratrice qui priment.

Décrire les gestes comme marqueurs d'époque et pratiques transmises est un moyen d'écrire l'histoire des corps, de la gestuelle et des habitudes, comme dans tout l'œuvre d'Annie Ernaux. Depuis *Les Armoires vides*, l'attention portée au geste est récurrente dans ses liens avec la mémoire et la transmission. Dans *The Years*, le geste est aussi transmis en famille : les liens entre Eugénie et sa fille Sara semblent tissés principalement par les gestes. Eugénie est très protectrice envers elle (*Y* 117, 122), leur excentricité et leur tendance à parler seule et divaguer les rassemble, comme leur caractère *« untidy »* (la maison de Browne Street, l'apparence d'Eugénie elle-même, puis celle de Sara, sont qualifiées de désordonnées). Sara fait un geste *« in the way that was so like her mothers'*[1] *»* (*Y* 283), remarque Eleanor, scellant la ressemblance entre la mère et la fille par l'héritage de la gestuelle.

Dans *The Years* toujours, un geste distinctif circule chez les personnages, hérité à travers le temps et l'espace : les mains mises en rond qui formulent, à défaut du mot juste, la nature de la vie et de l'âme humaine, son sens profond. Nicholas tente de décrire l'âme : *« "The soul – the whole being" he explained. He hollowed his hands as if to enclose a circle, "It wishes to expand ; to adventure ; to form – new combinations*[2] *?" »* (*Y* 282). Peggy, qui file la même réflexion des années plus tard, fait le même geste en décrivant ce qui constitue une personne : *« But what makes up a person –, (she hollowed her hand), the circumference, – no, I'm not good at that*[3]*. »* (*Y* 335). Eleanor le fait aussi, un peu plus loin :

> *There must be another life, she thought, sinking back into her chair, exasperated. Not in dreams; but here and now, in this room, with living people. She felt as if she were standing on the edge of a precipice with her hair blown back; she was about to grasp something that just evaded her. There must be another life, here and now, she repeated. This is too short, too broken. We know nothing, even about ourselves. We're only just beginning, she thought, to understand, here and there. She hollowed her hands in her lap, just as Rose had hollowed hers round her ears. She held her hands hollowed; she felt that she wanted to enclose*

[1] « d'une manière qui ressemblait tant à celle de sa mère » (*OR2* 969)

[2] « "L'âme – l'être tout entier", expliqua-t-il. Il forma un creux de ses deux mains comme pour enfermer un cercle. "Elle cherche à s'élargir, à s'aventurer ; à former – de nouvelles combinaisons ?" » (*OR2* 968)

[3] « Mais pour ce qui constitue une personne – (elle fit une sphère de sa main) la circonférence –, non, je ne suis pas douée pour cela. » (*OR2* 1017)

> *the present moment; to make it stay; to fill it fuller and fuller, with the past, the present and the future, until it shone, whole, bright, deep with understanding*[1]. (*Y* 406)

Le cœur du roman est ici rassemblé : quelle sont la nature et le sens des vies humaines (la sienne et celle des autres), comment faire pour les appréhender, les comprendre et les améliorer ? Il semble que la question de la vie soit liée à une temporalité, une histoire : il faut décrire et rassembler le présent à travers le temps (« *to enclose* » ; « *to fill it with the past, the present and the future* »), pour l'apercevoir entièrement et le comprendre (« *deep with understanding* »). Cette entreprise d'écriture de la vie permet de prendre conscience de sa temporalité et de sa mémoire, et c'est à partir de ces individus que la littérature fait ce double geste d'écriture de l'Histoire et d'écriture de la vie, l'une et l'autre étroitement liées.

Les corps et les gestes sont déclencheurs de la mémoire : la façon de touiller le thé de Mrs Robson évoque un souvenir émouvant pour Kitty (*Y* 68), Crosby retrouve le plaisir de posséder ces objets qu'elle nettoyait tous les jours (*Y* 206), la danse d'Eugénie[2] (« 1907 ») évoque le souvenir d'une musique entendue dans son enfance. Dans *Les Années*, c'est lors de l'arrivée d'Internet et des supports numériques que la gestuelle est interrogée, dans un médium où « les autres étaient désincarnés, sans voix ni odeur ni gestes » (*A* 1071) :

> Il était étrange de penser qu'avec les DVD et autres supports les générations suivantes connaîtraient tout de notre vie quotidienne

[1] « Il doit y avoir une autre vie, pensait-elle, retombant dans son fauteuil, exaspérée. Pas dans les rêves ; mais ici et maintenant, dans cette pièce, avec des gens vivants. Elle eut l'impression qu'elle était au bord d'un précipice, les cheveux flottant au vent ; elle était sur le point de saisir quelque chose qui venait de lui échapper. Il devait y avoir une autre vie, ici et maintenant, répéta-t-elle. Cette vie-ci est trop courte, trop fragmentaire. Nous ne connaissons rien, même sur nous-mêmes. Nous commençons seulement, se disait-elle, à comprendre, ici et maintenant. Elle creusa ses mains sur ses genoux en une sphère, exactement comme Rose avait creusé la sienne en un cornet autour de son oreille. Elle tint ses mains arrondies ; elle avait l'impression de vouloir enfermer le moment présent ; le faire demeurer ; le remplir de plus en plus, du passé, du présent et de l'avenir, jusqu'à ce qu'il brille, complet, éclatant, plein d'une profonde compréhension. » (*OR2* 1079)

[2] *The Years* fait écho à plusieurs reprises aux Ballets Russes (compagnie de ballet en tournée internationale dans les années 1910 et 1920), via la discussion des personnages ou des allusions infimes (à la manière du costume d'Ellen Terry). Voir à ce sujet Susan JONES, « Diaghilev and British Writing », *Danse Research : The Journal of the Society for Danse Research*, vol. 27, nº 1, Summer 2009, pp. 65-92, URL = https://www.jstor.org/stable/40264007, notamment p. 73 ; voir aussi Susan JONES, *Virginia Woolf and the Dance, Dance Chronicle*, vol. 28, nº 2, 2005, pp. 169-200, URL = https://www.jstor.org/stable/1568090.

> la plus intime, nos gestes, la façon de manger, de parler et de faire l'amour, les meubles et les sous-vêtements. L'obscurité des siècles précédents [...] allait disparaître pour toujours. Nous étions à l'avance ressuscités. [...] Internet opérait l'éblouissante transformation du monde en discours. (*A* 1072)

Du geste à la voix, du geste au souvenir visuel ou auditif, c'est bien une vision du corps en mouvement qui est ébauchée dans ces textes.

Le corps est aussi abordé sous un aspect social : chez Ernaux, les descriptions de la place du corps féminin dans la société sont faites depuis de sa restriction extrême, à sa libération, jusqu'à sa marchandisation et sa sexualisation à outrance dans la société contemporaine. Les gestes du quotidien sont aussi genrés : « pour les hommes, l'usage continuel des épaules transportant la bêche [...] pour les femmes, des genoux et des cuisses coinçant le moulin à café [...] » (*A* 941). Woolf mentionne l'attention aux vêtements, à la pudeur féminine et à la conscience nécessaire du corps féminin dans l'espace, comme le corps masculin blessé à la guerre ou dans les colonies. Le corps est un autre aspect qui permet de montrer l'espace genré, privé et public, individuel et collectif, où évoluent les femmes. Les analyses sociales sont historicisées, puisque la situation est différente entre l'époque victorienne et la liberté des années 1930, ou la rigueur des années 1950 et la liberté post-68. Ainsi la littérature, en décrivant les corps, incarne les questions sociales et féministes, utilisant des procédés et stratégies proprement littéraires comme alternative à la forme essayistique. Elle montre l'aspect matériel de l'expérience féminine, notamment des corps dans la société, et les oppressions, injonctions et réactions qu'ils subissent. Le corps permet l'incarnation de ces enjeux : il participe ici à écrire la vie, car il est marqué par son cadre social et historique.

Un dernier mot sur la représentation du corps dans *Les Années* : les descriptions des photographies portent une attention précise au corps du sujet. La pose (qui mime celle des stars ou des publicités) marque l'époque, mais aussi l'âge et l'évolution de la femme : la petite fille, la jeune fille honteuse de son corps (« empoissé », seule mention descriptive du corps adolescent), la jeune femme qui grandit (« la fille nouvelle qu'elle se sent devenir »), etc. Le corps (comme sa disposition, ses vêtements, le jugement qu'on lui porte) fait aussi partie du monde matériel chez Ernaux, en ce qu'il témoigne de l'état de l'individu comme de l'époque qui l'entoure.

*

En conclusion à cette première section, je reviens sur l'image de la procession : ce mouvement est central dans les œuvres, et l'une des images clé de Woolf dans *The Years* et *Three Guineas*. Dès la procession de l'incipit (*« interminable procession of shoppers », « like caravans perpetually marching »*, *Y* 3), de nombreux interludes mentionnent l'image (*Y* 82, 153, 190, 225) qui représente à la fois le mode de déplacement des gens et des foules dans la vie quotidienne urbaine, mais se fait aussi métaphore du système que discute l'autrice. *Three Guineas* file la métaphore, sur le mode de la chanson « Mulberry Tree », à propos de *« the procession of the sons of educated men*[1] *»* (*3G* 142) qui évoque les chenilles processionnaires :

> *There they go, our brothers who have been educated at public schools and universities, mounting those steps, passing in and out of those doors, ascending those pulpits, preaching, teaching, administering justice, practising medicine, transacting business, making money. It is a solemn sight always — a procession, like a caravanserai crossing a desert. […] But most of them kept in step, walked according to rule, and by hook or by crook made enough to keep the family house, somewhere, roughly speaking, in the West End, supplied with beef and mutton for all, and with education for Arthur. […] For there, trapesing along at the tail end of the procession, we go ourselves. And that makes a difference. […] We too can leave the house, can mount those steps, pass in and out of those doors, wear wigs and gowns, make money, administer justice. […] 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*[2]*?* (*3G* 142-143)

[1] « la procession des fils des hommes éduqués » (*Trois G* 110)

[2] « Les voilà qui marchent, nos frères formés dans les grandes écoles et les universités, gravissant ces marches, franchissant ces portes, accédant à ces chaires ; ils prêchent, ils enseignent, ils rendent la justice, ils pratiquent la médecine, ils font des affaires, ils gagnent de l'argent. C'est toujours une vision solennelle – une procession, comme un caravansérail dans le désert. […] Ils ont défilé dans les règles, ont fait leur possible pour conserver leur maison de famille, quelque part dans le West End, ils ont assuré du bœuf et du mouton pour tout le monde, ils ont assuré l'éducation d'Arthur. […] Maintenant, piétinant en queue de cortège, nous y sommes nous-mêmes […] Nous pouvons aussi quitter la maison, gravir ces escaliers, franchir ces portes, porter des perruques et des robes, gagner de l'argent, rendre la justice. […] Nous devons nous demander si nous souhaitons vraiment prendre part à la procession, ou non. À quelles conditions devons-nous rejoindre cette procession ? Nous devons tout d'abord savoir où nous mène cette procession des hommes éduqués. » (*Trois G* 110-111)

Tout le programme de *The Years* et de *Three Guineas* est exposé ici via la métaphore de la procession, de la caravane de marchands (l'un des premiers titres du roman était d'ailleurs *The Caravan*), écho à la ronde autour de l'arbre et la procession des chenilles autour du mûrier. On y retrouve les motifs des écoles et universités, des métiers de la justice et de la médecine, du prestige de l'Empire britannique[1], de l'argent, de la maison familiale, du repas garni de viande. Les femmes ont maintenant pu rejoindre la procession, mais faut-il l'accepter ? C'est toute la distance qu'émet Woolf quant aux organisations suffragistes : faut-il se battre pour le droit de citoyenneté des femmes, si c'est pour contribuer à perpétuer la société britannique contemporaine ?

Cette procession ou caravane, ce défilé ou déroulement, ces images présentes dans les interludes, sont aussi un moyen d'insister sur le défilement irrévocable du temps. Chaque année et chapitre s'ouvrent sur des rappels de la structure répétitive du texte, comme de la vie. Les paroles, gestes, valeurs, secrets, erreurs… des Pargiter se répètent de génération en génération – Grace Radin précise que dans le manuscrit de *The Pargiters,* la famille est plusieurs fois représentée comme une caravane traversant le désert[2]. La succession semble être la clé du roman, suite et répétition de faits, transmis en héritage aux nouvelles générations. C'est également le sentiment que procure *Les Années* d'Ernaux : les faits et gestes se répètent, les listes s'accumulent sans cesse, et les événements se juxtaposent sans répit. Si l'on peut distinguer un quelconque progrès, il ne fait qu'amplifier la marche d'une

---

[1] L'autrice Ruth Adam écrit, dans son histoire des femmes britanniques, qui s'intéresse à leur place sociale et spatiale (Ruth ADAM, *A Woman's Place : 1910-1975*, Londres, Persephone Books, [1975] 2000) : *« All the colour and romance of having an Empire – the beautiful uniforms which made women look as drab as peahens by comparison, the marching processions with blood-stirring music and throbbing drums, and the great ships riding the storms – belonged to the men. »* (p. 1) [Toute la couleur et le romantisme de l'Empire - les beaux uniformes qui rendent les femmes aussi ternes que des paons en comparaison, les processions avec la musique qui fait battre le sang et les tambours lancinants et les grands navires chevauchant les tempêtes – appartenaient aux hommes. (Ma traduction)]. Elle met en regard les manifestations des suffragettes : *« For the first time,* they *had the pageantry and the processions and the marching music ; instead of always being limited to watching the men from an upstairs windows. On the Eve of King George V's coronation they borrowed the decorated route for their own procession. »* (p. 36) [Pour la première fois, *elles* ont eu l'apparat et les processions et la musique militaire ; au lieu d'être toujours limitées à regarder les hommes depuis la fenêtre du premier étage. A la veille du couronnement du roi George V, elles ont emprunté la route décorée pour faire leur propre procession. (Ma traduction)]

[2] Grace RADIN, *The Evolution of a Novel,* p. 50.

société déjà problématique. Fabrice Thumerel envisage les années comme une ritournelle, il y voit un « mouvement de ritournellisation : la ronde des années, des saisons et des temps produit un effet poétique[1] ». Ronde, comptine, ritournelle, procession : elles deviennent manifestation matérielle du déroulement temporel, et l'histoire des personnages londoniens et de la femme française s'insèrent ainsi dans le cours de l'humanité, dans la marche de l'Histoire inéluctable, dans un temps perpétuel et immémorial.

2. Temporalités accumulées

a. Temps de la vie des femmes

Les romans de Woolf comme les récits d'Ernaux mettent en scène des femmes face au temps : le rapport au corps, la vie domestique, l'âge et la vieillesse, sont sous la coupe d'un temps implacable, dont l'écoulement est plus ou moins rapide.

Le corps féminin est placé dans un temps qui lui est propre dans les récits ernausiens : le temps des menstruations et leur arrêt éventuel et la peur de la grossesse dédouble le temps quotidien.

> Les filles continuaient donc de prendre leur température comme des malades, de calculer les périodes à risques, trois semaines sur quatre. Elles vivaient dans deux temps différents, celui de tout le monde, des exposés à faire, des vacances, et celui, capricieux, menaçant, toujours susceptible de s'arrêter, le temps mortel de leur sang. (*A* 976)

> Dans quelques mois, l'assassinat de Kennedy à Dallas la laissera plus indifférente que la mort de Marilyn Monroe l'été d'avant, parce que ses règles ne seront pas venues depuis huit semaines. (*A* 981)

Les récits d'Ernaux qui concernent la grossesse et l'avortement mettent toujours en scène ces deux temporalités, notamment le caractère interminable de

[1] Voir Fabrice THUMEREL, « *Les Années*, ou les Mémoires du dehors », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, p. 229-243.

l'attente avant de savoir si l'on est enceinte, l'attente du jour de l'avortement, l'attente des premiers signes :

> Le temps a cessé d'être une suite insensible de jours, à remplir de cours et d'exposés, de stations dans les cafés et à la bibliothèque, menant aux examens et aux vacances d'été, à l'avenir. Il est devenu une chose informe qui avançait à l'intérieur de moi et qu'il fallait détruire à tout prix. (*Évé* 279)
>
> […] l'interminable lenteur d'un temps qui s'épaississait sans avancer, comme celui des rêves. (*Évé* 287).

Les femmes sont également limitées par le temps de la reproduction : l'injonction du mariage dans la société victorienne concerne les femmes en âge d'avoir des enfants. Les célibataires âgées ne sont plus concernées, comme le remarque Rose : *« But they saved time, and the years after all – she was over forty – made one care very little what people thought. They used to say, why don't you marry ? why don't you do this or that, interfering. But not any longer*[1]*. »* (*Y* 154). Le nombre élevé de *spinsters*[2] indépendantes dans le roman insiste sur cette dimension (Eleanor, Rose, Sara, Peggy ; Kitty a un fils mais on ne le rencontre jamais).

Cette esquisse d'une temporalité au féminin, d'un temps propre aux femmes, concerne alors le corps (en particulier chez Ernaux) mais aussi l'organisation quotidienne, totalement construite. Les temporalités leur sont imposées : le temps est mesuré, minuté et contraint par des rappels ou des exigences. Les exemples des journées de Kitty en 1880 et d'Eleanor en 1891 sont éloquentes quant aux contraintes que la société victorienne fait peser sur les femmes. Kitty suit des cours d'histoire auprès de Lucy Craddock, mais son intérêt est mitigé à la fois par son

---

[1] « Mais cela gagnait du temps, et après tout, avec les années qui passaient – elle avait plus de quarante ans –, on se souciait très peu de ce que les gens pensaient. Avant, ils lui disaient souvent : pourquoi ne vous mariez-vous pas ? Pourquoi ne faites-vous pas ceci ou cela, se mêlant de tout. Mais plus maintenant. » (*OR2* 854)

[2] Selon Ruth Adam, *op cit.*, la vieille fille est un fardeau dans la société au début du siècle : *« Spinsters had to face the fact that they were a nuisance to everybody, because there was no provision for them to be independant of a man's help, in an economy set up by males for males. »* (p. 16) [Les vieilles filles devaient faire face au fait qu'elles étaient une nuisance pour tout le monde, parce qu'il n'était pas prévu qu'elles soient indépendantes d'un homme, dans une économie mise en place par les hommes pour les hommes. (Ma traduction)] ; dans son chapitre sur la décennie 1920, qu'elle définit comme *« the era of the spinster »* [l'ère de la vieille fille]: *« At last, after so many years of being grudged the right to exist at all, she came into her own. »* (p. 138) [Enfin, après tant d'années de réticence à avoir le droit d'exister, elle s'est imposée. » (Ma traduction)]

manque de temps pour y travailler (*« She was too tired tonight*[1]*. », Y* 60) ainsi que le découragement parental (son père lui dit qu'elle n'est pas faite pour étudier). Contrairement à ses obligations (repas en famille, réception de jeunes étudiants, accueil des universitaires) qui semblent interminables, l'heure passée à discuter avec Lucy passe en un éclair (*Y* 62). Kitty ne maîtrise pas son temps, elle ne peut rester là où elle veut, elle est toujours soumise aux sons des cloches et des horloges : *« She hated the sound of the bells ; it always seemed to her a dismal sound*[2] *»* (*Y* 59), *« But she was late, the clock warned her*[3]*. »* (*Y* 61). À Oxford, l'expérience d'Edward fait écho à Kitty : également étudiant, mais de manière officielle, il travaille le grec en divisant son temps de manière rigide, en heures et demi-heures (*Y* 47). *« He loved the sound of bells »*, la marque du temps le stimule et l'encourage, *« time was up, he must work now*[4] *»* (*Y* 48). Il est dans un environnement accueillant, dans un espace marqué par une tradition (sa chambre était celle de son grand-père lorsqu'il était étudiant), dans un découpage du temps en adéquation avec son unique responsabilité, qui est d'étudier. Dans les années 1930, Edward est doyen à Oxford, sa carrière s'étant réalisée exactement comme prévu en 1880. Le temps des études est ainsi différent entre Edward et Kitty, comme il est évoqué chez Rose et Martin, ou Eleanor et Morris : les garçons ont la possibilité et le temps d'étudier, les filles en sont écartées. Kitty, cherchant à échapper à la vie à Oxford, refuse d'épouser Edward et entre dans l'aristocratie britannique en devenant Lady Lasswade. Sa richesse lui permet de retrouver dans une certaine mesure la maîtrise du temps : lorsqu'elle se rend à l'opéra, sa tenue en plein jour est absurde et décalée, elle est en retard. Mais en arrivant dans la salle, dans son box, *« She was not late after all »*, *« she felt appropriate*[5] *»* (*Y* 173). Cette micro-société est vêtue comme elle et adaptée à sa mesure du temps. Elle est dans son élément, le cadre spatio-temporel est fait pour elle, adéquat à l'élégance et au

---

[1] « Ce soir, elle était trop fatiguée. » (*OR2* 770)

[2] « Elle détestait le son des cloches ; il lui semblait toujours lugubre » (*OR2* 769)

[3] « Mais la cloche l'avertit qu'elle était en retard. » (*OR2* 771)

[4] « Il adorait le son des cloches » ; « c'était l'heure ; il fallait travailler maintenant. » (*OR2* 759)

[5] « Finalement elle n'était pas en retard » ;« elle sentait qu'elle était à sa place » (*OR2* 871)

confort requis par sa classe sociale. Il semble alors que la richesse illimitée permet d'acheter un temps et un espace à soi.

Le roman suit Eleanor durant une journée complète en 1891, journée pendant laquelle elle vaque à ses occupations tout en tenant compagnie à son père pour chaque repas, du petit-déjeuner au dîner. Elle aussi est menacée par les horloges qui interrompent ses rêveries et ses moments agréables : le temps est toujours contraignant. Durant cette journée, elle est en retard à tous ses rendez-vous, elle n'est pas maîtresse du temps malgré ses tentatives (elle se dépêche, court, mange rapidement, vérifie sans cesse sa montre). Son seul répit est lorsqu'Abel Pargiter lui donne quelques pièces pour payer un taxi, et l'informe qu'il sera sorti dans l'après-midi, ce qui signifie qu'Eleanor n'aura pas besoin de revenir pour le thé de cinq heures (*Y* 102), et le poids de son rôle familial s'allège un peu. Eleanor organise donc sa journée et sa vie en fonction de celle de son père.

Les cloches et les horloges sont un leitmotiv menaçant dans *The Years* : les hommes ont des affinités avec elles, tandis que les femmes les craignent. Au printemps 1914, Martin est accueilli à Saint-Paul par le salut des cloches :

> *Then there was a ripple in the air. The great clock, all the clocks in the city, seemed to be gathering their forces together ; they seemed to be whirring a preliminary warning. Then the stroke struck. […] As the last ripple of the stroke died away, Martin came out in the open space in front of the Cathedral*[1]. (*Y* 216).

Les cloches semblent aussi annoncer la guerre qui se profile à l'été 1914 : c'est bien un signal destiné aux hommes. Woolf retrouve un rapport au temps évoqué dans *Mrs Dalloway*, dont le premier titre était *The Hours*, roman se déroulant en un jour, divisé en douze sections, où le temps est rythmé par le son des cloches de Big Ben[2]. *« The leaden circles dissolved in the air*[3] *»* (*MD* 4) résonne de nombreuses

---

[1] « Puis l'air se mit à onduler sous l'effet d'une vague. La grande horloge, toutes ses horloges de la ville semblaient rassembler leurs forces ; elles semblaient vibrer comme pour annoncer un signal. Puis l'heure sonna. […] Au moment où la dernière vague du carillon s'éteignait, Martin déboucha sur l'espace vide en face de la cathédrale. » (*OR2* 910)

[2] Je reprends ici une analyse développée dans mon mémoire de master : Suzel MEYER, « Enquête sur l'épiphanie dans le roman au vingtième siècle, de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf à *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », mémoire de Master 2 dirigé par Patrick Werly, Université de Strasbourg, 2015.

[3] « Les cercles de plomb se dissolvaient dans l'air. » (*OR1* 1070)

fois dans la journée de Clarissa Dalloway, jusqu'à l'épiphanie finale. Le temps du roman est autoritaire : *« Shredding and slicing, dividing and subdividing, the clocks of Harley Street nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion*[1] *[…] »* (*MD* 112), il organise la vie *: « First a warning, musical ; then the hour, irrevocable*[2]*. »* (*MD* 4). Le temps prive, empêche, et frustre les personnages, il rappelle à l'ordre et interrompt la rêverie par un coup de cloche. Bernard Brugière[3] distingue les niveaux temporels du roman (temps social, subjectif, autoritaire, cosmique, etc.) : les cercles de plomb sont associés à l'autorité et la soumission, au sens de la mesure, ils rappellent les heures à intervalles fixes, et Big Ben symbolise alors l'ordre répressif de la Loi. Les rapports des personnages aux cloches et aux cercles évoluent, et le sentiment d'oppression est tempéré par le vécu intérieur et la subjectivité des personnages : les cercles évoquent une certaine solennité pour Clarissa. Paul Ricoeur[4] distingue dans *Mrs Dalloway* le « temps monumental » et le « temps mortel », où le temps mortel (de l'expérience des vies des personnages) est soumis au temps monumental, qui frappe les heures et découpe le temps (temps de l'Empire britannique et de l'Histoire officielle, il relève des figures d'autorité et de pouvoir.) Big Ben résonne dans Londres, effrayant Septimus Smith. La cloche fait écho à celle de l'église Saint Margaret[5] : elle sonne doucement, quelques minutes après le vacarme de Big Ben – il semble se dessiner un temps masculin et un temps féminin, décalé et subversif. Ricoeur lit *Mrs*

---

[1] « Laminant et tranchant, divisant et subdivisant, les horloges de Harley Street grignotaient peu à peu la journée de juin, recommandaient la soumission, soutenaient l'autorité, et montraient en chœur les avantages du sens de la mesure […] » (*OR1* 1159)

[2] « D'abord un avertissement, musical. Puis l'heure, irrévocable. » (*OR1* 1070)

[3] Bernard Brugière, dans la préface « En relisant Mrs Dalloway », Virginia WOOLF, *Mrs Dalloway,* Gallimard, « Folio classiques », 2013.

[4] Paul RICOEUR, *Temps et récit*, tome II, Paris, Seuil, Points essais, 1991, p. 199-203.

[5] Peter Walsh entend sonner la cloche de cette église, ce qui lui fait penser à Clarissa Dalloway, ou plutôt au cliché qu'il a d'elle : *« Ah, said St. Margaret's like a hostess who come into her drawing room on the very stroke of the hour and finds her guests there already. I am not late. No, it is precisely half-past eleven, she says. Yet, though she is perfectly right, her voice, being the voice of the hostess, is reluctant to inflict its individuality. »* (*MD* 54) [« « Ah, dit l'église St. Margaret, comme une hôtesse qui entre dans son salon à l'heure juste et trouve ses invités déjà là. Je ne suis pas en retard. Non, il est 11 heures et demie tapantes », dit-elle. Pourtant, bien qu'elle ait parfaitement raison, sa voix, étant une voix d'hôtesse, hésite à s'imposer. » (*OR1* 1111)].

Dalloway comme une fable sur le temps, car le roman explore la transformation de la perception du temps et les « variétés des rapports entre l'expérience temporelle concrète des divers personnages, et le temps monumental[1] ». Clarissa est une figure du compromis, qui vit dans le temps monumental, mais elle réussit à s'en échapper lors de moments épiphaniques ; tandis que Septimus ne supporte pas l'intrusion des médecins dans sa chambre couplée au vacarme agressif des cloches, et se suicide[2]. Dans *The Years,* la description de Londres à l'interlude de « 1914 » fait écho à celles de *Mrs Dalloway* : « *The air over London seemed a rough sea of sound through which circles travelled. But the clocks were irregular, as if the saints themselves were divided. There were pauses, silences… Then the clocks struck again*[3]*. »* (*Y* 213).

Le temps monumental fait écho au temps de la vie domestique chez Annie Ernaux : dans *Les Années*, et dans le roman de la domesticité *La Femme gelée*, dès son mariage, la narratrice subit de plein fouet les demandes du foyer familial. Entre les courses alimentaires, la cuisine, les enfants, « l'espace se rétrécissait, le temps se régularisait » (*A* 984). Le temps non extensible ne lui permet pas de concilier famille et travail : « cette prévision incessante de l'avenir immédiat, qui complique le versant extérieur de ses obligations, son travail d'enseignante. » (*A* 987). La narratrice expose cette double journée de travail[4] aux tâches domestiques

---

[1] Paul RICOEUR, *ibid.,* p. 204.

[2] Les cloches évoquent aussi les morts de la grippe espagnole de 1918, selon Elizabeth OUTKA, *Viral Modernism : The Influenza Pandemic and Interwar Literature*, New York, Columbia UP, 2019. Le roman mentionne que Clarissa a souffert de la grippe, d'où son air maladif ; Septimus pourrait avoir également été touché et souffrir des conséquences, en plus de son stress post-traumatique (maux fréquents chez les soldats ayant survécu). E. Outka rappelle que les cloches sonnaient fréquemment pour les victimes de l'épidémie, et peuvent alors rappeler le souvenir de la maladie dans les années 20. Les cloches sont bien un motif polysémique dans *Mrs Dalloway*, évoquant la maladie, la guerre, le patriarcat, l'Empire britannique, etc. Woolf a également souffert de la grippe espagnole en 1919.

[3] « L'air au-dessus de Londres ressemblait aux vagues agitées d'un océan de sons à travers lequel on voyait glisser des cercles. Mais les horloges étaient d'un rythme irrégulier, comme si les saints eux-mêmes étaient divisés. Il y avait des pauses, des silences… Puis les horloges sonnaient à nouveau. » (*OR2* 907)

[4] À propos de l'inégalité de la répartition des tâches domestiques : après leur journée sur le lieu de travail, les femmes enchaînent sur une deuxième « journée », les tâches domestiques. Elles n'ont donc plus de temps de loisir. Après la discussion des féministes matérialistes des années 1970 paraissent les premières études françaises : Ann CHADEAU et Annie FOUQUET, « Peut-on mesurer le travail domestique ? », *Économie et statistique*,

impossibles sans aide, précisant qu'elle n'a ni le temps de lire, ni d'écrire. Le temps devient impossible à appréhender ou maîtriser, et la femme s'y perd totalement. Elle regrette le temps d'avant : « Je me suis mise à vivre dans un autre temps. Finies les heures suspendues, molles et douces à la terrasse des cafés [...] les heures oubliées [...] le rythme de l'enfance et des années d'avant [...] » (*FG* 416). Elle semble chercher une sorte de répit féministe : « *Kiri le Clown* et *Une minute pour les femmes*[1] d'Annick Beauchamp le soir » (*A* 994), où la question féministe est un loisir comme le dessin animé des enfants. « Et où ai-je lu que Virginia Woolf faisait "aussi" des tartes, pas incompatible tu vois. » (*FG* 429*)* se dit ironiquement la femme gelée. Le calcul détaillé du partage des tâches démontre « une absence quasi-totale de temps mort » d'une vie de femme au bord de l'épuisement (*A* 1001), et débouche sur un divorce après lequel le quotidien est plus souple. Les enfants restent cependant un ancrage fort de sa vie : « sans eux elle ne pourrait pas se situer dans le temps » (*A* 1027).

À côté du temps irrévocable des horloges de *The Years, Les Années* sont rythmées par une temporalité nouvelle, qui se met en place peu à peu : le temps des choses et de la consommation. Dans les années 1950, « on avait le temps de désirer les choses » (*A* 950), puis à l'avènement de la société de consommation, ce temps marchand impose sa temporalité à la société : « Le temps des choses nous aspirait et nous obligeait à vivre sans arrêt avec deux mois d'avance », « L'ordre marchand se resserrait, imposait son rythme haletant » (*A* 1054), « Le temps commercial violait de plus belle le temps calendaire » (*A* 1075). Ce temps commercial déborde dans la vie (*A* 1068), dans les conversations qui portent « sur la consommation du temps et des choses » (*A* 1012). Cette temporalité de la consommation semble principalement destinée aux femmes, car ce sont elles qui écument les espaces marchands : le dernier journal extime d'Ernaux, *Regarde les lumières mon amour*, évoque en détail les femmes dans les supermarchés[2], en écho

---

nº 136, 1981, pp. 29-42 ; François de SINGLY, « La journée double », *Informations sociales,* no . 5, 1987.

[1] Chronique quotidienne sur le droit des femmes, diffusée sur France Inter. Dans le cadre de ces pages sur le découpage temporel de la vie domestique (une heure pour ceci, une heure pour cela), le titre de l'émission est frappant.

[2] Ernaux remarque que les supermarchés sont des lieux de femmes, « ce qui relève du champ d'activités plus ou moins spécifique des femmes est traditionnellement invisible, non pris en compte, comme d'ailleurs le travail domestique qu'elles effectuent. Ce qui n'a

avec l'incessante corvée des courses alimentaires dans *Les Années*. C'est un « lieu où le temps humain paraît ne plus exister, être supplanté par celui des choses, absorbé dans la présence inerte des choses, dont le retour cyclique suivant les fêtes et les saisons est la seule temporalité sensible » (*Regarde les lumières* 94-95). Cet espace ouvre également la possibilité d'une autre temporalité car il se fait lieu de l'attente, ce qui permet l'observation longue et la description de saynètes presque théâtrales par l'unité de temps et de lieu. « L'hypermarché est bel et bien traversé par l'Histoire, il en offre le tableau évolutif » (*Regarde les lumières* 95) – de l'histoire individuelle à l'histoire collective, Annie Ernaux évoque le supermarché comme un espace-temps historique.

Les expériences des femmes dans ces sociétés sont alors évoquées par cette stratégie de dédoublement des temporalités. Si les hommes semblent maîtres du temps, les femmes sont en quête permanente d'un temps à soi. La mort d'Abel Pargiter et la vente de la maison d'Abercorn Terrace signalent pour Eleanor le début d'une vie libre : elle voyage à sa guise, organise son temps comme elle l'entend, se permet une certaine excentricité dans ses manières, et peut enfin, à cinquante-cinq ans, vivre sa vie. Fille d'Abel, mais jouant le rôle de sa femme[1], elle est comme veuve. Quant à Kitty, elle vit entre deux temporalités, liées aux deux espaces de son existence : Londres et les réceptions, et le château à la campagne où *« the whole day was hers[2] »* (*Y* 262) – et une fois veuve, dans les années 1930, elle s'installe dans une maison à la campagne et est enfin libérée des réceptions londoniennes. La fin du chapitre « 1914 » montre le passage entre les deux temporalités établies dans le quotidien de Kitty, pendant un voyage en train :

> *She seemed to be passing from one world to another; this was the moment of transition. […] The years changed things; destroyed things; heaped things up — worries and bothers; here they were*

---

pas de valeur dans la vie n'en a pas dans la littérature. » (*Regarde les lumières mon amour* 56) Elle se demande en effet pourquoi les supermarchés sont absents de la littérature.

[1] Eleanor se fond elle-même dans le rôle : son père lui demande d'acheter un collier pour sa nièce Maggie (cousine d'Eleanor), elle demande à la vendeuse un collier destiné à sa nièce : « Pour ma nièce – ou plutôt ma cousine. » (*OR2* 804). Le rôle de la fille aînée, qui adopte la position d'ange du foyer, est particulièrement important dans les textes autobiographiques de Woolf (*Moments of Being* et le journal) : sa demi-sœur Stella Duckworth, à la mort de Julia Stephen, a dû reprendre le rôle, et subir au passage les colères fréquentes de Leslie Stephen ; à la mort de Stella, ce fut le tour de Vanessa.

[2] « La journée toute entière était à elle. » (*OR2* 950)

> *again. Fragments of talk kept coming back to her; sights came before her. […] She saw the women rising, and the men filing in. She sighed as she turned on her ledge. All their clothes are the same, she thought; all their lives are the same. And which is right? she thought, turning restlessly on her shelf. Which is wrong? She turned again. […]* Now *where are we? she said to herself. Where is the train at this moment?* now*, she murmured, shutting her eyes, we are passing the white house on the hill;* now *we are going through the tunnel;* now *we are crossing the bridge over the river. . . . A blank intervened; her thoughts became spaced; they became muddled. Past and present became jumbled together*[1]. (*Y* 258-259)

Le train est ainsi un moyen de circuler entre deux lieux, mais aussi entre deux temps – le fait qu'il file tout droit inexorablement le rend similaire au temps lui-même. Le Nord devient alors le lieu et le temps de ses souvenirs, de ses goûts et ses envies, un temps qui mêle passé et présent. Il finit même par s'arrêter totalement, permettant à Kitty de réellement profiter de l'instant présent lorsqu'elle s'endort, apaisée, sur une colline :

> *Then, as she watched, light moved and dark moved; light and shadow went travelling over the hills and over the valleys. A deep murmur sang in her ears — the land itself, singing to itself, a chorus, alone. She lay there listening. She was happy, completely. Time had ceased*[2]. (*Y* 265)

Au cœur de la Terre, le temps a cessé d'exister, Kitty est libérée du temps (libération anticipée dans le train), tandis que les rayons de lumière et d'ombre passent sur elle : l'image cinématographique semble évoquer aussi le passage des années.

---

[1] « Elle semblait être en train de passer d'un monde dans un autre ; c'était le moment de transition. […] Les années changeaient les choses ; détruisaient les choses ; accumulaient les choses – les soucis et les ennuis, voilà qu'ils réapparaissaient. Des fragments de conversation ne cessaient de remonter en elle ; des images surgissaient devant elle. […] Elle vit les femmes se lever et les hommes entrer l'un après l'autre. Elle soupira en se retournant sur sa couchette. Tous leurs vêtements sont identiques, pensait-elle ; toutes leurs vies sont identiques. Et qu'est-ce qui est bien ? pensait-elle, se retournant fébrilement sur sa couchette. Qu'est-ce qui est mal ? Elle se retourna à nouveau. […] Et *maintenant* où sommes-nous ? se dit-elle. Où est le train à cet instant ? *Maintenant*, murmura-t-elle, fermant les yeux, nous passons devant la maison blanche sur la colline ; *maintenant* nous traversons le tunnel ; *maintenant* nous franchissons le pont sur la rivière… Un blanc s'intercala ; ses pensées s'espacèrent ; elles s'embrouillèrent. Le passé et le présent se mélangèrent. » (*OR2* 946-947)

[2] « Puis, tandis qu'elle observait, la lumière bougea et l'obscurité bougea : la lumière et l'ombre se mirent à glisser sur les collines et les vallées. Un profond murmure chantait dans ses oreilles – le pays lui-même, chantant pour lui-même, en un chœur, seul. Elle resta allongée à écouter. Elle était heureuse, pleinement. Le temps s'était arrêté. » (*OR2* 953).

Eleanor trouve son bonheur en ville (émue par « *the roar of London* », le rugissement de la ville), Kitty fait de même à la campagne (en communion avec « *the land itself* ») : chaque personnage forme son propre espace-temps, selon les envies, hors du cadre d'une société patriarcale.

Les Années évoquent aussi cet espace-temps qu'on organise pour soi : avant le divorce, la narratrice s'essaie à des sorties indépendantes, un cinéma en solitaire par exemple, puis une fois divorcée, son temps peut être consacré à ses désirs propres (*A* 1038). Entre deux photographies, elle liste quelques faits (*A* 1079) : une liaison et une rupture, la jalousie[1], sa retraite, l'annonce de la naissance d'une petite fille, un cancer du sein[2]. Elle se sent vieillir, un âge qui se fait visible par le corps : elle évoque la chirurgie esthétique qui arrête le temps qui passe (« Mylène Demongeot physiquement identique », *A* 1070), ainsi que la ménopause (« Elle a peur de vieillir, de l'odeur du sang qui viendra à lui manquer », *A* 1027). Les menstruations donnent « l'impression de gagner sur le temps » (*A* 1038) – le corps féminin a son propre rythme, « scansion régulière du temps » (*A* 1038) qui s'arrête un jour, instaurant un nouveau rapport au temps et au corps.

The Years explore aussi la conscience de l'âge, à travers le suivi des personnages durant presque toute leur vie, et la multiplicité des perspectives sur l'expérience de la vieillesse. Le roman démultiplie les âges, comme le fait *Mrs Dalloway* – qui se déroule sur une journée, mais développe aussi le nombre de perspectives féminines via les retours en arrière et des personnages féminins de tous les âges. La réflexion de Virginia Woolf sur l'âge comprend également un aspect genré : hommes et femmes ne vieillissent pas de la même manière, les conséquences sont différentes, et la perception sociale aussi. Clarissa Dalloway, âgée d'une cinquantaine d'années, compatit quant à la ménopause qui fait souffrir son amie Evelyn Whitbread[3]. Le roman indique qu'elle est aussi passée par cette

---

[1] « comme si elle avait besoin d'occuper le temps » (*A* 1079). C'est le récit de *L'Occupation*.

[2] Voir *L'Usage de la photo*, écrit à quatre mains, paru lors de l'écriture des *Années* ; la mise en scène de photographies est proche dans les deux récits.

[3] Hugh Whitbread annonce à Clarissa que « *his wife had some internal ailment, nothing serious, which, as an old friend, Clarissa Dalloway would quite understand without requiring him to specify. Ah yes, she did of course; what a nuisance; and felt very sisterly […]* » (*MD* 6) [« sa femme souffrait de quelque affection interne, rien de grave, que Clarissa Dalloway, en tant que vieille amie, saurait identifier sans qu'il ait à préciser les choses. Mais oui, bien sûr ; comme c'était contrariant ; elle compatissait de tout cœur […] »

nouvelle phase : elle se perçoit comme en déclin, moins que femme, proche de la tombe[1]. À travers les sept âges[2] de la vie d'une femme mis en scène par *Mrs Dalloway,* Woolf montre les expériences de l'âge pour chaque femme ; et l'oppose aux personnages masculins. Richard Dalloway ou Peter Walsh ont le même âge que Clarissa, mais sont encore intégrés dans la vie active et paraissent moins vieux que les femmes du même âge (et sont toujours séduisants aux yeux d'autres femmes, comme Milly Brush). Tandis que Peter, retrouvant Clarissa après plusieurs années, trouve que les marques de l'âge sont visibles, tandis qu'elle le voit presque à l'identique malgré le temps passé[3]. Ce double standard évoque l'âge et le genre comme catégories du regard des autres : Peter ou Richard sont admirés par des femmes dans la rue, tandis que Clarissa est vue comme un drôle d'oiseau[4]. La réflexion de *Mrs Dalloway* sur l'âge[5] se poursuit dans *The Years* : c'est un

---

(*OR1* 1071) La nouvelle « Mrs Dalloway in Bond Street », qui reprend cette rencontre, est plus précise : *« Of course, she thought, walking on, Milly is about my age - fifty - fifty-two. So it is probably* that*, Hugh's manner had said so, said it perfectly - dear old Hugh, thought Mrs Dalloway, remembering with amusement, with gratitude, with emotion, how shy, like a brother [... and when] perhaps one of them (drat the thing!) couldn't ride. »* (CSF 153) [« Mais oui bien sûr, songeait-elle en reprenant son chemin, Milly est à peu près de mon âge - cinquante, cinquante-deux. Ce doit être *ça*. À sa façon, Hugh l'a parfaitement fait comprendre - ce cher vieux Hugh, pensa-t-elle, se rappelant avec amusement, gratitude et émotion son embarras fraternel [... quand] l'une d'entre elles ne pouvait pas monter à cheval (quelle barbe !). » (OR2 1248)] (Milly dans la nouvelle est devenue Evelyn dans le roman)

[1] La perception de Clarissa insiste sur son absence de sexualité et sur la fin des plaisirs de sa jeunesse, ce qu'elle voit comme la négation de son identité féminine, et sa chambre solitaire a des airs de tombeau. Elle accepte la vision médicale et sociale de la femme qui ne peut plus avoir d'enfant : elle serait moins que femme, sans féminité.

[2] Elizabeth a 18 ans, Rezia 24, Doris Killman environ 40, Clarissa environ 50, Millicent Bruton 62, Helena Parry a plus de 80 ans, et la voisine (dont la fenêtre se trouve en face de celle de Clarissa durant l'épiphanie finale) semble hors d'âge.

[3] *« She's grown older »* ; *« a little thinner, dryer, perhaps, but he looks awfully well, and just the same. »* (*MD* 44) [« Elle a vieilli » ; « un peu plus maigre, un peu plus sec, mais il a l'air en pleine forme, et il n'a pas changé. » (*OR2* 1103)].

[4] *« a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious [...] »* (*MD* 4) [« Elle avait quelque chose d'un oiseau, un geai, bleu-vert, avec une légèreté, une vivacité [...] » (*OR1* 1070)]. Le parallèle avec l'oiseau rappelle Eleanor.

[5] Voir Elfi BETTINGER, « The Journey, Not the Arrival, Matters – Virginia Woolf and the Culture of Aging », *Journal of Aging, Humanities, and the Arts*, nº 1, 2007, p. 177–190 ; Leslie HANKINS, « "To kindle and illuminate": Woolf's Hot Flashes Against Ageism—Challenges for Cinema », dans Laura DAVIS & Jeannette McVICKER (dir.), *Virginia Woolf and Her Influences. Selected Papers from the 7th Annual Conference on Virginia Woolf*, New York, Pace UP, 1998, pp. 26-37. Hankins établit un parallèle entre *Mrs*

processus construit, auquel jeunes et vieux participent, en jouant le rôle de leur âge[1]. Eleanor Pargiter s'en échappe, et vit à rebours : son corps semble avoir pris de l'âge (en 1911, à cinquante-cinq ans, *« there were wrinkles across her forehead ; hollows and creases where the flesh used to be firm[2] »*, *Y* 189). Mais comparée à la vieille Mrs Chinnery, elle se sent en pleine forme[3]. De retour d'un voyage en Inde, Eleanor est vigoureuse : *« she scarcely looked her age, but she must be well over seventy[4] »* (*Y* 330) se dit North, bien que Peggy lui trouve un aspect éparpillé qui l'énerve : *« age that loosened screws and made the whole apparatus of the mind rattle and jingle[5] »* (*Y* 309).

Romans du temps, *The Years* et *Les Années* semblent être également des romans de la vieillesse, textes de l'apaisement et du bonheur que permet l'âge après diverses épreuves. La liberté de la *spinster* et de la veuve évoque celle de la divorcée, et le plaisir rieur d'Eleanor et Kitty célébrant leur grand âge fait écho à l'apaisement ernausien de la fin des *Années* : *« "How nice it is", she said, "not to be young! How nice not to mind what people think! Now one can live as one likes", she added, "... now that one's seventy[6]." »* (*Y* 400). Ces femmes sans enfant et femmes âgées, qui sont heureuses, indépendantes et épanouies, sont un moyen de

---

Dalloway et le roman *Dangerous Ages* de Rose Macaulay (1921), lequel a formé le discours populaire sur la vieillesse féminine.

[1] Voir Elfi BETTINGER, article cité.

[2] « Il était évident qu'elle vieillissait ; il y avait des rides sur le front ; des creux et des plis là où dans le passé la chair était ferme. » (*OR2* 884)

[3] En se penchant pour l'embrasser : *« She was glad to stoop down; it made her feel younger herself. She knew the whole procedure by heart. They, the middle- aged, deferred to the very old; the very old were courteous to them; and then came the usual pause. They had nothing to say to her; she had nothing to say to them. »* (Y 199) [« Elle était heureuse de se courber; cela lui donnait l'impression d'être plus jeune elle-même. Elle connaissait toute la procédure par cœur. Ceux qui étaient dans la cinquantaine montraient de la déférence envers les très âgés; les très âgés étaient courtois avec eux; puis venait le silence habituel. Ils n'avaient rien à dire à Mrs Chinnery ; elle n'avait rien à leur dire. » (OR2 893-894)]

[4] « elle paraissait à peine son âge, mais elle devait avoir largement dépassé soixante-dix ans » (*OR2* 978)

[5] « l'âge qui desserrait les joints dans tout l'assemblage de la machine mentale et en détraquait tous les rouages » (*OR2* 993-994)

[6] « Comme c'est agréable, dit-elle, de ne pas être jeune ! Comme c'est agréable de ne pas se préoccuper de ce que les gens pensent ! Maintenant on peut vivre comme on en a envie, ajouta-t-elle, maintenant qu'on a soixante-dix ans. » (*OR2* 1073)

représenter des figures marginalisées dans la société, et d'affirmer ces modes de vie et ces états féminins différents des rôles classiques.

Annie Ernaux évoque une certaine quiétude de la vieillesse : le rôle de mère est réduit, le rôle d'amante est toujours possible (amour qui lui permet d'être « nulle part dans le temps » tout en se souvenant d'autres relations, d'autres amants : la sensation palimpseste vient de divers déclencheurs). Elle repense aussi à une figure du temps : Jeanne Calment, dont le décès est évoqué dans *La Vie extérieure* ainsi qu'un texte court de 1998, « De l'autre côté du siècle ». Cette « incarnation même du temps » fascine l'autrice. Sa longue vie captive car « elle "aurait pu connaître" Maupassant, Verlaine, Zola, et Proust [...] » (*EV* 93), pourtant elle est « sans presque de souvenirs » (*Vie extérieure* 93) : Calment est « sans histoire », « elle n'était que du temps pur, biologique, débarrassé des horreurs et des bouleversements ». (*Vie extérieure* 92, *EV* 693). Annie Ernaux, en plaçant *Les Années* sous le signe de l'Histoire, s'oppose alors à la célèbre centenaire : elle laisse sa marque dans le monde par son écriture, par l'imbrication de sa vie dans les autres, et de son autobiographie dans l'histoire de la France, elle *est* l'Histoire.

Le projet d'écrire leur histoire de femme et la vie des femmes sous un angle historique, débouche alors pour Woolf comme Ernaux sur une étude de toutes les dimensions du temps en lien avec ces trajectoires féminines. De l'impact sur le corps[1] à l'éloge de la vieillesse, en passant par la place sociale accordée aux femmes

---

[1] D'un point de vue biographique : Woolf et Ernaux évoquent dans leurs écrits personnels leur situation corporelle intime au moment de l'écriture. Ernaux mentionne son cancer du sein, l'impression d'urgence d'écrire pour « sauver » ses souvenirs (*Usage de la photo* et *A*). Woolf consigne sa ménopause et son sens plus aigu de l'âge entre 1932 et 1937 (au moment précis de l'écriture de *The Years*) dans ses journaux. Elle l'appelle *« t. of l. »* (*time of life*) : *« the old symptoms - t of l, cant get rid of it - the swollen veins - the tingling »*, *« those trances, comas, which are I suppose t. of l.: but so frustrating, when I want to be clear & to read »* (24 novembre 1936) *; « I wish I could write out my sensations at this moment. They are so peculiar & so unpleasant. Partly T. of L.? I wonder. »* (*Diary,* 1er mars 1937) [ces vieux symptômes – le moment de la vie, je ne peux pas m'en débarrasser – les veines gonflées – les picotements / ces trances, comas, qui sont je suppose le m. de la v. / je voudrais pouvoir écrire mes sensations à ce moment, elles sont si étranges et désagréables. En partie le m. de la v., je suppose]. Leonard Woolf a supprimé ces passages intimes de sa version du journal de Woolf, *A Writer's Diary*, car il voulait écarter l'aspect maladif qui ternissait la réputation de l'écrivaine à l'époque. La publication intégrale du journal a permis de mieux situer l'état d'esprit, les influences et les inspirations de Woolf lors de l'écriture de certains romans. Avec *The Years*, le fait qu'elle souffre de la ménopause, se questionne sur son âge, et embrasse finalement la vieillesse, n'est sans

en fonction de leur âge, la littérature se fait écho du temps qui passe. Comme Stefan Zweig et ses *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, les heures et les jours[1] comme les années sont l'unité de temps d'une vie chez Woolf et Ernaux.

b. Temporalités du quotidien

Les autrices développent également des temporalités de la vie quotidienne, en plus de l'attention portée à la vie domestique : Ernaux expose un bon nombre de temporalités différentes dans *Les Années,* sur le mode de l'accumulation qui caractérise son écriture. Le temps scolaire, où le rythme des mois est dicté par la rentrée et les vacances scolaires, ou bien le temps religieux, qui rythme la semaine et l'année, sont omniprésents dans les premières sections du récit. « Le calendrier scolaire avait remplacé le cycle des saisons. Les années devant nous étaient des classes [...] espaces-temps ouverts en octobre et fermés en juillet. » (*A* 943) ; puis « le temps infiniment lent des études » (*A* 962), un « temps de nuits blanches, de discussions dans les bars [...] » (*A* 979). L'attention portée au temps de l'école, du lycée, des études supérieures, de l'université et des concours est constante. « La religion était le cadre officiel de la vie et réglait le temps. » (*A* 951), et le temps du carême s'oppose aux sorties à la fête foraine en été ; la semaine est rythmée par l'absence de viande le vendredi et la messe du dimanche. À la messe, on chante *« in illo tempore »* (*A* 930), évoquant un temps mythique : est-ce là une mise en abyme du temps, par une mythification de son propre passé dans le récit ? *La Honte* rassemble le temps scolaire et le temps religieux dans les années de l'école catholique : « Le temps scolaire est inscrit dans un autre temps, celui du missel et de l'évangile » (*La Honte* 242), et évoque l'étroite combinaison : « L'enseignement et la religion ne sont séparés ni dans l'espace ni dans le temps » (*La Honte* 241).

Annie Ernaux évoque un temps urbain, comme c'est le cas chez Virginia Woolf : « En migrant de la province à la région parisienne, le temps s'était accéléré. Le sentiment de la durée n'était plus le même. » (*A* 1006) ; « On était transplantés

---

doute pas étranger aux réflexions d'Eleanor – c'est une autre dimension autobiographique discrète du texte.

[1] *The Hours*/*Mrs Dalloway* qui se déroule sur une journée, *The Waves* qui mêle un jour avec une vie entière, *La Honte* qui s'écrit autour de la journée du 15 juin 1952, le titre du roman *Night and Day*, ou les titres provisoires *La lumière des dimanches*, indiquent une préoccupation temporelle commune, quelle que soit l'unité de temps.

dans un autre espace-temps, un autre monde, celui de l'avenir probablement. » (*A* 1007) ; « On glissait dans un présent cotonneux sans pouvoir dire s'il était dû au déménagement dans une ville sans passé ou la perspective infinie d'une "société libérale avancée", ou la coïncidence fortuite des deux. » (*A* 1008). Ce passage du temps trop rapide dans la Ville Nouvelle fait écho à la différence entre le temps londonien et le temps de la campagne pour Kitty, le rythme de Londres[1] est évoqué dans *The Years* puisque la majorité du roman s'y déroule.

Les Années comme *The Years* montrent la scansion du temps historique et politique via les médias : la mise en scène du journal *The Times*[2] permet d'ancrer les événements narratifs aux événements historiques – c'est la fonction réaliste et historique des objets. Les journaux sont omniprésents dans le roman : les personnages les achètent, lisent, transportent, et commentent à toutes les époques. Ils rendent les événements politiques impossibles à ignorer, et les conversations s'en font écho. Les événements historiques divers sont relayés par la presse et la radio, et commentés dans les bribes de conversation. On peut situer le chapitre « 1891 » grâce au jour de la mort de Parnell ; l'une des sections supprimées du roman est datée par un événement annoncé par les journaux, le 22 septembre 1914, lorsque trois bateaux anglais ont coulé[3] (*Y* 427). Le dernier chapitre se situe dans un temps relativement flou (entre 1935 et 1937 ?), c'est le passé des personnages qui sert d'ancrage au chapitre. La double lecture (le personnage lit le journal, et nous lisons par-dessus son épaule) permet de connaître leur point de vue et leur opinion politique, les biais de chacun : Kitty et Mrs Malone lisent le journal en 1880, comme Abel Pargiter en 1891, Martin en 1914, etc. Eleanor croise à plusieurs reprises les titres de presse, et regarde la liste des victimes de guerre, ce qui lui inspire un commentaire sur l'éducation masculine et le patriotisme – un

---

[1] Voir Tamar KATZ, « Pausing, Waiting, Repeating : Urban Temporality in *Mrs Dalloway* and *The Years* », dans Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City*.

[2] Voir l'article détaillé d'Eleanor MCNEES, « History as Scaffolding : Virginia Woolf's Use of *The Times* in *The Years* », dans Ann MARTIN et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf*, pp. 41-49. Le *Times* est un journal orienté, prophète moralisateur selon Woolf, qui critique ce ton de propagande et notamment l'emploi des gros titres et des formulations à scandale (une pratique nouvelle pour l'époque).

[3] Voir Karen LEVENBACK, *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse New York, Syracuse UP, 1999.

commentaire pacifiste déterminé, évoquant *Three Guineas*, mais supprimé dans la version finale (Grace Radin[1] estime que Woolf a supprimé ce passage à cause de ce caractère antipatriote, qui aurait été malvenu en 1936 lors de la révision du roman). La presse est ainsi la principale source d'informations, jusque dans les années 1930 où le poste de radio semble la remplacer : si Eleanor est toujours habituée à lire le journal, Peggy écoute la radio – une des différences générationnelles évoquées au dernier chapitre. En France, la radio transmet aussi les nouvelles, lors des événements de Mai 68 notamment, « un autre temps » (*A* 990), où « il semblait qu'il s'était produit plus de choses en deux mois qu'en dix ans » (*A* 992). « Le temps toujours plus fiévreux des médias » (*A* 1032) envahit la vie quotidienne et la rythme, comme les autres temporalités imposées – la mondialisation socio-économique touche aussi le temps (*A* 1063).

Le temps familial façonne les jours : il y a le temps des enfants, des parents, des gens plus âgés, des jeunes (*A* 1000), qui soulève la question des liens familiaux, « on se demandait ce qui nous liait, ni le sang, ni les gènes, seulement le présent de milliers de jours ensemble… » (*A* 1050). Ce temps est formé par la mémoire des ascendants transmise aux descendants, « les voix transmettaient un héritage de pauvreté et de privation […] plongeant dans une nuit immémoriale, "dans le temps" » (*A* 939) : le récit du passé, « le temps d'avant » (*A* 935-937), fait voyager dans le temps par les voix, au cœur de la transmission, superposant alors le passé et le présent.

Les objets technologiques et Internet introduisent un autre rapport au temps, car ils permettent de réécouter les voix (le répondeur téléphonique permet d'« entendre des voix qu'on pouvait stocker comme des objets et réécouter dix fois », *A* 1046), et retrouver le passé (« La recherche du temps perdu passait par le web. Les archives et toutes les choses anciennes qu'on n'imaginait même pas pouvoir retrouver un jour nous arrivaient sans délai. », *A* 1071). Cependant, cette nouvelle temporalité semble être à double tranchant : « Il y avait dans les nouveaux objets une violence pour le corps et l'esprit que l'usage effaçait rapidement. » (*A* 1055), « Le clic sautillant et rapide de la souris sur l'écran était la mesure du temps. » (*A* 1071), « la profondeur du temps […] avait disparu. On était dans un présent

[1] Grace RADIN, *The Evolution of a Novel*, p. 83-84.

infini » (*A* 1071) car l'aspect matériel des archives et des livres donnaient la sensation du passé, tandis que le support numérique efface cette matérialité du temps. Outre l'évolution des matériaux, la quantité de données transforme aussi le rapport au temps : « La multiplication de nos traces abolissait la sensation du temps qui passe. » (*A* 1072)

L'opposition entre temps personnel et temps historique est alors un autre dédoublement des temporalités : *The Years* évoque le temps personnel des amis qui dînent ensemble en 1917, où l'Histoire fait irruption par les bombardements aériens ; ou bien le temps de Crosby faisant ses courses, différent de celui de la rue passante où la population célèbre la fin de la guerre.

Conclusion du chapitre : Un espace-temps au féminin

La notion de *place* ou d'*espace* (faire de la place, prendre place, investir un espace…) est centrale dans les œuvres de Virginia Woolf comme d'Annie Ernaux. Pour écrire la vie des femmes, elles font place aux voix et aux personnages féminins, décrivant leurs espaces privés, ou bien l'espace commun depuis leur point de vue. La place est spatiale, mais aussi temporelle : comment les femmes se placent-elles dans le rythme du temps quotidien, du temps du corps, du temps alloué par le carcan social patriarcal ? Les œuvres insistent sur le paysage spatio-temporel et le monde matériel à l'intérieur des récits, et proposent une vision au féminin de ces espaces-temps.

L'espace psychologique semble lié aux espaces physiques : les questions existentielles de l'identité se traduisent par la question du lieu (qui suis-je, mais aussi où suis-je). Le lien est explicitement fait par les personnages de *The Years*, qui semblent souvent se perdre dans l'espace physique ou mental, et dans la chronologie temporelle : la récurrence de la question *« Where am I ? »* signale leur recherche d'identité via un point d'ancrage précis dans l'espace et le temps. Eleanor peut enfin répondre, à la toute fin du roman : « *There ! »*, elle a trouvé son point d'ancrage, sa réponse, sa place. Dans *Les Années*, la narratrice semble aussi faire des allers et retours dans sa mémoire et ses souvenirs, dans le principe même du récit qui est de raconter son passé, et dans les mises en abyme du récit lui-même, lors des moments de sensation palimpseste. L'indécision quant à l'ancrage locatif

(évoqué par les changements de lieu de vie, et la Ville Nouvelle à l'identité flottante), et l'ancrage temporel, est liée à l'expérience croisée de la classe (en tant que transfuge) et du genre. La recherche de sa place est constante dans l'œuvre d'Ernaux, un terme récurrent de son écriture depuis *La place*, récit biographique de son père autour de cette notion.

Le cadre spatio-temporel est enrichi par la richesse de la vie matérielle dans les œuvres : les descriptions des lieux, des objets, du paysage sonore, du corps et des gestes des personnes, sont faites avec une ambition totalisante. Les détails multiples et les listes de faits et de choses permettent de recréer le monde le plus complet possible dans l'œuvre littéraire. Ces œuvres apprécient la modernité et le progrès technique, parfois très ordinaire mais signe de l'avancement du temps (d'un temps d'avant, dans le passé, et du temps présent), toutefois elles restent méfiantes des enjeux (Peggy dubitative fait écho à la dernière section des *Années*). Woolf s'intéressait particulièrement à la relation entre les objets et les humains concernant le partage de l'espace : faire le lien entre le matériel et le psychologique, entre l'objet réaliste et l'esprit humain, semble être aussi le lien entre l'écriture réaliste et l'écriture moderniste[1].

Tous ces éléments permettent de recréer « ce qu'on appelle la vie » (Woolf), c'est-à-dire « écrire la vie » (Ernaux), l'objectif commun des deux autrices. « La vie » relève du quotidien, du détail, de l'insignifiant – en apparence. C'est l'expérience de la quotidienneté, des activités, des besoins, de la répétition chaque jour, des loisirs, de l'habitat, des milieux, du rapport à autrui… L'expérience construit l'identité de l'individu chez Ernaux, qui écrit la vie comme une épiphanie

[1] Voir à ce sujet les liens entre Virginia Woolf et le peintre Walter Sickert, et l'inspiration qu'elle tire de ses tableaux : Linden PEACH, « "Re-reading Sickert's Interiors" : Woolf, English Art and the Representation of Domestic Space », dans Anna SNAITH et Michael WHITWORTH, *Locating Woolf : The Politics of Space and Place*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 60-80. L'essai de Woolf « Walter Sickert : A Conversation » écrit au début des années 1930 coïncide avec l'écriture de *The Years*. Woolf était fascinée par les détails de la peinture (objets, décoration intérieure) de Sickert, qui traduisaient non seulement la psychologie des sujets, mais aussi leur condition socio-économique. Woolf et Sickert observent dans leur art l'évolution des logements dans les grandes villes britanniques : les grandes familles victoriennes et edwardiennes quittent les maisons, découpées en appartements ; on vit dans des petites chambres, des studios, plutôt que des maisons. L'art de Sickert répercute ces changements socio-économiques, d'où l'intérêt de Woolf.

du quotidien[1] – un geste très similaire à Woolf. L'expérience singulière devient collective via la littérature : le point de vue particulier, au féminin, développé dans les œuvres, devient accessible à tous, *vivable* par tous ceux qui se mettent à la place du personnage féminin.

Les nombreux marqueurs d'époque et le cadre spatio-temporel permettent d'analyser l'essence de la vie (Peggy : *« what makes up a person ? »*), de la comprendre ainsi que la « sauver » (Ernaux : « on n'arrêtait pas de vouloir sauvegarder [le passé] […] Lieux, rencontres, scènes, objets, c'était la conservation totale de la vie. », *A* 1072, la description de l'outil numérique décrit le principe même de l'œuvre littéraire). J'y reviendrai ultérieurement : saisir la vie passe également par le geste littéraire, exécuté explicitement par Ernaux dans *Les Années*, et de manière presque imperceptible par Woolf dans *The Years*. Faire le lien entre l'écriture et la vie, en particulier la vie vue d'un point de vue féminin, comme montrer la place des femmes dans la société, et la condition des femmes en général dans les récits, sont bien des gestes féministes. Les points de vue féminins (autrices, narratrices et protagonistes), sont majoritaires et remarquent l'aspect genré du monde où elles évoluent. L'ange du foyer s'oppose au lieu à soi chez Woolf (Eleanor et Kitty apprécient ces lieux qui permettent la liberté d'être, de vivre mieux), tandis que la chambre étudiante contraste avec l'impossible solitude après la mise en ménage chez Ernaux. La maison à soi, après le divorce, permet de se créer un espace et un temps pour être soi-même (et ainsi, écrire). La chambre, même petite ou insalubre, permet la liberté d'aller et venir, de s'occuper comme on veut, comme le remarquent Sara et Eleanor. L'espace domestique peut devenir un espace libérateur, grâce à la solitude que permet le refus du mariage, le veuvage, ou un espoir de mariage égalitaire (via Maggie et René, seul exemple positif de *The Years*).

Les multiples temporalités du roman et du récit – de l'Histoire collective jusqu'au sentiment intime de la vieillesse – sont souvent décrites au féminin. Ce temps est parfois subi, parfois recherché, créé ou acheté, en fonction de la place de ces femmes. Ces temporalités, de soi, de son corps, de son statut de femme, comme

[1] Florence BOUCHY, « Expérience et mémoire du quotidien », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire,* pp. 87-101.

les décalages et incompatibilités possibles entre elles, expriment divers temps de la vie, diverses places dans la chronologie personnelle et collective. Ces œuvres, qui scandent le temps d'une vie avec des unités allant de la minute à l'année, montrent en fait des espaces-temps au féminin : l'identité féminine ne tient pas à une essence ou une nature particulière, mais à une *place* construite dans l'espace, dans le temps, dans la société et dans l'Histoire. Les protagonistes des récits luttent constamment pour se créer une place à elles, en accord avec leurs besoins et désirs, mouvement caractéristique de la littérature au féminin.

Conclusion de la deuxième partie

Deux notions sont donc centrales dans l'écriture de Virginia Woolf et d'Annie Ernaux : la vie et la place. La définition de « la vie » dans les œuvres se construit au fur et à mesure, par l'écriture du quotidien, des habitudes, des occupations, du rapport aux autres, du milieu, de l'atmosphère, des instances de la société, des systèmes – c'est ce qui nous lie aux autres et au monde, et c'est ce que les œuvres tentent de retranscrire au plus proche de la réalité. Les mentions des lieux, des modes de vie, des préoccupations quotidiennes, des espaces où on évolue au jour le jour, forment un espace matériel détaillé qui permet de visualiser l'Angleterre entre 1880 et les années 1930, et la France entre 1940 et les années 2000. La vie est aussi composée de ceux qui évoluent dans ces cadres : les trajectoires de vie et les voix entendues sont principalement féminines, et participent à établir une diversité de voix qui devient collective. Elles mettent en valeur des âges et des expériences différentes, et la temporalité des récits multiplie encore la diversité des trajectoires. Les vies de femmes sont au centre des œuvres : l'intérêt de Woolf pour les expériences féminines de l'époque victorienne puis moderne de l'entre-deux-guerres fait écho à l'intérêt d'Annie Ernaux pour la vie d'une femme entre 1940 et l'époque contemporaine. La vie est aussi composée des sensations personnelles, du ressenti des choses, des perceptions propres à chacun, du monde de l'esprit et de la créativité – les expériences psychologiques et les relations entre le monde social et le monde intérieur des personnages sont explorées. La littérature montre grâce à plusieurs stratégies les voix et les espaces-temps des femmes et leurs spécificités : leur *place* dans la société est sans cesse remise en question et fait l'objet de discussions et de luttes, dans des moments historiques majeurs de l'histoire des femmes tout comme dans les moments quotidiens. La place dans la famille, dans le foyer, dans la société, la place assignée ou durement acquise, évoquent les questionnements et les luttes féministes. Il semble se dégager un éloge de l'indépendance, de la sagesse et de la liberté acquises avec l'âge, perspective élargie par l'expérience d'avoir traversé ces époques et ces mutations des sociétés – ce sont aussi des œuvres bilan pour les deux autrices, deux récits écrits après des vies bien remplies. Mais la mise en garde persiste, car si l'évolution des sociétés a permis plus de liberté aux femmes, les systèmes d'oppression perdurent.

Les romans et récits des autrices invitent ainsi à réfléchir aux sociétés décrites, via des cas et événements particuliers. Ils encouragent une lecture politique des œuvres et de la réalité qu'ils décrivent : les œuvres évoquent des inégalités de genre et de classe, s'intéressent à l'aspect économique et matériel des relations humaines et des modes de vie, leur vision est ancrée dans des valeurs de gauche. Elles observent de nouvelles organisations sociales, les luttes et mouvements politiques qui concernent les droits des femmes, et de nouvelles relations familiales et amicales, la métamorphose des structures familiales, et les forces qui contraignent les vies et les choix des femmes. *The Years* évoque et critique deux phénomènes liés, le patriarcat et la menace du fascisme européen ; *Les Années* évoque les effets néfastes de l'ordre marchand et de la société de consommation. Les œuvres opposent à ces enjeux politiques des réponses poétiques, déconstruisent et mettent en doute les discours autoritaire, fasciste, capitaliste, libéral, impérialiste et misogyne. La discussion des notions de genre, classe, culture et pouvoir, intrinsèquement liées, se fait à alors travers les œuvres et leur vision du monde, en lien avec la posture auctoriale des autrices. Au croisement de la littérature et du genre se trouvent la question de l'égalité entre hommes et femmes et de sa place dans le projet littéraire, ainsi que la dynamique entre le particulier et l'universel appliquée au genre féminin – *The Years* et *Les Années* s'inscrivent à leur manière dans ce champ de réflexions littéraires et féministes. Décrire le monde à travers le temps donne un aspect historique aux textes, qui s'entremêlent à l'histoire : ainsi, écrire la vie dans le temps revient à l'écriture de l'histoire, et inversement, la temporalité et l'inscription dans l'histoire permet à la littérature de saisir ce qu'est la vie. Virginia Woolf achève *Three Guineas* avec une citation en français de George Sand, tirée d'*Histoire de ma vie* (lorsque Sand rappelle son pacte de lecture au quatorzième chapitre) :

> Toutes les existences sont solidaires les unes des autres, et tout être humain qui présenterait la sienne isolément, sans la rattacher à celle de ses semblables, n'offrirait qu'une énigme à débrouiller. […] Cette individualité n'a, par elle seule, ni signification, ni importance aucune. Elle ne prend un sens quelconque qu'en devenant une parcelle de la vie générale, en se fondant avec l'individualité de chacun de mes semblables, et c'est par là qu'elle devient de l'histoire. (*3G* 253)

L'extrait est significatif pour l'écrivaine anglaise quant à son projet littéraire et historique au féminin : fondre l'individualité dans la vie générale, et par là, écrire

l'histoire. C'est bien le projet des deux œuvres du corpus, qui constituent une nouvelle histoire au féminin.

Troisième partie.
Écrire l'histoire : de la transgression des genres à la transmission féministe

Cette troisième partie étudiera les formes de l'écriture de l'histoire dans les œuvres de Virginia Woolf et d'Annie Ernaux, autour de *The Years* et des *Années*. Ces œuvres ont un rapport de transgression avec l'histoire, entrent dans un débat avec diverses branches de la discipline ainsi qu'avec ses méthodes d'écriture (chapitre 5). Outre cet intérêt pour l'écriture des événements historiques, les œuvres s'intéressent aussi à l'écriture de soi et le rapport avec le monde : l'écriture historique prend ses racines dans l'écriture autobiographique et l'écriture de la vie (chapitre 6). L'histoire littéraire et culturelle évoquée dans les œuvres interroge enfin la tradition littéraire, la création et la transmission, sous le signe de la mémoire des femmes et des féminismes (chapitre 7).

Chapitre 5 :
Littérature et histoire, subversions des genres

Ce cinquième chapitre étudie en détail les liens entre les œuvres littéraires et l'histoire, en particulier leur dialogue avec les formes de l'historiographie. Le terme d'historiographie rassemble trois axes auxquels on s'intéressera ici : c'est à la fois l'étude des sources historiques, l'histoire de la discipline historique dans ses méthodes et ses productions, et l'art d'écriture de l'histoire et de la conception des récits. L'historiographie a montré que tout peut être objet d'histoire, de l'événement historique majeur au détail infime d'un mode de vie particulier. Comme la discipline historique qui multiplie les sources (témoignages, médias, archives, objets, etc.), la littérature s'y appuie afin de représenter le passage des êtres à travers le temps et l'histoire. Si les textes littéraires du corpus ne prétendent pas être des récits historiques académiques, ou fournir une matière historique exhaustive, ils questionnent cependant les livres d'histoire et autres productions historiques, ainsi que les procédés de l'écriture de l'histoire dans le champ historique et littéraire. La réflexion métahistorique à plusieurs niveaux dans les textes s'imbrique avec la réflexion développée dans la deuxième partie de cette étude : écrire la vie fait partie de l'écriture de l'histoire. La littérature entame alors un dialogue avec le canon historique et historico-littéraire, par la transgression des normes pour finalement les subvertir. Les œuvres mettent en place des poétiques de la transgression[1], liées à la vision sociale et la visée politique des œuvres, se plaçant sous le signe de la désobéissance aux règles du récit historique académique, et à celles des genres littéraires (le roman et le récit historiques ainsi que les multiples formes qu'ils prennent au fil de l'histoire littéraire). Le roman de Woolf évoque des discussions autour de la vérité et la fiction romanesque et évoque

[1] Voir Élise HUGUENY-LÉGER, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Bern, Peter Lang, 2009, une étude sur l'œuvre d'Ernaux et le rapport général à la transgression ; l'enjeu de ce chapitre sera de comparer les pratiques des deux autrices dans leur rapport à l'histoire.

l'histoire britannique, tandis que le récit autosociobiographique d'Ernaux converse avec divers courants historiques – les œuvres s'inscrivent dans plusieurs débats théoriques et proposent des réponses poétiques. Ce rapport à l'histoire et la littérature sera abordé principalement sous l'angle du genre : il a été démontré maintes fois que les disciplines scientifiques et artistiques ont écarté les points de vue et les contributions féminines. Les autrices, au vu de leur posture féministe et engagée, insufflent aux œuvres une visée qui s'élève contre les discours autoritaires participant à établir les systèmes tyranniques. Littérature, histoire et politique sont ainsi étroitement liées dans les œuvres du corpus principal comme dans la vision littéraire développée par Virginia Woolf et Annie Ernaux.

1. Les œuvres et l'histoire : représentations

The Years et *Les Années* font référence à l'Histoire (le cours des événements) et à la discipline historique (les sources, les pratiques, l'historiographie) tout au long des textes : cette section s'emploie à décrire ces références, avant de les rattacher au projet historique et historiographique général des œuvres et des autrices.

a. Les événements historiques : références obliques

Le roman de Virginia Woolf fait allusion explicitement à des événements importants de l'histoire britannique, des événements nationaux, européens et coloniaux. L'Empire est évoqué par les figures masculines des colons, soldats et fonctionnaires britanniques, dont font partie Abel et Martin Pargiter :

> *Colonel Abel Pargiter was sitting after luncheon in his club talking. Since his companions in the leather armchairs were men of his own type, men who had been soldiers, civil servants, men who had now retired, they were reviving with old jokes and stories now their past in India, Africa, Egypt, and then, by a natural transition, they turned to the present*[1]. (*Y* 4)

[1] « Le colonel Abel Pargiter, installé à son club après déjeuner, était en conversation. Comme ses compagnons assis dans leurs fauteuils de cuir étaient des hommes du même genre que lui, des hommes qui avaient été soldats, hauts fonctionnaires, des hommes qui

Leur discussion après le repas porte sur leur passé et leur statut d'hommes de pouvoir (pouvoir qu'ils possèdent toujours), et en se tournant vers le présent ils discutent de la nomination d'un collègue. Le soir en famille, Abel raconte souvent ses séjours en Inde à ses enfants (où sa main a été mutilée, durant la révolte des cipayes en 1857). Martin a été envoyé en Inde (sans doute en tant qu'administrateur colonial) et en Afrique (peut-être lors de la seconde guerre des Boers entre 1899 et 1902), tout comme North qui revient de sa ferme africaine dans les années 1930, et le mari de Kitty Lasswade qui aurait été (selon North au dernier chapitre) gouverneur général des Indes. La première guerre des Boers (1880-1881) est mentionnée en 1880 par Abel à son frère Digby : *« "About this African business –" he began, bethinking him of another question – when the children came in; they had come to say good-night*[1]*. »* (*Y* 122). Les guerres balkaniques apparaissent également, Sir William et Morris en discutent en 1911 : *« "There's going to be trouble there in the near future", Sir William was saying. He turned to Morris; they discussed the situation in the Balkans*[2]*. »* (*Y* 191), annonçant la première guerre balkanique en 1912-1913. Martin lit le journal en janvier 1913 : *« The war in the Balkans was over ; but there was more trouble brewing – that he was sure*[3]*. »* (*Y* 210), anticipant effectivement la deuxième guerre balkanique de l'été 1913. La première guerre mondiale figure aux chapitres « 1917 » et « 1918 », où les personnages vivent respectivement une attaque aérienne et l'annonce de l'armistice. Les bombardements stratégiques allemands à Londres sont faits de nuit à partir de l'été 1917, ce qui permet de situer le chapitre hivernal à la fin de l'année 1917, lors d'un des vingt-sept raids de l'armée allemande. La guerre est également évoquée via la statue d'Edith Cavell (infirmière héroïque) que voient Eleanor et Peggy dans les années 1930 à Charing Cross, et par la décoration attribuée à Rose pour sa participation à l'effort de guerre – la participation des

étaient maintenant en retraite, ils faisaient revivre par de vieilles plaisanteries et des histoires anciennes leur passé en Inde, en Afrique, en Égypte, puis, par une transition naturelle, ils se tournèrent vers le présent. » (*OR2* 722)

[1] « "À propos de cette affaire en Afrique…" commença-t-il, s'avisant d'une autre question – lorsque les enfants entrèrent ; elles étaient venues dire bonne nuit. » (*OR2* 824)

[2] « "Il va y avoir des troubles dans un proche avenir", disait Sir William. Il se tourna vers Morris ; ils discutèrent de la situation dans les Balkans. » (*OR2* 886)

[3] « La guerre dans les Balkans était terminée ; mais d'autres troubles se préparaient – il en était sûr. » (*OR2* 903)

femmes à ce conflit mondial est l'une des critiques de Woolf, ce qu'elle évoque via le personnage de Rose.

> *Martin went on teasing Rose. 'And where's your red ribbon?' he was asking. Some decoration had been given her, Peggy remembered, for her work in the war. 'Aren't we worthy to see you in your war paint?' he teased her. 'This fellow's jealous', she said, turning to Peggy again. 'He's never done a stroke of work in his life*[1]*'.* (*Y* 341)

La question irlandaise[2] est le conflit colonial britannique le plus important dans le texte, évoqué à travers de la figure de l'indépendantiste Charles Parnell en 1880 et 1891 (le nom est cité quinze fois dans le roman), et par des discussions sur le degré d'indépendance de l'Irlande. C'est un sujet brûlant dans la société britannique, comme le montre sa présence dans les conversations à plusieurs reprises en 1880, 1891, 1914[3] et dans les années 1930. Abel, Eugénie et Eleanor apprennent la mort de Parnell par les journaux en 1891 (le chapitre est situé au

---

[1] « Martin continua à taquiner Rose. "Et où est ton ruban rouge ?" demandait-il. On lui avait donné une décoration, se souvint Peggy, pour son travail accompli pendant la guerre. "Ne sommes-nous pas dignes de te voir avec ta peinture de guerre ? dit-il pour la taquiner. – Ce garçon est jaloux", dit-elle en se tournant à nouveau vers Peggy. "Il n'a jamais levé le petit doigt pour travailler de sa vie." » (*OR2* 1022)

[2] À partir des années 1880, les nationalistes irlandais de l'Irish Parliamentary Party (C. Parnell) demandent une autonomie du Royaume-Uni (la *Home Rule*), tandis que d'autres, comme le Sinn Féin (A. Griffith), souhaitent une indépendante plus importante, certains encore réclament une indépendance complète et une république irlandaise. La *Home Rule* fut accordée en 1912, et une importante crise politique s'ensuit au Royaume-Uni puisqu'elle ne satisfait aucun camp. Des milices pro ou anti-*Home Rule* se forment, mais la première guerre mondiale met fin aux insurrections. En 1917, l'Irish Republican Army (nom de plusieurs groupes armés) reprend la lutte, lors de la guerre d'indépendance irlandaise entre 1919 et 1921 (l'IRA contre la police royale irlandaise). La guerre se termine par la signature du Traité anglo-irlandais de 1921, la proclamation de l'État libre d'Irlande en 1922 et la partition du territoire. Les violences religieuses et politiques continuent en Irlande du Nord, et l'État libre plonge dans la guerre civile entre opposants et partisans du traité. Les violences extrêmes, notamment venant des forces armées britanniques, ont profondément marqué l'histoire des deux pays. La République irlandaise est officiellement fondée en 1949 et quitte le Commonwealth.

[3] En 1914, Martin discute de l'Irlande avec les convives, proposant le sujet de conversation à sa voisine de table (*« "Racing; the Russian ballet; and" – he hesitated for a moment – "Ireland. Which interests you?" »*), est questionné sur son point de vue (*« It was about politics of course, about Ireland. "Tell me – what's your opinion?" she asked, with her fork poised. »*), puis écoute le récit d'un vieil homme (*« "When I was in Ireland," he began, "in 1880…" »), Y* 239-241. [« "Les courses ; les Ballets russes ; et" - il hésita un instant – "l'Irlande. Lequel vous intéresse ?" » ; « Il s'agissait de politique, bien sûr, à propos de l'Irlande. » ; « "Lorsque j'étais en Irlande, commença-t-il, en 1880…" » (*OR2* 929-932)]

lendemain de sa mort), Martin lit dans le journal les nouvelles d'Irlande en 1914, et les convives en discutent dans les années 1930 avec la présence de Delia et son mari irlandais (faisant notamment allusion au Traité de 1921). Delia est fascinée par Parnell dès l'enfance, rêvant amoureusement de la figure de l'homme politique en 1880. Elle s'identifie à Kitty O'Shea, maîtresse puis épouse de Parnell après son divorce, affaire qui a défrayé la chronique en 1891 (et sans doute la raison de ses multiples défaites électorales). La jeune Pargiter s'engage dans la « cause », comme en témoigne Eleanor *: « What was it she used to say – flinging out of the house, leaving them all for the Cause, for this man? Justice, Liberty*[1] *? »* (*Y* 109). Son engagement pour la cause irlandaise semble lié à cette passion, et à son identification à Kitty O'Shea[2]. L'émotion d'Eugénie, lorsqu'elle apprend la mort de Parnell en 1891, s'oppose à la froide réaction d'Abel : *« Poor thing*[3] *! »* (*Y* 116*)* dit-elle en pensant à la peine d'O'Shea. Le roman esquisse ici deux lectures d'un événement historique : Eugénie considère *« How people suffer*[4] *! … »* tandis qu'Abel se sent très *« matter-of-fact »* (terre-à-terre) face à cette réaction. À ses yeux la mort de cet homme politique est un fait comme un autre, comme ce qu'il lit tous les jours dans le journal – pourtant, sa situation personnelle similaire (on connaît sa maîtresse, Mira) aurait pu les rapprocher. Ces deux réactions traditionnelles, où le féminin est associé à l'émotion et le masculin à la rationalité, ne semblent pas déplacées dans ce premier tiers du roman qui dépeint la société victorienne où les rôles de genre sont très marqués. Ces réactions insistent sur les traits genrés des personnages : Abel manque d'émotion et d'empathie, et a donc un rapport complexe avec ses enfants, en particulier ses filles ; Eugénie est sensible et

---

[1] « Quelle était l'expression qu'elle utilisait – ficher le camp de la maison, les quitter tous pour la Cause, pour cet homme ? La Justice, la Liberté ? » (*OR2* 813)

[2] Lisa Weihman remarque que la présentation ironique du nationalisme irlandais de Delia (elle finira par épouser un Irlandais favorable à l'Empire britannique) est un moyen de condamner les politiques nationalistes en général, qui sont particulièrement dangereuses pour les femmes, ce que développe Woolf dans *Three Guineas*. Voir Lisa WEIHMAN, « Virginia Woolf's 'Harum-Scarum' Irish Wife : Gender and National Identity in *The Years* », *Comparative Critical Studies*, vol. 4, issue 1, 2007, pp. 31-50 : *« Woolf's comic presentation of Delia's Irish nationalism is a condemnation of all such national fictions, and in giving Delia precisely what she is looking for in a man, Woolf critiques nationalist politics in general as short-sighted, divisive, and particularly unhealthy for women. »* (p. 45-46)

[3] « La pauvre ! » (*OR2* 818)

[4] « Comme les gens souffrent ! … » (*OR2* 819)

aimante envers les enfants (tous se souviennent de son attitude chaleureuse), c'est un autre ange du foyer qui disparaît rapidement comme Mrs Rose Pargiter, signalant la fin d'une époque. Autre signe de la fin d'une ère : la famille royale britannique est présente dans le texte à travers plusieurs figures : la reine Victoria (le jubilé de 1887, sa mort en 1901), la princesse de Galles Alexandra, devenue la reine Alexandra en 1902, et la mort du roi Edward VII en mai 1910 – dernière allusion à la royauté.

Les personnages mentionnent les élections générales britanniques à de multiples reprises. En 1880, Kitty fait la lecture du journal à Mrs Malone (mettant en regard l'événement majeur annoncé avec la perte des ciseaux de couture) : *« Kitty turned over the large pages. Sheep had the fluke ; Turks wanted religious liberty ; there was the General Election. "Mr Gladstone", she began*[1]*. »* (*Y* 76). Les tensions religieuses et les réformes de l'Empire ottoman sont à peine évoquées, comme l'élection d'avril 1880 qui a vu la réélection du premier ministre W. E. Gladstone. David Lloyd George, jeune ministre libéral et futur premier ministre, est évoqué en 1907 par Eugénie et Digby[2] ; en 1914, les convives au dîner de Kitty parlent d'une élection récente.

La montée du fascisme et des totalitarismes en Europe est signalée par deux éléments présents dans le dernier tiers du roman, le chapitre « Present Day » : un symbole dessiné sur les portes du quartier de Sara à Milton Street, et l'image du dictateur dans le journal d'Eleanor. Le symbole est celui de l'Union britannique des fascistes, la British Union of Fascists fondée par Oswald Mosley en 1932[3]. Mosley

---

[1] « Kitty tourna les larges pages. Les moutons souffraient de la douve du foie ; les Turcs voulaient la liberté religieuse ; il y avait des élections législatives. "Mr Gladstone…" commença-t-elle. » (*OR2* 784) Le *Times* du 16 avril 1880 évoque la question de l'instruction obligatoire, soulevée par Mrs Malone juste avant dans la conversation, ainsi que la Turquie, et les élections législatives du début du mois, où la majorité passe au parti libéral de William Gladstone (cf. *OR2* 1450). La presse est une des principales sources historiques de Woolf.

[2] *« "… of course it's put the Government in a fix", Sir Digby was saying. "But then that's what he wants." "Yes… he'll make a name for himself, that young man", said Lady Pargiter. »* (*Y* 126) [« "Bien sûr, il a mis le gouvernement dans l'embarras, disait Sir Digby. Mais en même temps, c'est ce qu'il veut. – Oui, il va se faire un nom, ce jeune homme", dit Lady Pargiter. » (*OR2* 828)]

[3] Mosley, figure charismatique, fonde le « New Party », qui se présente sans étiquette, attirant des conservateurs et libéraux, dont une bourgeoise britannique plutôt à gauche, comme Harold Nicolson, S. et B. Webb, J. M. Keynes (tous proches du couple Woolf). Mosley était contre les violences britanniques contre les révoltes en Irlande, et un temps

est une de ces figures d'orateurs contre lesquelles s'élève la poétique antifasciste des textes de Woolf dans les années 1930.

> *'Where the dickens am I now?' he asked, peering at the name on the street corner. Somebody had chalked a circle on the wall with a jagged line in it. He looked down the long vista. Door after door, window after window, repeated the same pattern. There was a red-yellow glow over it all, for the sun was sinking through the London dust*[1]. (*Y* 294)

Le dessin répété sur toutes les portes évoque un raid antisémite dans le quartier, qui semble défavorisé et dont la population est majoritairement juive (comme le voisin de Sara, M. Abrahamson). Le journal de Woolf mentionne en 1935 :

> *In London yesterday. Writings chalked up all over the walls. 'Don't fight for foreigners. Briton should mind her own business.' Then a circle with a symbol in it. Fascist propaganda, L[eonard] said. Mosley active again*[2].

David Bradshaw[3] a relevé un grand nombre de références au judaïsme et à l'antisémitisme dans le cadre spatial et matériel du roman : les couleurs blanc et bleu sur les objets (vaisselle, vêtements, fleurs, etc.), et les noms de lieux sont significatifs (Hyams Place vient de *hayyim*, « vie » en hébreu ; Milton Street fait allusion au poète et homme politique John Milton, grand lecteur de la bible hébraïque et négociateur de la loi réadmettant les Juifs au Royaume-Uni en 1655).

---

membre du parti travailliste, puis indépendant. En 1932, Mosley se rapproche de Mussolini et fonde le BUF, qui atteint rapidement 50000 membres, et il rencontre Hitler en 1935. La composition du parti change et les travaillistes s'y opposent fermement. Ce tournant fasciste inquiète les Woolf, notamment après leur voyage en Allemagne nazie et l'observation des influences antisémites, misogynes, racistes et homophobes de ces groupements politiques.

[1] « "Où diable suis-je, maintenant ?" se demandait-il, essayant de déchiffrer le nom d'une rue à un carrefour. Quelqu'un avait dessiné à la craie sur le mur un cercle traversé par une ligne brisée. Il parcourir des yeux la longue perspective. Porte après porte, fenêtre après fenêtre, les façades répétaient le même modèle. Il y avait partout un rougeoiement teinté de jaune, car on voyait le soleil couchant à travers la poussière de Londres. » (*OR2* 981)

[2] *Diary*, 4 septembre 1935 : À Londres hier. Des graffitis à la craie sur tous les murs. « Ne vous battez pas pour les étrangers. La Grande-Bretagne doit s'occuper de ses affaires ». Puis un cercle avec un symbole dedans. De la propagande fasciste, a dit L[eonard]. Mosley est à nouveau actif.

[3] David BRADSHAW, « Hyams Place: *The Years*, the Jews and the British Union of Fascists », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1998, p. 179-191.

Sara se montrait dégoûtée par sa colocation avec un Juif, et elle répète à North le discours antisémite qu'elle tenait à ce sujet, lors de leur discussion dans le dernier chapitre. Son attitude reste cependant ambivalente, son acceptation est en demi-teinte. Cette aversion permet de montrer deux choses : la réflexion de Woolf sur son propre antisémitisme, et la remise en question de la chambre à soi. Woolf, comme sa famille et ses contemporains, avait un discours antisémite fréquent ; de nombreuses entrées de son journal ainsi que ses lettres en témoignent (elle prend souvent un ton humoristique, mais perpétue tous les stéréotypes). Elle a néanmoins épousé Leonard Woolf, lui-même juif. Dans les années 1930, les discours nazis lui font prendre conscience de l'aspect problématique de ses anciens propos, et elle place alors les Juifs comme des exclus de la société britannique, tout comme les colonisés, les homosexuels, les femmes, etc. Cette prise de conscience de Sara est comme un miroir de celle de l'autrice – ce lien entre Virginia Woolf et Sara Pargiter sera approfondi au chapitre suivant. Sara est également une figure féminine qui bénéficie ici d'un espace de vie qui lui est propre (même si la baignoire doit être partagée), où elle peut vivre frugalement mais sans s'inquiéter de pouvoir se loger ou se nourrir : elle possède une *room of one's own*. Cette indépendance n'a pourtant pas empêché son discours antisémite de se développer, et on retrouve alors l'image de la pièce et de la porte : la chambre doit permettre de s'isoler pour créer, mais la porte doit pouvoir s'ouvrir pour engager la discussion et l'échange des points de vue. C'est l'un des thèmes principaux de *The Years* : la communication, même imparfaite, même interrompue, même muette, est nécessaire pour éviter les esprits fermés. La chambre de Sara était un moment l'équivalent du salon d'une famille victorienne, au microcosme qui n'échange jamais avec ceux d'une autre classe ou d'un autre milieu (Eleanor est la seule des Pargiter qui connaît autre chose que leur quartier huppé en 1880). Ces ébauches de réflexion sur le fascisme et l'antisémitisme, liées à celles sur le patriarcat et la misogynie, sont développées dans *Three Guineas* ainsi que d'autres écrits de Woolf. Durant l'écriture de *The Years*, l'autrice était très préoccupée par la rapide évolution du BUF en Grande-Bretagne, qui culmine lors de la bataille de Cable Street en 1936[1] dans l'East End. Dans cette partie de Londres, où se trouve Milton

[1] Moment historique au Royaume-Uni, qui a rendu apparent et imminent le danger des fascismes européens, de leur organisation, et de la tolérance de l'État britannique envers

Street, se concentrent des populations ouvrières, immigrées, défavorisées. C'est un lieu important de l'émergence de mouvements sociaux et syndicaux, comme les grèves ouvrières, la formation du Labour Party et du développement du parti communiste, ainsi que les mouvements en faveur du suffrage féminin et de l'émancipation des femmes en général[1].

Le deuxième élément signalant le fascisme des années 1930 dans « Present Day » est la photographie dans le journal :

> *She glanced about to make sure that she had forgotten nothing. She stopped suddenly. Her eye had been caught by the evening paper, which lay on the floor with its broad bar of print and its blurred photograph. She picked it up.*
> *'What a face !' she exclaimed, flattening it out on the table.*
> *As far as Peggy could see, but she was short-sighted, it was the usual evening paper's blurred picture of a fat man gesticulating.*
> *'Damned –' Eleanor shot out suddenly, 'bully !' She tore the paper across with one sweep of her hand and flung it on the floor. Peggy was shocked*[2]. (*Y* 213)

Elle représente un dictateur en plein discours[3], comme dans *Three Guineas* où l'image sombre et menaçante du fasciste plane sur le texte : en ouvrant le journal

---

ces groupes. Le 4 octobre 1936, le BUF organise un défilé antisémite dans un quartier à la population en majorité juive ; les forces de l'ordre protègent les Black Shirts (Chemises noires) sur ordre du gouvernement. De violentes émeutes s'ensuivent entre la police britannique et les groupes antifascistes venus repousser le BUF (organisations juives, socialistes, communistes, irlandaises, et des groupes féminins).

[1] En 1912, Sylvia Pankhurst forme la East London Federation of Suffragettes, se séparant du WSPU d'Emmeline Pankhurst car il ne prenait pas en compte les besoins des femmes ouvrières. Elle rallia de nombreuses militantes. Elle soutint aussi les politiciens locaux qui s'engageaient en faveur du suffrage féminin, puis ouvrit une crèche, une clinique médicale, une cantine et une boulangerie pendant la première guerre mondiale. S. Pankhurst a manifesté depuis et en faveur de l'East End, et passa beaucoup de temps en prison et en grève de la faim. Son impact sur la pauvreté et les conditions sociales du quartier fut important.

[2] « Elle regarda autour d'elle pour s'assurer qu'elle n'avait rien oublié. Elle s'arrêta soudain. Son regard avait été attiré par le journal du soir, qui était sur le sol avec son large titre imprimé et une photographie floue. Elle le ramassa. "Quel visage !" s'exclama-t-elle, l'étalant sur la table. Autant que Peggy pût en juger, mais elle était myope, c'était la photo du journal du soir habituelle, floue, représentant un gros homme qui gesticulait. "Foutue… lâcha soudain Eleanor, brute !" Elle déchira le journal en deux d'un geste de la main et le jeta par terre. Peggy était choquée. » (*OR2* 998)

[3] Sans doute Benito Mussolini, dont le parti fasciste italien est en place dès 1922. La Hogarth Press a publié son manifeste, *The Political and Social Doctrine of Fascism*, en 1933, dans le cadre d'une série de pamphlets politiques aux divers points de vue. Cette publication semble tout de même déplacée et questionnable parmi les autres textes ; ce fut la meilleure vente de l'année pour la Hogarth Press. Voir Leonard WOOLF, *Downhill All*

ou en allumant la radio, à l'université, au palais de justice, à l'église, et jusqu'au cœur du foyer familial, se trouve « l'œuf[1] », « l'embryon de la créature – du Dictateur ». Les sphères genrées de la société victorienne, qui perdurent dans l'entre-deux-guerres, se retrouvent dans les discours des dictateurs fascistes. L'essayiste tente ici de montrer à quel point l'histoire de la Grande-Bretagne a contribué à faciliter l'ancrage des théories fascistes au vingtième siècle. Woolf utilise la photographie pour illustrer ses arguments dans l'essai, qui comporte cinq photos[2] représentant les institutions critiquées (l'université, l'armée, la justice, le pouvoir religieux). Ces manifestations visuelles du pouvoir sont satirisées dans le texte, mais la figure du dictateur n'est qu'évoquée et non incluse. Cette figure imprécise est aussi celle du patriarche dans la demeure victorienne, et de l'impérialiste, confondant en une figure unique le système patriarcal, impérialiste et fasciste qu'essaie de définir l'autrice. C'est un autre moyen de suggérer une continuité entre ces systèmes, et s'interroger sur la constitution de la société fasciste et de son discours (*A Room of One's Own* évoquait déjà la forme possible du « poème fasciste », prémices d'une poétique antifasciste).

Enfin, le mouvement du suffrage féminin est mentionné de nombreuses fois, notamment autour de la figure de Rose : c'est une question politique et sociale centrale, connectée aux autres questions du roman. On assiste à une réunion entre représentants d'organisations suffragistes en 1910, où il est notamment question de la force, à employer ou non lors des actions militantes. Lorsque le roman mentionne les militantes, c'est presque toujours dans le cadre des violences subies : la prison, le gavage (*« Sitting on a three-legged stool having meat crammed down*

---

the Way : An Autobiography of the Years 1919-1939, New York, Harvest/HBJ, 1975, p. 161.

[1] *« dead words, corrupt words […] the words Tyrant, Dictator ? […] But, alas, those words are not yet obsolete. We can still shake out eggs from newspapers ; still smell a peculiar and unmistakable odour in the region of Whitehall and Westminster. »* (*3G* 180) [« ces mots morts et corrompus […] les mots Tyran, Dictateur ? […] Mais hélas ! Ces mots ne sont pas encore obsolètes. Nous en trouvons toujours les œufs dans nos journaux ; nous sentons encore leur odeur si particulière dans les quartiers de Whitehall et de Westminster. » (*Trois G*)]. Ce passage suit la discussion sur le mot « féminisme » qui serait à détruire, car lui aussi un mot mort – on comprend que ce n'est pas le cas. L'image de l'œuf et son odeur est typique chez Woolf lorsqu'elle se moque des instances patriarcales.

[2] Pour une étude de *Three Guineas* et la propagande par la photographie, voir Elena GUALTIERI, « *Three Guineas* and the Photograph : The Art of Propaganda », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, p. 165-178.

her throat[1]*! »*, *Y* 220), les jets de pierre (*« A stone had been thrown at her*[2] *»*, *Y* 150), les claques et coups reçus (*« "– turned her upside down and slapped her*[3]*" »*, *Y* 246). Cela indique que si les mouvements suffragistes se questionnent sur la forme d'activisme à employer (préoccupation identique chez Woolf, et source de sa critique du mouvement), la réponse de leurs opposants est systématiquement d'une violence disproportionnée[4]. Kitty se souvient encore de ce débat de 1910 dans les années 1930, puisque la fête de Delia semble avoir lieu dans la même pièce que la réunion vingt ans plus tôt :

> *Don't I remember this room, Kitty thought; a meeting; an argument. But what was it about? Force…*
> *'My dear Kitty,' Patrick interrupted, patting her hand with his great paw. 'That's another instance of what I'm telling you. Now these ladies have got the vote,' he said, turning to North, 'are they any better off?'*
> *Kitty looked fierce for a moment; then she smiled.*
> *'We won't argue, my old friend,' she said, giving him a little pat on the hand.*
> *'And it's just the same with the Irish,' he went on. North saw that he was bent on treading out the round of his familiar thoughts like an old broken-winded horse. 'They'd be glad enough to join the Empire again, I assure you. I come of a family,' he said to North, 'that has served its king and country for three hundred –'*

---

[1] « Assise sur un tabouret à trois pieds pendant qu'on lui enfourne de la viande dans la gorge ! » (*OR2* 914) s'exclame Sara lorsque Martin lui raconte que Rose est en prison pour avoir jeté une brique (lors des manifestations, elles visaient les vitrines des commerces).

[2] « On lui avait jeté une pierre » (*OR2* 850)

[3] « … la retourna et lui donna la fessée » (*OR2* 937). L'interlocutrice continue : *« I'm so delighted he got it instead of them »* [« Je suis si ravie qu'il ait été élu malgré eux »] Un groupe de convives de Kitty discutent entre elles d'une élection perturbée par les groupes suffragistes, qui soutenait le candidat pro-suffrage et ridiculisait l'autre candidat. Dans ce contexte, on peut discuter le choix de la traduction française d'André Topia : « malgré elles » me semble plus indiqué, la majorité des militant·e·s suffragistes étant des femmes, ce passage serait ainsi plus clair. Il faut bien sûr remettre en question la règle d'écriture du masculin général, cf. la section au sujet de la langue au chapitre 1.

[4] Voir Elsa DORLIN, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017, le chapitre sur les suffragistes, la pratique du ju-jitsu et des méthodes d'auto-défense féministe. Les droits des femmes sont mis de côté ou repoussés pour raisons sexistes, lors des luttes féministes britanniques du début du vingtième siècle. Des groupes professionnels se forment (enseignantes, infirmières, etc.) mais ne sont pas entendues. Historiennes et historiens considèrent que la violence des militantes suffragistes se fait en réponse désespérée et exaspérée face à l'inertie des gouvernements successifs.

> *'English settlers', said Delia, rather shortly, returning to her soup*[1]. (Y 381)

Patrick fait ici le lien entre la question suffragiste et irlandaise : c'est le même lien qu'établit Woolf au sujet de la convergence des luttes entre le féminisme et l'anti-impérialisme. *Three Guineas* développe les questions féministe, antifasciste, politique, et la justice et l'égalité, comme appartenant à la même problématique générale. Même un personnage tel que Patrick, qui semble indifférent au vote des femmes et contre l'indépendance irlandaise (issu d'une famille de colons anglais protestants), voit la similitude entre les luttes, tout comme leurs limites. Woolf développe ceci dans *Three Guineas* : le vote féminin ne remet pas fondamentalement en question le système patriarcal, l'indépendance irlandaise (toute relative) ne met pas fin à l'Empire britannique. Les revendications sont cependant similaires, et c'est dans l'union de ces luttes que le système (patriarcal, impérialiste, fasciste) pourra être détruit.

> *What were they working for in the nineteenth century — those queer dead women in their poke bonnets and shawls? The very same cause for which we are working now. 'Our claim was no claim of women's rights only;'— it is Josephine Butler who speaks —'it was larger and deeper; it was a claim for the rights of all — all men and women — to the respect in their persons of the great principles of Justice and Equality and Liberty.' The words are the same as yours; the claim is the same as yours. The daughters of educated men who were called, to their resentment, 'feminists' were in fact the advance guard of your own movement. They were fighting the same enemy that you are fighting and for the same reasons. They were fighting the tyranny of the patriarchal state as you are fighting the tyranny of the Fascist state. Thus we are merely carrying on the same fight that our mothers and*

[1] « N'ai-je pas souvenir de cette pièce, pensa Kitty ; une réunion ; une discussion ? Mais c'était sur quoi ? La force… "Ma chère Kitty", dit Patrick, l'interrompant, et il lui tapota la main de sa grosse patte. "Voilà un autre exemple de ce que je vous dis. À présent ces dames ont le droit de vote, dit-il, se tournant vers North, y ont-elles gagné le moins avantage ?" Kitty eut une expression furieuse pendant un instant ; puis elle sourit. "Nous ne discuterons pas, mon vieil ami, dit-elle, lui tapotant légèrement la main. – Et c'est exactement la même chose pour les Irlandais", continua-t-il. North vit qu'il était résolu à parcourir à nouveau le cercle de ses pensées familières comme un vieux cheval poussif. "Ils seront bien contents de rejoindre l'Empire à nouveau, je peux vous l'assurer. Je viens d'une famille, dit-il à North, qui a servi son roi et sa patrie pendant trois cents… – Immigrants anglais", dit Delia, assez sèchement, puis elle retourna à sa soupe. » (*OR2* 1057) (*« settlers »* signifie « colons » plutôt que « immigrants »)

> *grandmothers fought; their words prove it; your words prove it*[1]. (*3G* 180)

À côté des nombreuses représentations et réflexions sur l'évolution du rôle et de la place des femmes dans la société victorienne et celle de l'entre-deux guerres, Woolf aborde, via le personnage de Rose, un mouvement politique féministe, et met ainsi en lumière son importance comme ses contradictions.

Ainsi *The Years* est bien un roman qui s'inscrit dans l'histoire britannique, les événements historiques de premier plan comme les problématiques politiques et sociales sont visibles, et il montre les mutations de la société entre 1880 et les années 1930. La convergence des luttes évoquée discrètement ici est développée explicitement dans *Three Guineas* :

> *The whole iniquity of dictatorship, whether in Oxford or Cambridge, in Whitehall or Downing Street, against Jews or against women, in England, or in Germany, in Italy or in Spain is now apparent to you. But now we are fighting together*[2]. (*3G* 180)

---

[1] « Pourquoi travaillaient-elles au XIX[e] siècle – ces étranges femmes avec leur chapeau victorien et leur châle ? Exactement pour les mêmes causes que nous aujourd'hui. "Notre revendication ne se limitait pas seulement aux droits des femmes – c'est Joséphine Butler qui parle –, c'était plus général et plus profond ; c'était une revendication pour les droits de tous – de tous les hommes et de toutes les femmes – afin que soit respectés en leur personne les grands principes de Justice et d'Égalité et de Liberté." Les mots sont les mêmes que les nôtres, la revendication est la même que la nôtre. Les filles d'hommes éduqués qui furent appelés "féministes" contre leur gré étaient en fait l'avant-garde de votre propre mouvement. Elles combattaient le même ennemi que vous et pour les mêmes raisons. Elles combattaient la tyrannie patriarcale comme vous combattez la tyrannie fasciste. Ainsi, nous menons le même combat que nos mères et nos grands-mères ; leurs mots le prouvent ; vos mots le prouvent. » (*Trois G* 171-172)

[2] L'intégralité du passage résume *Three Guineas* et reprend les notions et images évoquées dans *The Years* (le monstre, la procession, la liberté, la dictature, etc.) : *« And abroad the monster has come more openly to the surface. There is no mistaking him there. He has widened his scope. He is interfering with your liberty ; he is dictating how you shall live ; he is making distinctions not merely between the sexes, but between the races. You are feeling it in your own persons what your mothers felt when they were shut out, when they were shut up, because you are Jews, because you are democrats, because of race, because of religion. It it not a photograph that you look upon any longer ; there you go, trapesing along in the procession yourselves. And that makes a difference. The whole iniquity of dictatorship, whether in Oxford or Cambridge, in Whitehall or Downing Street, against Jews or against women, in England, or in Germany, in Italy or in Spain is now apparent to you. »* (*3G* 180) [« Et à l'étranger, le monstre est remonté encore plus manifestement à la surface. Là-bas, on ne peut pas le confondre. Il a pris de l'envergure. Il interfère à présent avec votre liberté ; il vous dicte maintenant votre façon de vivre ; il établit des distinctions non seulement entre les sexes, mais entre les races. Et vous

Les questions politiques restent ambivalentes et souvent sans réponse, l'autrice montre l'impossibilité d'une solution juste à travers l'histoire. Elle répond alors par la mise en place d'une poétique antifasciste dans le texte littéraire, seule réponse qu'elle peut opposer à la montée du fascisme en Europe et autour d'elle dans les années 1930, au cours de l'écriture.

Virginia Woolf a une approche « oblique » de l'histoire et des événements contemporains, ce qui soulève selon Linden Peach[1] (et j'emprunte ici en partie sa réflexion) une double question, épistémologique et éthique : quel intérêt de compliquer l'interprétation de l'histoire ? ; qu'est-ce que cela révèle quant à l'attitude de l'autrice ? Il postule que ce cryptage de la politique et de l'histoire dans la fiction est lié à sa lecture de la fiction et des événements. Selon Woolf, la réalité est un environnement codifié qui doit être déchiffré et interprété : l'analyse de ces codes lui permet de critiquer le patriarcat et les systèmes britanniques. Elle analyse aussi la construction de ces concepts dans la conscience des personnages : chacun est influencé par des éléments de son milieu. Cependant l'objectif de Woolf n'est pas seulement de recréer une réalité sociale dans sa littérature, elle se questionne aussi sur la façon dont le savoir est diffusé, comment il permet de développer les concepts, comment les thématiques circulent, comment l'histoire s'insère dans les comportements, les discours, les coutumes, les institutions, la sphère privée et publique… Woolf interroge en fait l'historiographie – la façon d'écrire l'histoire – et sa cohabitation avec la circulation de l'information et des médias. La question historique dans *The Years* ne s'arrête ainsi pas à la simple représentation des faits historiques et du cadre spatio-temporel ancré dans la réalité à travers l'histoire : le roman s'inscrit dans la réflexion générale de l'autrice sur *l'écriture* de l'histoire (sa conception, sa circulation, ses formes), réflexion sur laquelle on reviendra

---

ressentez dans vos propres personnes ce que nos mères ont ressenti lorsqu'elles étaient exclues, lorsqu'elles étaient enfermées, parce qu'elles étaient des femmes. Maintenant, c'est vous qui êtes exclus, qui êtes enfermés, parce que vous êtes juifs, parce que vous êtes démocrates, à cause de votre race, à cause de votre religion. Ce n'est plus une photographie que vous regardez ; maintenant, vous y êtes, à vous morfondre en fin de procession. Et cela fait une grande différence. Toute l'iniquité de la dictature, que ce soit à Oxford ou à Cambridge, à Whitehall ou à Downing Street, contre les juifs ou contre les femmes, en Angleterre ou en Allemagne, en Italie ou en Espagne, vous apparaît clairement. » (*Trois G* 172-73)]

[1] Voir Linden PEACH, « No Longer a View : Virginia Woolf in the 1930s and the 1930s in Virginia Woolf », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, pp.192-204.

ultérieurement après une étude rapide des *Années* d'Ernaux et de son rapport aux événements historiques.

Les Années mettent en scène des événements et des périodes de l'histoire française, de la deuxième guerre mondiale jusqu'aux années 2000. Les guerres et conflits sont nombreux et mentionnés par le texte car ils font partie du discours contemporain : Indochine, Algérie, Vietnam, Chili, Grèce, Koweït, Afghanistan, Irak… Les personnalités politiques et intellectuelles apparaissent au gré des événements : le général de Gaulle, Clémenceau, Eltsine, George W. Bush, Bourdieu, Foucault, Sartre et Beauvoir… Comme dans *The Years*, l'événement historique ou politique n'est pas expliqué ou raconté, mais les quelques termes suffisent à situer précisément de quoi il s'agit. On est témoin des conséquences des manifestations de mai 1968, de la chute du mur de Berlin et de l'URSS, des attentats terroristes en France dans les années 1980 et 1990, du 11 septembre 2001, qui signalent les années qui passent et les événements majeurs de l'histoire française et mondiale. Les élections et les présidents de la cinquième République sont tous signalés, notamment celles de Mitterrand et le deuxième tour de l'élection présidentielle de 2002. Le récit se termine en évoquant les campagnes de Nicolas Sarkozy et Ségolène Royal, fin 2006. Les allusions et éléments historiques sont extrêmement nombreux, et aux côtés des lieux et objets (cf. chapitre 4), ils constituent la majeure partie du récit des *Années*. Contrairement à *The Years,* où les éléments historiques sont des allusions parfois cryptées, et qui semblent particulièrement obscures aux lecteurs français en 2020, la lecture des *Années* semble plus simple pour qui est au fait des grandes lignées de l'histoire contemporaine (je n'entre donc pas dans les détails du texte, car l'ancrage historique est évident). La récente traduction des *Années* en anglais par Alison Strayer ne permet pas encore une étude de la réception par le public anglophone. Cette traduction contient une grande quantité de notes de bas de page de la traductrice, qui explique au lectorat étranger les références historiques et culturelles qui émaillent le texte, et précisent sa traduction parfois difficile.

La section des *Années* entre 1968 et les années 1980 est remarquablement longue (tout comme la dernière section) par rapport aux autres : elle détaille les

conséquences de Mai 68 et des luttes féministes des années 1970. Le manifeste des 343 est évoqué, marquant l'importance historique de ce fait militant :

> On ne se souviendrait ni du jour ni du mois – mais c'était le printemps –, seulement qu'on avait lu tous les noms, du premier au dernier, des 343 femmes – [...] qui déclaraient avoir avorté illégalement [...] (*A* 996)

Les actions du MLAC sont décrites par l'expérience personnelle de l'autrice :

> On tirait des tracts sur la photocopieuse du lycée [...] on conduisait secrètement des femmes enceintes dans un appartement privé [...] On fournissait des adresses à Londres et Amsterdam [...] La clandestinité était exaltante, c'était comme renouer avec la Résistance. (*A* 996)

Et les manifestations féministes pour l'autorisation de l'avortement et en faveur de la loi Veil également :

> Un samedi après-midi, piétinant, des milliers, sous le soleil, derrière des banderoles [...] on se disait que c'était à nous d'arrêter, pour la première fois, la mort rouge des femmes depuis des millénaires. Qui donc pourrait nous oublier. (*A* 996)

Ces événements historiques sont aussi décrits de manière oblique et cryptée : le récit parle des « 343 femmes » plutôt que du « manifeste des 343 », et ne précise pas à quoi servent exactement ces « adresses à Londres et Amsterdam », ou les tracts et les banderoles. Les manifestations des femmes – le « nous » est clairement féminin dans ces paragraphes – ont pour objectif d'arrêter « la mort rouge des femmes », c'est-à-dire la mort des suites d'un avortement clandestin. Le récit traite de la même façon la matière historique conventionnelle des livres d'histoires, des médias et des documentaires, et les faits historiques qui n'y sont pas présents et qui ont échappé à la mémoire collective (il mène ainsi une réflexion sur l'écriture de l'histoire). Les détails sur la vie domestique des femmes, la libération des mœurs, et l'évolution des modes de vie et des mentalités au fil du temps, accompagnent ces descriptions obliques des événements historiques. La narratrice décrit une convergence des luttes nécessaire à ses yeux : « Lutter pour le droit des femmes à avorter, contre l'injustice sociale et comprendre comment elle est devenue cette femme-là ne fait qu'un pour elle. » (*A* 1001), reliant la préoccupation féministe, politique et personnelle – c'est le projet individuel et collectif des

Années. Elle constate que la réalité déçoit : « Comités d'action […], féministes […], toutes les causes brûlaient, elles ne se rejoignaient pas. » (*A* 1003).

Le récit remarque la séparation constante des hommes et des femmes dans l'espace social, dès l'enfance où filles et garçons sont séparés dans leurs activités sportives et culturelles, comme dans leurs lectures (les garçons lisent *Bibi Fricotin* tandis que les filles lisent *L'Écho de la mode*, *A* 948). La question de la sexualité plane sur toute la section de la jeunesse de la narratrice :

> Au-dessous de l'idéal et des yeux clairs s'étendait, on le savait, un territoire informe, gluant, contenant des mots et des objets, des images et des comportements : les filles mères, la traite des Blanches, les affiches du film *Caroline chérie*, les capotes anglaises, les mystérieuses publicités pour « l'hygiène intime, discrétion assurée », les couvertures du journal Guérir, « les femmes ne sont fécondes que trois jours par mois », les enfants de l'amour, les attentats à la pudeur, Janet Marshall étranglée avec son soutien-gorge dans un bois par Robert Avril, l'adultère, les mots lesbienne, pédéraste, la volupté, les fautes inavouables à confesse, les fausses couches, les vilaines manières, les livres à l'index, *Tout ça parce qu'au bois de Chaville*, l'union libre, à l'infini. (*A* 954)

Chaque élément de la vie, mot, objet, image et comportement, est concerné par ce « territoire informe » : diverses listes de ce type reviennent dans *Les Années* sur la sexualité et son aspect social, collectif et féministe. Des faits historiques se mêlent à des faits divers ou des rumeurs, des produits culturels et des publicités, des informations sur la santé des femmes, et des tabous sociaux. Sont citées aussi des événements à la limite entre le fait divers et le fait historique, comme l'affaire Monica Lewinsky, le décès de la princesse Diana, ou le suicide de Gabrielle Russier. Les féminicides sont particulièrement représentés dans les faits divers mentionnés : Maria Goretti[1], Janet Marshall, Elizabeth Drummond, « le voleur de sac à l'arraché, le violeur et le pédophile » (*A* 1053). L'histoire de l'avortement se dessine également à travers l'expérience de la narratrice : « faute d'avoir eu peur à temps », « il fallait "faire passer" d'une façon – en Suisse pour les riches – ou d'une autre – dans la cuisine d'une femme inconnue sans spécialité sortant une sonde bouillie d'un fait-tout. » (*A* 976), consolidant et contextualisant ce qui a déjà été

[1] Les filles « ricanaient sous cape à l'histoire de Maria Goretti qui avait préféré mourir plutôt que de faire avec un garçon ce qui leur tardait tant d'avoir le droit de faire » (*A* 948)

raconté dans *Les Armoires vides* et *L'Événement*. Le récit rappelle ainsi l'histoire des violences faites aux femmes sous toutes ses formes, aux côtés de l'histoire des femmes, dont le temps de la vie est orienté en fonction des possibilités de la médecine et de la loi française.

« Le temps des événements pas plus que celui des faits divers – elle méprise "les chiens crevés" – n'est le sien, tout en images de soi. » (*A* 980) : À ce moment du récit, la jeune narratrice est centrée sur elle-même, il n'y a « aucun rapport entre sa vie et l'Histoire », autour de ses vingt ans. Ce rapport se construit avec l'âge, au fur et à mesure du récit. Cette dépolitisation court encore :

> on ne s'avisait pas d'évaluer ce qu'on vivait par rapport aux discours politiques ni aux événements du monde [...] dans le cours de l'existence personnelle, l'Histoire ne signifiait pas. On était seulement, selon les jours, heureux ou malheureux. (*A* 984).

Lorsqu'elle vit en famille, préoccupée par son travail et son rôle de mère, elle se coupe du monde politique. « Plus on était immergés dans ce qu'on disait être la réalité, le travail, la famille, plus on éprouvait un sentiment d'irréalité. » (*A* 984).

Un certain intérêt politique, ou en tout cas un questionnement, s'ébauche autour des événements en Algérie : ce que racontent les livres et les journaux à une époque ne correspond pas à ce que l'on apprend ensuite. Lorsque le récit atteint octobre 1961, et la répression ultraviolente d'une manifestation d'Algériens, il fait un saut en avant en racontant la réaction future, mise entre crochets :

> [Plus tard, lorsqu'on apprendrait ce qui s'était passé le 17 octobre 61, on serait dans l'incapacité de dire ce qu'on avait *su* à l'époque des faits, ne retrouvant rien, sinon le souvenir d'une douceur du temps, de la proche rentrée universitaire. Éprouvant le malaise de ne pas avoir *su* – même si l'État et les journaux avaient tout fait pour cela – comme si l'ignorance et le silence ne se rattrapaient jamais. [...]] (*A* 974)

À l'époque, le massacre n'était pas connu, et la narratrice indique que cela n'aurait sans doute pas fait scandale (« qu'une centaine d'entre eux soient balancés dans la Seine paraissait dans l'ordre des choses. », *A* 974). L'inclusion de la réaction future marque fortement la différence entre les idées d'un temps et d'un autre, et insiste sur le rôle du discours officiel sur la vision populaire de la guerre d'Algérie, et par extension des autres événements.

Lors des événements de Mai 68, la narratrice retrouve une conscience politique et une réflexion sur les liens entre soi et la société : « nous étions partie prenante de toutes les luttes », « on évaluait des systèmes, on cherchait des modèles. On était dans une lecture politique généralisée du monde. », « Il y avait une exaltation à se penser en termes collectifs » (*A* 993). Les descriptions de la société à cette époque précisent toujours le statut et le rôle des femmes parmi les autres observations, dans ce mouvement ernausien d'universalisation de l'expérience féminine[1].

> [les manifestants] renvoyaient au pouvoir, à notre place, ses années de censure et de répression, le matage violent des manifestations contre la guerre en Algérie, les ratonnades, *La Religieuse* interdite et les DS noires des officiels. Ils nous vengeaient de toute la contention de notre adolescence, du silence respectueux dans les amphis, de la honte à recevoir des garçons en cachette dans les chambres de la cité. C'est en soi-même, dans les désirs brimés, les abattements de la soumission, que résidait l'adhésion aux soirs flambants de Paris. (*A* 990)

Mai 68 fait le lien entre toutes les oppressions (de l'État, de la doxa, de la société) et les luttes (révolte, manifestation, décolonisation, émancipation). Annie Ernaux, dans ses discussions sur la politique française, réitère ce lien :

> La France est arc-boutée sur sa mauvaise conscience coloniale. On a mis la poussière sous le tapis. Moi, je peux en parler. J'y étais puisque je suis née en 1940. Et quand la guerre d'Algérie s'est terminée, on s'est dit « on oublie tout ça »… Mais rien n'a changé. Pourquoi convaincre ces femmes d'enlever leur voile ? À Cergy, plein de filles sont voilées et ça ne pose pas de problème. On s'acharne sur elles alors qu'il y a 42 féminicides depuis le mois de janvier en France[2].

---

[1] De (rares) phrases supprimées par l'éditeur sont visibles dans l'exemplaire tapuscrit des *Années* (Fonds Annie Ernaux) : « Apprendre à conduire et obtenir le permis considéré comme une victoire, saluée par l'entourage comme la réussite du brevet. Pour les filles seules qui travaillaient, se payer et piloter une auto à soi constituait un symbole éclatant de pouvoir et d'émancipation. » La première phrase (*A* 967) est dans le texte publié, la seconde a été supprimée alors qu'elle précisait un ressenti important du point de vue des femmes quant à la voiture personnelle, « une auto à soi » qui rappelle aussi la chambre à soi woolfienne.

[2] Entretien avec Philippe RIDET, « L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde », *M Le Magazine du Monde*, n° 397, 27 avril 2019, p. 47.

Elle connecte ici la question féministe avec le colonialisme et la réaction de l'État français, comme elle le déploie dans *Les Années*.

Retour au récit : c'est dans les années 1970 et avec le développement du mouvement de libération des femmes que s'établit véritablement un lien conscient et engagé avec l'histoire.

> On se retournait sur son histoire de femme. On s'apercevait qu'on n'avait pas eu notre compte de liberté sexuelle, créatrice, de tout ce qui existe pour les hommes. […] La rumeur du MLF venait à la province. *Le torchon brûle* se trouvait au kiosque, on lisait *La Femme eunuque* de Germaine Greer, *La Politique du mâle* de Kate Millett, *La Création étouffée* de Suzanne Horer et Jeanne Socquet avec le sentiment d'exaltation et d'impuissance que procure la découverte d'une vérité pour soi dans un livre. […] Et l'on hésitait entre les discours – ceux qui prônaient l'égalité des droits entre hommes et femmes, et s'attaquait à la « loi des pères », ceux qui préféraient valoriser tout ce qui était féminin, les règles, l'allaitement et la préparation de la soupe aux poireaux. Mais pour la première fois, on se représentait sa vie comme une marche vers la liberté, ça changeait beaucoup. Un sentiment de femme était en train de disparaître, celui d'une infériorité naturelle. (*A* 995)

À partir de ce moment où la narratrice prend conscience de sa trajectoire comme appartenant à l'histoire, notamment en tant que femme, elle s'inscrit dans la marche de l'histoire : « Lutter pour le droit des femmes à avorter, contre l'injustice sociale et comprendre comment elle est devenue cette femme-là ne fait qu'un pour elle. » (*A* 1002). Les événements féministes des années 1970 ont alors une double importance dans *Les Années* : c'est un pan de l'histoire française risquant d'être oublié que le récit ravive, dans sa mise en cause de l'historiographie ; mais c'est aussi un moment clé qui établit le lien entre la narratrice et le cours de l'histoire, et qui donne un caractère véritablement historique à cette autobiographie impersonnelle.

Vient ensuite l'inquiétude d'un retour au *statu quo* après Mai 68 : « on a su que tout allait finir. Il n'était plus possible d'ignorer qu'il y avait deux mondes et il faudrait choisir. Les élections, ce n'était pas choisir, c'était reconduire les notables en place. » (*A* 991). Après cet espoir de libération, les remarques sur le statut des femmes contribuent à l'inquiétude de l'avenir :

> Plus que jamais les femmes constituaient un groupe surveillé, dont les comportements, les goûts et les désirs faisaient l'objet d'un discours assidu, d'une attention inquiète et triomphante. […] Le féminisme était une vieille idéologie vengeresse et sans humour,

> dont les jeunes femmes n'avaient plus besoin, qu'elles regardaient avec condescendance, ne doutant pas de leur force et de leur égalité. […] L'oubli tombait sur leurs luttes, seule mémoire à ne pas être ravivée officiellement. (*A* 1037)

Les années 1980 et 1990 semblent annoncer une disparition du féminisme et de l'histoire des luttes féministes : « Nous qui avions avorté dans les cuisines, divorcé, qui avions cru que nos efforts pour nous libérer serviraient aux autres, nous étions prises d'une grande fatigue. Nous ne savions plus si la révolution des femmes avait eu lieu. » (*A* 1038). Cette dissolution va de pair avec l'avènement de la société de consommation et du capitalisme (comme l'a mentionné le chapitre précédent de cette étude).

Les Années remarquent, à partir de 1999 et le tournant du siècle qui approche, une réorganisation et réécriture de l'histoire collective qui se met en place :

> Le XX^e^ siècle se fermait derrière nous à coups de bilans, tout était répertorié, classé, évalué, les découvertes, les œuvres littéraires, artistiques, les guerres, les idéologies, comme s'il fallait entrer dans le XXI^e^ siècle avec une mémoire blanche. (*A* 1060)

Ernaux dresse ainsi une étude du fonctionnement de la société contemporaine et de son évolution à travers l'histoire, insistant sur l'impact négatif sur les femmes et leurs droits, leur place et leur statut. C'est une vision politique au féminin de l'histoire, où le passage du temps est vu par le prisme d'une histoire personnelle de femme, qui construit son lien et sa propre inscription dans l'histoire et les événements. Cette question autobiographique, et ses liens avec la subversion de l'écriture de l'histoire, sera développée au chapitre suivant.

The Years et *Les Années* sont alors des textes « historiques », car ils sont placés dans une chronologie historique, et que de nombreux indices montrent ce rapport à l'histoire : la présence de dates et d'événements historiques, ainsi que les sources (la presse, les médias, etc.). Le texte littéraire est ancré dans le cours de l'histoire, par des allusions plus ou moins précises ; quelques mots évoquent une période ou un événement, à la manière d'une peinture impressionniste, les petites touches ancrent le quotidien du texte dans le cours du temps. Les deux œuvres restent concentrées sur leur territoire : la vision de Woolf s'écarte rarement de la Grande-Bretagne (et mentionne sa colonie, l'Irlande), et se concentre sur la capitale, tandis que celle d'Ernaux se focalise sur la France (et sa colonie, l'Algérie),

avec quelques allusions géopolitiques plus mondialisées à la fin du récit. Chez Woolf, l'histoire s'immisce dans les détails de la fiction ; chez Ernaux, le récit est construit autour du passage du temps. Les échos médiatiques (journal, radio, télévision) et les ressentis des gens sont retranscrits dans le texte, à travers les personnages anglais et les discours de la population française dont le récit se fait écho (« on pensait », « on disait »).

Le texte d'Ernaux mentionne l'histoire politique et militaire principalement du point de vue de la population, afin de nourrir les remarques et les critiques sur la société (au sujet des féminismes, de l'anti-libéralisme, de la gauche, etc.). Par ce point de vue de femme qui n'a pas directement participé à l'histoire, une histoire sociale se dessine alors – elle n'ignore pas l'histoire politique mais s'attache à mentionner ce qui a eu un impact direct sur la population, en particulier les femmes, et elle entre moins dans les détails de la vie politique. Le texte de Woolf rend beaucoup plus visible l'histoire militaire et politique via les points de vue des personnages masculins, dont c'est le sujet de discussion favori. Cet aspect de l'histoire permet également de nourrir les critiques de l'impérialisme et du fascisme, et de représenter les effets de l'éducation inégale (les hommes parlent de politique tandis que les femmes n'ont pas toujours la possibilité de comprendre ; si elles sont engagées, comme Rose, alors elles sont écartées). L'histoire sociale, les modes de vie, les luttes diverses, sont aussi présentes, via les personnages féminins. Chaque autrice construit ainsi une représentation du cours de l'histoire par divers points de vue qui permettront alors d'illustrer et renforcer la critique.

La façon dont on vit l'histoire compte plus que l'événement précis et les liens de cause à effet qui y ont mené. Les textes montrent à grands traits les mécanismes généraux et les conséquences (la condition des femmes, l'Empire, la société de consommation, etc.). Les préoccupations politiques sont similaires, autour de la vision d'un système patriarcal, impérialiste, colonial, autoritaire, capitaliste… À cette constatation politique répondent la poétique antifasciste de Woolf, et une étude précise des mécanismes sociaux par Ernaux, dont l'écriture revendique la clarté et la vérité (refusant l'effet littéraire et l'emploi d'une langue trop travaillée). Les événements sont cependant présentés de façon oblique (en contradiction avec le roman ou le récit historique classique) et montrent une préoccupation pour les méthodes de transmission de l'information et de l'histoire.

b. La mise en question de la production de l'histoire

Outre ce rapport à la matière historique, les œuvres mettent en question la discipline historique : dans *The Years*, Kitty Malone étudie l'histoire avec sa professeure Lucy Craddock, Mr Malone est historien, et Eleanor lit un livre de Renan ; et dans *Les Années*, la narratrice mentionne à plusieurs reprises l'apprentissage de l'histoire dans les cursus scolaires, et l'élaboration de la mémoire historique commune par les médias.

Mrs Malone propose à sa fille d'aider son père, qui travaille sur un livre d'histoire du *college* d'Oxford dont il est doyen :

> *'You could help your father if it bores you helping me', said Mrs Malone. 'Papa told me the other day that you never come to him now.' She referred, Kitty knew, to his history of the college. He had suggested that she should help him*[1]. (Y 78)

Kitty préfère éviter la tâche, se souvenant de sa dernière visite où elle a renversé un pot d'encre sur le travail de son père :

> *Again she saw the ink flowing – she had made an awkward brush with her arm – over five generations of Oxford men, obliterating hours of her father's exquisite penmanship ; and could hear him say with his usual courteous irony, 'Nature did not intend you to be a scholar, my dear', as he applied the blotting-paper*[2]. (Y 78)

Le père connaît-il véritablement sa fille et ses goûts, ou bien ne voit-il que sa nature maladroite ? Cette remarque est particulièrement blessante pour Kitty, car ce n'est pas la « nature » qui l'en empêche[3]. Sa journée de 1880 ne comporte pas une

---

[1] « "Tu pourrais aider ton père si cela t'ennuie de m'aider, dit Mrs. Malone. Papa m'a dit l'autre jour que tu ne viens plus jamais le voir." Elle faisait allusion, Kitty le savait, à son histoire du collège. Il avait suggéré qu'elle l'aide. » (*OR2* 785)

[2] « Elle revit l'encre se répandre – elle avait fait un geste maladroit du bras – sur cinq générations d'anciens étudiants d'Oxford, effaçant des heures de travail parfaitement calligraphié par son père ; et elle entendait encore dire avec son habituelle ironie courtoise : "La nature ne t'a pas destinée aux études", tout en passant le buvard. » (*OR2* 785).

[3] On se rappelle la chanson du mûrier réinventée dans *Three Guineas*, qui évoque le rapport à l'histoire de l'universitaire (Mr Malone écrit sur le *college* dans la cour duquel trône un mûrier décrépi) : *« the mulberry tree, the poison tree of intellectual harlotry »*, indiquant la pauvreté intellectuelle et les erreurs de la discipline.

minute à elle, elle doit répondre aux obligations familiales : tenir compagnie à la femme d'un chercheur en visite, recevoir des étudiants pour le thé, assister aux repas avec les invités. Si elle voulait être *scholar,* ce serait impossible – épuisée, ennuyée, elle n'a pas eu le temps de travailler son propre cours d'histoire. Kitty semble être un miroir de Katharine (*Night and Day*) : la jeune femme aide sa mère à écrire la biographie du grand-père écrivain, remplit ses obligations familiales et sociales, et passe la nuit à travailler les mathématiques en secret. Kitty reste indécise quant à ses goûts, son avenir : elle s'intéresse aux études, mais elle veut avant tout éviter de reproduire le modèle familial, c'est-à-dire épouser un universitaire et reprendre le rôle maternel. Son calendrier indique chaque jour une nouvelle maxime : *« Blessed is he who had found his work*[1] *»* (*Y* 60) écrit Carlyle, mais elle n'est sûre de rien, elle n'a pas le *temps* d'y penser.

Kitty se rend chez Lucy Craddock, et il apparaît rapidement qu'elle est séduite par l'enseignante : sa maison est *« haloed with romance », « that was her window, this was her bell […] everything was romantic*[2] *»* (*Y* 62). On apprend que Miss Craddock subit des discriminations en tant que femme historienne (*« So many of the Dons sneered at her*[3]*. », Y* 67). D'après *The Pargiters*, elle est l'autrice d'un livre sur les rois angevins – pas seulement enseignante, mais chercheuse. Elle semble être inspirée par des érudites qui ont enseigné à la jeune Virginia Woolf, comme Clara Pater ou Janet Case[4], dont elle était admirative et s'était amourachée. Miss Craddock est heureuse de la venue de son élève, malgré le fait qu'elle n'ait pas travaillé sa leçon : *« You've got quite an original mind […] but you don't use it*[5] *»* (*Y* 62-63), une remarque qui contraste avec la phrase décourageante du Dr Malone.

---

[1] « Béni soit celui qui a trouvé sa tâche » (*OR2* 769)

[2] « une auréole de romance », « là était sa fenêtre, là était sa cloche […] tout était romanesque » (*OR2* 771). En anglais, *« romantic »* et *« romance »* évoquent la littérature médiévale, d'aventures, et amoureuse. Le français « romantique » évoque le romantisme dans les arts, ou le caractère de l'atmosphère du roman, mais l'emploi courant signifie le sentiment amoureux. « Romanesque » est plutôt lié au genre littéraire, à ce qui excite l'imagination, aux péripéties littéraires. L'emploi des deux mots et leur ambiguïté pourrait ici convenir pour la traduction. Il faut noter que si Kitty est exaltée par sa journée, son indépendance et son environnement, c'est parce qu'elle est éprise de Miss Craddock.

[3] « Il y avait tant de professeurs qui se moquaient d'elle. » (*OR2* 776)

[4] Le journal et la correspondance de Woolf décrivent des relations amicales, amoureuses et maternelles similaires entre l'autrice et ses amies.

[5] « vous avez un esprit assez original […] mais vous n'en faites rien » (*OR2* 772)

Kitty n'est pas une bonne élève, mais n'a de toute façon pas l'occasion de le devenir : on retrouve la théorie développée par Woolf dans *A Room of One's Own* selon laquelle l'encouragement ou le mépris pèse sur l'esprit et peut décourager d'étudier, d'écrire et de travailler.

Le discours indirect libre mêle ici la description et le charme de Kitty aux yeux de Lucy. Leur admiration et affection sont réciproques, la leçon d'histoire semble se faire sur un pied d'égalité. En observant un bouquet de fleurs sur la table, Kitty se prend à rêver de la lande anglaise, et son goût de la campagne ressurgit. La différence de classe est tout de même présente : Lucy Craddock a fait un choix de métier selon ses goûts, mais vit dans une maison en mauvais état et est vêtue assez pauvrement. Kitty oppose alors les modèles féminins autour d'elle, et on comprend au chapitre suivant en 1891 qu'elle a fait le choix de s'attacher au milieu aristocrate, qui lui permettra d'accéder à ses rêves.

> *'When I was your age', Miss Craddock continued, remembering her role as teacher, 'I would have given my eyes to have the opportunities you have, to meet the people you meet; to know the people you know'.*
> *'Old Chuffy?' said Kitty, remembering Miss Craddock's profound admiration for that light of learning.*
> *'You irreverent girl!' Miss Craddock expostulated. 'The greatest historian of his age!'*
> *'Well, he doesn't talk history to me', said Kitty, remembering the damp feel of a heavy hand on her knee*[1]. (*Y* 63-64)

Lucy est admirative des opportunités offertes à Kitty, comme la rencontre avec le très estimé Dr Andrews, mais celle-ci n'a pas d'admiration pour *« that light of learning »* (une pique ironique envers 'Old Chuffy'). Elle se souvient plutôt du geste harceleur du vieil homme. Ces quelques pages sur le rapport de Kitty avec l'étude de l'histoire font un portrait genré de la leçon : les historiens sont dédaigneux ou agressifs et ne respectent pas Kitty ; l'historienne est aimable, passionnante et encourageante envers son élève. Ce commentaire pédagogique de Woolf – qui a

[1] « "Lorsque j'avais votre âge", continua Miss Craddock, se souvenant de son rôle de professeur, "j'aurais donné la prunelle de mes yeux pour avoir les possibilités que vous avez, pour rencontrer les gens que vous rencontrez ; pour connaître les gens que vous connaissez. – Le vieux Chuffy ?" dit Kitty, se souvenant de la profonde admiration de Miss Craddock pour cette lumière du savoir. "Quel manque de respect ! s'exclama Miss Craddock sur un ton de reproche. Le plus grand historien de son temps ! – Oui, mais il ne me parle pas d'histoire", dit Kitty, se souvenant de la sensation d'une lourde main moite sur son genou. » (*OR2* 773)

elle-même suivi des cours d'histoire pour ensuite enseigner – semble indiquer un modèle d'enseignement, sans domination et basé sur l'échange, plutôt que le discours professoral (qui est un autre type de discours autoritaire). La construction du savoir historique alternative va de pair avec son enseignement alternatif, ce qui participe aussi à la poétique antifasciste du roman. On ne connaît pas le contenu de la leçon d'histoire de Kitty, mais son déroulement permet de commencer la remise en question de l'histoire et de la discipline historique : les professeurs sont menaçants envers les élèves, les professeures sont mises à l'écart des institutions, et la transmission se fait difficilement en fonction des attitudes de chacun. *The Years* propose alors une rapide illustration de l'écriture et l'enseignement de l'histoire à travers Kitty Malone à Oxford, ce qui anticipe le rapport conflictuel avec l'université et la diffusion des savoirs développé dans *Three Guineas*.

Une autre allusion à la discipline historique se trouve dans le chapitre « 1908 » : Eleanor lit un livre de l'historien des religions français Ernest Renan[1].

> *And what's she been reading? he wondered. He took the book that was propped up against the teapot and looked at it. 'Renan,' he read. 'Why Renan?' he asked himself, beginning to read as he waited. […]*
> *She went into the drawing-room and found Martin standing in front of the placid, smiling picture of their mother. He held a book in his hand.*
> *'Why Renan ?' he said as she came in. He shut the book and kissed her. 'Why Renan?' he repeated. She flushed slightly. It made her shy, for some reason, that he had found the book there, open. She sat down and laid the press cuttings on the tea-table*[2]*.* (*Y* 143-144)

[1] Au sujet de Woolf et de la religion, voir Diane F. GILLESPIE, « Woolf's in Sheep's Clothing : The Hogarth Press and Religion », dans Helen SOUTHWORTH (dir.), *Leonard and Virginia Woolf, The Hogarth Press and the Networks of Modernism*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2019 ; Stephanie PAULSELL, *Religion Around Virginia Woolf*, University Park, Pennsylvania State UP, 2019. Voir également Jane DE GAY, « Challenging the Family Script : Woolf, the Stephen Family, and Victorian Evangelical Theology », dans Ann MARTIN et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf*, qui montre que les lectures théologiques de Woolf ont permis d'étoffer sa critique du patriarcat et sa relation avec l'organisation de la religion chrétienne.

[2] « Et qu'est-ce qu'elle lit ? se demanda-t-il. Il prit le livre qui était appuyé contre la théière et le regarda. "Renan", lut-il. Pourquoi Renan ? se demanda-t-il, commençant à lire tout en attendant. […] Elle alla dans le salon et y trouva Martin, debout devant le portrait paisible et souriant de leur mère. Il avait un livre à la main. "Pourquoi Renan ?" dit-il lorsqu'elle entra. Il ferma le livre et l'embrassa. "Pourquoi Renan ?" répéta-t-il. Elle rougit légèrement. Pour une raison inconnue, cela l'embarrassait qu'il ait trouvé le livre là, ouvert. Elle s'assit et posa les coupures de presse sur la table à thé. » (*OR2* 844-845)

Renan est l'auteur de *L'Histoire des origines du christianisme* (plusieurs tomes parus entre 1863 et 1881), dont *La Vie de Jésus* est le premier volume. Il se présente comme une biographie d'un personnage historique, traitant les évangiles comme la matière historique qui permet de reconstituer le contexte autour de Jésus de Nazareth. Ce livre lance un débat religieux important, notamment venant de l'Église catholique qui considère cette interprétation comme blasphématoire : Jésus est décrit comme un homme normal, et non divin (Renan émet également des hypothèses sur les miracles accomplis). Woolf possédait une copie de *La Vie de Jésus*, léguée par Leslie Stephen, ainsi que la traduction *The Life of Jesus* (1927), et la critique woolfienne suggère que c'est le livre que lit Eleanor. En 1935, Woolf lit la Bible[1], lecture qu'on retrouve dans les allusions à saint Paul et au Nouveau Testament dans *The Years* et *Three Guineas*.

> *She had always wanted to know about Christianity – how it began; what it meant, originally. God is love, The kingdom of Heaven is within us, sayings like that she thought, turning over the pages, what did they mean? The actual words were very beautiful. But who said them – when? […] It was what a man said under a fig tree, on a hill, she thought. And then another man wrote it down. But suppose that what that man says is just as false as what this man – she touched the press cuttings with her spoon – says about Digby? And here am I, she thought, looking at the china in the Dutch cabinet, in this drawing-room, getting a little spark from what someone said all those years ago – here it comes (the china was changing from blue to livid) skipping over all those mountains, all those seas. She found her place and began to read.*
> *[…] It was difficult to fix her mind on Renan. She liked it, though. French she could read easily of course; and Italian; and a little German. But what vast gaps there were, what blank spaces, she thought leaning back in her chair, in her knowledge! How little she knew about anything*[2]. (*Y* 147-148)

---

[1] *Diary*, 1 et 19 janvier 1935. Elle veut illuminer ce point aveugle de son éducation religieuse (*« illuminating that dark spot »*).

[2] « Elle avait toujours voulu en savoir plus sur le christianisme – comment cela avait commencé : ce que cela voulait dire à l'origine. Dieu est amour, Le royaume des Cieux est en nous, des formules comme cela, pensait-elle, tournant les pages, que voulaient-elles dire ? Les mots étaient effectivement très beaux. Mais qui les avait prononcés – quand ? […] C'était ce qu'un homme avait dit sous un figuier, sur une colline, pensa-t-elle. Puis un autre homme l'avait écrit. Mais supposons que ce que dit cet homme soit tout aussi faux que ce que cet homme-là – elle toucha les coupures de presse de sa cuiller – dit de Digby ? Et me voilà, pensait-elle, regardant la vaisselle de porcelaine dans le cabinet hollandais, dans ce salon, faisant surgir une petite étincelle des paroles prononcées par quelqu'un il y

Eleanor lit Renan pour comprendre le christianisme (« *what it meant, originally* »), c'est un intérêt historique. L'historien traite la Bible comme un document historique, et soulève alors des problèmes du même registre, ce qui entraîne des questions d'Eleanor en écho aux grands débats historiques et théologiques : si quelqu'un dit quelque chose et qu'un autre le transcrit, quel est le niveau de vérité de cette parole ? Ce sont aussi des débats sur la nature et la véracité des sources, et la prudence à adopter envers ces documents. Elle ressent en tout cas un sentiment particulier (*« a little spark »*) à l'idée de lire des paroles prononcées il y a des milliers d'années, la lecture la fait voyager (*« over all those mountains, all those seas »*). Elle s'inquiète également de son manque de savoir (*« how little she knew about anything »*), dans la continuité de la thématique du roman sur l'éducation des femmes. Eleanor compare les multiples médiations de la parole de Jésus aux coupures de presse, nécrologies de Digby Pargiter que son frère Abel insiste pour conserver. La Bible et le journal sont considérés comme des documents historiques, qu'on questionne en tant que tel : qui l'a écrit, quelle est sa validité, sa vérité ? (*« suppose that what that man says is just as false as what this man [...] says about Digby ? »*) C'est bien une mise en question de la discipline historique et de sa manière de traiter les documents originaux, comme une mise en question de la presse et sa manière de reprendre les informations. *The Years* comporte une autre allusion à Renan, lorsque Martin et Sara vont rejoindre Maggie en 1914 : ils discutent de son mari René (Renny), et Sara se lance dans une imitation, comme à son habitude.

> *'We were talking about Renny,' he reminded her. 'He takes an orange –'* [...] *'... and pours himself out a glass of wine,' she resumed. "Science is the religion of the future!" she exclaimed, waving her hand as if she held a glass of wine.*

---

a bien des années – là voilà (la porcelaine était en train de passer du bleu au livide), franchissant toutes ces montagnes, tous ces océans. Elle trouva le passage qu'elle cherchait et se mit à lire. [...] Il lui était difficile de fixer son attention sur Renan. Pourtant elle l'appréciait. Elle lisait facilement le français bien sûr ; et l'italien ; et un peu l'allemand. Mais quels immenses vides il y avait, quels espaces blancs dans ses connaissances ! pensait-elle en se laissant aller en arrière dans son fauteuil. Combien elle savait peu de choses sur quoi que ce soit. » (*OR2* 847-848)

> *'Of wine?' said Martin. Half listening, he had visualised an earnest French professor — a little picture to which now he must add inappropriately a glass of wine*[1]. (*Y* 227)

Selon Sue Asbee (*Y* 427), l'exclamation de René-Sara fait peut-être écho au dernier livre de Renan, *L'Avenir de la science* (1848), traduit par *The Future of Science*, dans lequel Renan doute de la religion au profit de la « science », c'est-à-dire le savoir, les connaissances. La similitude des noms et des nationalités du mari de Maggie et de l'historien français n'est peut-être qu'une allusion en passant, ou pourrait faire écho à un réseau plus profond de discussion de la question religieuse. Woolf met en cause les religions, ou plutôt leur système : les institutions, les pratiques, les bâtiments (la cathédrale Saint-Paul, l'abbaye de Westminster) et les représentants sont despotiques, mais elle s'intéresse à la religion comme unification des personnes et des communautés, qui permettrait un sentiment collectif. C'est aussi la raison de la présence de Sara à la messe à Saint-Paul, intéressée par l'élévation spirituelle qu'elle permet, et la raison du sentiment d'Eleanor, qui ressent jusqu'en 1908 que *« God is love, the kingdom of Heaven of within us »*, expressions qui évoquent un sentiment collectif fort – la quête d'Eleanor dans le roman. Dans cette autre allusion à la discipline historique, *The Years* interroge la transmission de l'information, dans l'écriture de l'histoire ou de la presse, à travers le temps.

Dans *Les Années* figurent plusieurs sources d'histoire, comme les manuels scolaires et les livres d'histoire, ainsi que les documentaires (ils produisent et transmettent un récit historique conventionnel), mais aussi la mémoire familiale (le « récit des origines » et les photographies), féminine et féministe (la mémoire de ces luttes). Au discours historique conventionnel, au « devoir de mémoire », à l'établissement d'une histoire de la France, le récit d'Ernaux ajoute une mémoire personnelle voire intime, et pallie l'oubli de ces combats féministes dans les générations suivantes.

---

[1] « "Nous parlions de Renny, lui rappela-t-il. Il prend une orange – […] … Et se verse un verre de vin, reprit-elle. 'La science est la religion de l'avenir !'" s'écria-t-elle, agitant la main comme si elle tenait un verre de vin. "De vin ?" dit Martin. Écoutant à moitié, il avait visualisé un austère professeur d'université français – un petit tableau auquel il lui fallait maintenant ajouter le détail incongru du verre de vin. » (*OR2* 919)

Le discours officiel s'oppose au discours familial : le récit des deux guerres mondiales et le récit familial forment l'histoire de la famille, construite par ses membres. Lorsque l'histoire officielle s'y confronte, les deux ne correspondent pas réellement :

> cette impression que les cours d'histoire, les documentaires et les films, plus tard, ne dissiperaient pas : ni les fours crématoires ni la bombe atomique ne se situaient dans la même époque que le beurre au marché noir, les alertes et les descentes à la cave. (*A* 936)

Dès le début du récit se met en place une inadéquation entre la mémoire familiale et le récit historique officiel. Aucun n'est meilleur ou plus juste : c'est par leur mélange qu'une histoire véritable pourra émerger. L'étude scolaire de l'histoire est plusieurs fois mentionnée :

> les programmes ne changeaient pas [...] ni les manuels, Malet-Isaac pour l'histoire, Demangeon pour la géographie, Carpentier-Fialip pour l'anglais. Ce bloc de connaissances était délivré à une minorité, confortée d'année en année dans son intelligence et son élévation. (*A* 953)

Ces remarques bourdieusiennes sur l'école comme domination sociale émaillent le texte. Les programmes scolaires fixent les représentations personnelles des événements : « Sans doute est-ce aussi à l'état de sensations, de sentiments et d'images – sans traces de l'idéologie qui les a suscités – que sont réfractées en elle les informations qu'elle reçoit sur le monde. » (*A* 966). La narratrice voit l'Europe comme coupée en deux (par la guerre froide et le rideau de fer), et la clarté de l'Occident s'opposant à l'ombre de la menace soviétique – ces représentations idéologiques sont véhiculées par l'école et les médias. Les images d'Algérie sont aussi issues des canaux conventionnels : « terre brûlée de soleil et de sang, creusée d'embuscades autour desquelles voltigent de petits hommes en burnous flottants, image elle-même issue du livre d'histoire de troisième racontant la conquête de l'Algérie en 1830 » (*A* 966). Ce sont des représentations qui font écho au discours médiatique, « Représentations qui traduisent probablement un assentiment à la répression contre les rebelles » (*A* 967).

> Ils étaient tous d'accord, et nous aussi qui l'avions au programme du BEPC, l'Algérie avec ses trois départements étaient la France, comme une grande partie de l'Afrique où nos possessions couvraient sur l'atlas la moitié du continent. Il fallait bien que la rébellion soit matée [...] (*A* 961)

Les Années montrent les sources du récit historique national officiel, colonialiste, raciste et despotique, et les effets de cette conception de l'histoire ruissellent dans la perception des événements contemporains : les gens font la distinction entre les vainqueurs et les victimes, distinction que produit aussi le récit historique traditionnel.

> [Les adultes] sortaient de l'Algérie, en avaient soupé des guerres, regardaient avec malaise les chars israéliens écraser les soldats de Nasser, déboussolés par le retour d'une question qu'ils croyaient réglée et la transformation des victimes en vainqueurs. (*A* 983).

Ces renversements des valeurs et des jugements sont fréquents, et le passage des années montre l'évolution des discours et l'hypocrisie de la population française. Lors de la chute du Mur de Berlin, le récit relève les discours qui hiérarchisent l'Occident et les pays de l'Est : l' « observation réprobatrice » de leur soif de consommation, « On les aimait mieux [...] privés de tout, afin de savourer le bonheur et la supériorité d'appartenir au "monde libre". » (*A* 1035). Le récit insiste sur le fait que les jugements de la population soient influencés et renversés au gré des discours médiatiques et étatiques. Dès le prologue, il insiste sur la sphère médiatique omniprésente, « le temps toujours plus fiévreux des médias » (*A* 1032), « les médias [...] nous usaient » (*A* 1065), « le grand sujet de conversation, les médias, leur manipulation de l'opinion, le moyen de les contourner » (*A* 1076). Des exemples concrets sont donnés, comme celui du massacre du 17 octobre 1961, ou le mensonge américain quant à l'invasion de l'Irak en 2003. La propagande médiatique invente des fictions, ici la « fiction forgée par la propagande de CNN » (*A* 1037) :

> Dans l'enchantement des choses simplifiées par les médias, les gens étaient persuadés de la délicatesse technologique des bombes, croyaient à une « guerre propre », aux « armes intelligentes » et aux frappes chirurgicales », une « guerre policée », écrivait *Libération.* (*A* 1036)

Le récit raconte les événements dans l'ordre chronologique, à l'instant du texte où ils se passent, il précise la couverture médiatique, les réactions de la population, et s'autorise parfois des sauts dans le futur afin de montrer l'erreur de jugement. Recueil d'histoire de la France, *Les Années* font aussi une histoire des mentalités (histoire des transformations des représentations et des pensées), et une histoire de la réception des événements historiques à travers le temps ainsi que

du discours produit sur ces événements. Cette mise en abyme multiplie l'aspect *historique* du récit d'Ernaux, et contribue à donner ce caractère entraînant, interminable et indéfini au passage du temps dans le récit.

La presse et la radio y sont omniprésentes, mais la télévision n'est pas en reste :

> Et la télévision, en diffusant une iconographie immuable avec un corpus réduit d'acteurs, instituerait une version *ne varietur* des événements, imposant l'impression que, cette année-là, on avait tous entre dix-huit et vingt-cinq ans et on lançait des pavés aux CRS [...] Sous la répétition des images prises par les caméras [...] (*A* 989)

Après Mai 68, la télévision instaurera un récit officiel de ces événements, qui contraste avec les propres souvenirs de la narratrice (elle-même n'y a pas participé). Elle est ensuite considérée comme garante de la réalité, de la vérité, du savoir (garanties rapidement déçues) : « Seuls les faits montrés à la télé accédaient à la réalité. » ; « Elle fournissait des informations médicales, historiques, géographiques, animalières, etc. Le savoir commun s'élargissait, un savoir heureux et sans conséquences [...] » (*A* 1010). Elle permet aussi de construire un sentiment nationaliste : « On tenait sous notre regard les peuples de la planète, les luttes passées, présentes et à venir, toutes et à jamais issues de la Révolution française [...] On était saisi par un sentiment ancien et scolaire, une remontée de gloire et d'Histoire. » (*A* 1035). Ce sentiment de grandeur de la France est contrecarré au fur et à mesure de la montée de colère du texte quant à la situation politique française, réquisitoire d'un point de vue de gauche qui s'attache à faire éclater le vernis peint par les médias et l'État.

Ceux-ci prennent en charge l'écriture de l'histoire mais aussi ce qu'on appelle le « devoir de mémoire » :

> Le processus de mémoire et d'oubli était pris en charge par les médias. Ils commémoraient tout ce qui pouvait l'être, l'appel de l'abbé Pierre, la mort de Mitterrand, le début et la fin des guerres, le pied sur la Lune, Tchernobyl, le 11 septembre. Chaque jour avait son anniversaire, d'une loi, de l'ouverture d'un procès, d'un crime. Ils découpaient le temps en années yéyés, baba cool, sida, divisaient des gens en générations De Gaulle, Mitterrand, 68, baby-boom, numérique. On était de toutes et d'aucune. Nos années à nous n'étaient pas là. (*A* 1072-73)

À travers toutes ces couches de représentations et d'écriture de l'histoire, *Les Années* se font alors récit historique, mais à sa manière, car ce récit conventionnel ne correspond pas à ce qui a été vécu par la narratrice ou par les groupes qu'elle représente (« Nos années à nous n'étaient pas là. »). Cette déploration est particulièrement visible dans le cadre féministe : les mentions des manifestations et luttes féministes, du MLAC, du manifeste des 343 (*A* 966), etc. Le récit montre l'éveil de la narratrice à la conscience politique, et le début de sa vie militante : « Elle a commencé à se penser en dehors du couple et de la famille. » (*A* 1002), « Et l'on hésitait entre les discours[1] » (A 995). Elle prend conscience de la rupture avec son monde d'origine et des mécanismes qui y ont mené (« tout ce qu'elle a enfoui comme honteux et qui devient digne d'être retrouvé, déplié à la lumière de l'intelligence », *A* 1002). Cette prise de conscience (déjà évoquée au chapitre 1, autour des lectures de Bourdieu et de Beauvoir) met en jeu sa mémoire : « De romantique, sa mémoire devient critique. […] Au fur et à mesure que sa mémoire se déshumilie, l'avenir est à nouveau un champ d'action. » (*A* 1002). De la même manière qu'elle vient à prendre conscience de sa trajectoire personnelle comme une trajectoire historique, et qu'elle voit sa vie en fonction du cours de l'histoire, elle revoit sa mémoire (ses souvenirs, impressions, choses transmises, etc. – tout ce qui ne constitue pas un « événement » à proprement parler) comme une source et un objet d'analyse critique de soi-même. *Les Années* sont une histoire personnelle de la conscience narrative, à la manière d'un journal intime qui retrace pas à pas l'évolution de son autrice.

Après les années 1970 et ce cheminement individuel, elle mentionne le début des « années Mitterrand », qui ravivent un engagement politique collectif, lequel devient un événement historique : « Après tout ce temps […] on revenait dans l'Histoire avec une cohorte de gens, les jeunes, les femmes, les ouvriers, les profs, les artistes et les homos, les infirmières, les facteurs, et on avait envie de la faire à nouveau […] » (*A* 1018), « Il fallait réoccuper le passé, reprendre la Bastille, se saouler de symboles et de nostalgie avant d'affronter l'avenir. » (*A* 1018). Cette euphorie des premiers mois après 1981 est rapidement étouffée par les déceptions successives de la politique libérale menée par les gouvernements. Réoccuper le

[1] C'est-à-dire entre les discours féministes matérialiste et essentialiste, entre les groupes du mouvement de libération des femmes comme le MLF, FMA, Psy et Po, etc.

passé, affronter l'avenir et faire l'histoire ne sont plus les objectifs principaux de la société de consommation de la fin du vingtième siècle que décrit Ernaux, et c'est alors le récit qui en porte le flambeau : on voit se constituer l'idée puis l'écriture des *Années* au sein même de ce texte.

La presse et les médias sont étroitement liés à la question historique dans les deux œuvres : la critique des livres d'histoire touche aussi les moyens de diffusion de l'information au quotidien. Un troisième élément les côtoie : les produits culturels, sur lesquels reviendront les chapitres suivants, car eux aussi prennent en charge l'écriture de l'histoire au féminin. *The Years* et *Les Années* dessinent une histoire de la presse et des médias, une autre sous-catégorie historique. Virginia Woolf développe ceci dans *Three Guineas* : les journaux facilitent la diffusion de l'idéologie fasciste, et ne sont pas objectifs[1]. Elle-même lisait trois journaux différents, pour atteindre une certaine objectivité, et gardait différents articles sur un sujet pour les points de vue divers. Ses cahiers de collages d'articles et de photographies sont une micro-histoire de la presse britannique dans les années 1930. Tout le système médiatique et politique (les commentaires et analyses diverses, littéraires, culturelles, politiques, sociales, etc.) participe à la diffusion de l'information, et par là oriente l'opinion sur les événements, et donc prend en charge l'écriture de l'histoire et la mémoire collective. La presse, la radio et la

[1] Voir la saynète de *Three Guineas* où elle explique ceci : *« "Look, Madam," we might begin, "at the newspapers on your table. Why, may we ask, do you take in three dailies, and three weeklies?" "Because," she replies, "I am interested in politics, and wish to know the facts." "An admirable desire, Madam. But why three? Do they differ then about facts, and if so, why?" "[…] each paper is financed by a board; that each board has a policy; that each board employs writers to expound that policy […]. Therefore if you want to know any fact about politics you must read at least three different papers, compare at least three different versions of the same fact, and come in the end to your own conclusion". »* (*3G* 174) [« "Regardez, Madame, les journaux sur votre table. Pourquoi y-a-t-il là trois quotidiens et trois hebdomadaires ?" "Parce que je m'intéresse aux affaires politiques, répond-elle, et je souhaite connaître les faits." "C'est un désir tout à fait respectable, Madame, mais pourquoi trois ? Exposent-ils les faits de manière si différente ? Et si oui, pourquoi ?" "[…] Chaque journal est financé par un bureau, chaque bureau a une politique, chaque bureau emploie des auteurs pour diffuser cette politique […]. C'est pourquoi, si vous voulez connaître des faits en matière de politique, vous devez lire au minimum trois journaux différents, comparer au moins trois versions différentes du même fait, et en venir à la fin à votre propre conclusion." » (*Trois G* 163)]. Woolf parle ensuite de « casser le cercle vicieux de la culture prostituée » (*Trois G* 168) vis-à-vis du journalisme : au sujet de la métaphore de la prostitution littéraire et culturelle, voir Éléonore REVERZY, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La Littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016 (à propos de la France au XIX^e^ siècle ; l'ouvrage montre que le grand siècle du roman et de l'écrivain est aussi celui de la désacralisation du littéraire).

télévision sont les nouveaux lieux de l'émergence de l'histoire, les manuels et livres d'histoire étant dépassés. Cependant, le discours reste inadéquat, et la littérature se propose comme un lieu alternatif pour écrire l'histoire.

La réflexion est similaire chez Woolf et Ernaux quant à la production et à la diffusion du discours sur le temps qui passe et les événements historiques. On passe en revue ses aspects positifs et négatifs, sa transformation, sa possible disparition, et l'on met en garde contre les détournements idéologiques possibles. Au problème politique et social des médias et de l'information, les œuvres littéraires opposent aussi une réflexion poétique. L'omniprésence des médias dans ces œuvres met l'accent sur la *construction* de l'information à travers les époques, et la construction de l'histoire. Ces entités qui dirigent et se font écho de la doxa construisent un rapport aux événements et à l'histoire, que l'œuvre littéraire tente de remettre en question. La littérature et ses possibilités formelles et poétiques devient un autre lieu de l'historiographie, un autre moyen de raconter l'histoire.

The Years réfléchit aux récits historiques officiels par la représentation d'historiens et d'historiennes et la mise en scène de la presse ; *Les Années* remettent en question ces récits comme les sources, en y opposant la trajectoire de vie, la mémoire, et le ressenti de la narratrice. Les deux textes opposent donc aux grands événements les points de vue ordinaires des personnages, vies obscures et muettes. Woolf semble mettre en avant une histoire du genre, par les visions des hommes et femmes Pargiter, montrant le poids du système patriarcal sur toutes et tous. Ernaux montre un intérêt fort pour l'histoire des femmes, montrant les injonctions, contraintes et problèmes qui leur sont spécifiques.

2. L'écriture de l'histoire et l'historiographie : transgressions au féminin

Les œuvres discutent l'Histoire, la discipline et la méthode historique à travers les représentations littéraires : ce faisant, elles se placent sous le signe de la transgression des règles et des normes du canon historique, ce qui contribue à la remise en question. Ces normes sont différentes selon les contextes, les pays et les époques, cependant les parallèles sont nombreux, et s'inscrivent dans le projet commun d'écriture de l'histoire au féminin.

La transgression sans doute la plus évidente est celle de l'événement historique présenté de façon oblique et partielle. Woolf raconte l'histoire de manière détournée : la main mutilée d'Abel Pargiter représente la guerre indienne, la réunion de 1910 représente les mouvements suffragistes, les signes sur les portes du quartier de Sara représentent l'avancée de l'idéologie fasciste en Angleterre. L'histoire est racontée par des détails, et le texte ne mène pas ses lecteurs et lectrices jusqu'à l'explication du fait. Les textes narrent plutôt la réception de ces événements historiques, via les journaux et les médias, et la discussion de ces événements par les gens. Ils insistent alors sur la perception et réaction immédiate de l'événement : le choc de la mort de Parnell et l'émotion d'Eugénie, les réactions successives à la guerre d'Algérie chez Ernaux. Plutôt qu'une histoire des événements, les textes font une histoire des mentalités (je reviens plus bas sur l'emploi de ce terme en relation avec l'œuvre de Woolf). Ce terme est issu d'un courant historique né dans l'entre-deux-guerres en France, autour de Lucien Febvre, Marc Bloch et la revue *Annales d'histoire économique et sociale* : l'École des Annales. Dans un contexte de crise occidentale de la discipline[1] naît cette nouvelle méthode historique. Elle s'inspire des sciences sociales : anthropologie, ethnologie, sociologie, psychologie… cherchant à dépasser l'histoire militaire et économique pure. Il s'agit d'étudier les idéologies, leur transmission dans la société, et l'analyse des façons de penser, des sentiments, des croyances, des ressentis, de l'imagination, des valeurs, afin de comprendre le tout comme ses parties. L'histoire est ainsi plus vivante, et ses sources sont diverses, parfois littéraires. On parle plus tard dans les années 1960 et 1970 de « Nouvelle histoire », c'est-à-dire une histoire globale et totalisante sur une durée longue (pour étudier l'évolution des sociétés, plutôt que des événements isolés), dans un espace étendu. La pratique transdisciplinaire est constante, puisque cette discipline emprunte aux sciences humaines et sociales. On parle alors d'histoire des mentalités comme d'une enquête sur les esprits des humains, et leurs comportements, leurs sensibilités, leurs réactions, leurs représentations collectives et leur évolution. La tendance se focalise ensuite sur l'histoire culturelle (ou l'anthropologie historique),

[1] Typique de l'entre-deux-guerres européen : la grande guerre a ébranlé le continent, effacé le sentiment de progrès, etc. et c'est pour cette raison qu'on fixe souvent le début du vingtième siècle en 1914.

l'histoire des objets, des institutions, des pratiques, de la culture matérielle, des représentations et des symboles… Elle se rapproche des *cultural studies* anglo-saxonnes, ces approches interdisciplinaires des phénomènes culturels sous l'angle du pouvoir. Il est difficile de déterminer les contours de ces disciplines, du fait des pratiques propres à chaque équipe et école, et de leur caractère interdisciplinaire et transversal. Ces branches de la discipline historique sont en fait plutôt de nouvelles méthodes de la pratique et de l'écriture de l'histoire, le terrain des historiennes et historiens s'élargit et croise d'autres sciences humaines et sociales. François Dosse parle d' « histoire en miettes[1] », où certains historiens tiennent à cette ambition totalisante, tandis que d'autres la jugent dépassée et s'intéressent à des objets restreints. La micro-histoire (*microstoria*) notamment, autour de Carlo Ginzburg et Giovanni Levi, étudie à partir des années 1980 des entités précises plutôt que des groupes : on suit la vie d'une personne (une vie muette), ou d'un petit village, qui permettra d'éclairer les cadres sociaux du monde qui l'entoure.

La littérature peut ainsi se glisser dans ce cadre, et se mêler de plusieurs disciplines, méthodes et points de vue, en y faisant référence, en les mettant en scène et en les transgressant : c'est ce que fait Annie Ernaux et son écriture située « quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire ». L'ambition totalisante, l'intérêt pour la transmission et les représentations collectives sont aussi des caractéristiques de l'œuvre littéraire ernausienne, ou encore les ressentis et les valeurs, la durée longue, les outils des autres disciplines. Et le sujet unique (la trajectoire d'une femme) étudié en profondeur est cet objet restreint. L'écriture de « l'événement », comme le montre le récit éponyme, a pour objectif de montrer la totalité d'une expérience humaine spécifique : « J'ai fini de mettre en mots ce qui m'apparaît comme une expérience humaine totale, de la vie et de la mort, du temps, de la morale et de l'interdit, de la loi, une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps. » (*Évé* 318-319). Ce récit d'une expérience précise montre son envergure universelle, c'est aussi la visée générale de l'écriture ernausienne. *Les Années* sont alors le produit du parcours intellectuel de leur autrice et d'une pensée de la deuxième moitié du vingtième siècle, quant à leur rapport à la matière historique. Elles ont un sujet double, à la fois un récit d'une

[1] François DOSSE, *L'histoire en miettes,* Paris, La Découverte, 1987.

femme à la vie ordinaire, mais aussi un récit d'histoire de la France, et la dynamique entre les deux rassemble les différentes « miettes » des tendances historiques grâce aux possibilités de la littérature. Ce récit historique est aussi un produit de son époque, miroir des branches de l'histoire.

La relation des œuvres aux « grands hommes[1] » est une autre transgression : si l'histoire est écrite et transmise via les figures héroïques masculines, les œuvres littéraires rejettent ces modèles. Chez Annie Ernaux, les figures historiques sont principalement des hommes politiques, comme les présidents de la cinquième République. Ces grands hommes sont vieux, gris, tristes et grotesques, seul Mitterrand apporte un espoir, rapidement étouffé après quelques paragraphes. De Gaulle est « le personnage ressorti de Colombey [qui] mesurait de façon grotesque le temps écoulé de l'enfance à aujourd'hui » (*A* 968), Mitterrand n'est finalement plus que « figuration du "temps qui reste" » (*A* 1043). Quelques figures culturelles, comme Bourdieu, Sartre ou Malraux, sont tout autant effacées : la mention de leur nom aide à la description de l'air du temps et de la situation de la période, mais ils sont surtout évoqués à leur décès. À cette liste de grands hommes se confrontent deux choses : une large bibliothèque féministe (littéraire, cinématographique et philosophique) et le sujet central des *Années* (la narratrice formée par ce cadre social et culturel largement décrit). Ernaux écrit dans les avant-textes de 1989 qu'elle « ne se sen[t] pas sujet de [s]a propre histoire » : « Celle-ci m'a toujours paru déposée dans les lieux, dans les gestes et les paroles des gens que j'ai fréquentés, parfois aimés, les livres que j'ai lus, les chansons que j'ai entendues[2]. » *Les Années* affichent comme visée de « sauver » le monde et les choses de la disparition, pour les fixer dans le courant rapide de l'histoire, mais aussi de placer la figure narrative dans cette histoire : « Et toute l'Histoire, les choses autour de moi, les changements, je suis ce "lieu". Une femme dans l'Histoire, et cette femme, c'est moi, comme dirait Rousseau. » (*AN* 120). *L'Atelier noir* revient sur cette conception de l'individu et de l'histoire :

---

[1] Christine PLANTÉ, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur,* Lyon, PUL, 2015, chapitre 5 « Écrire à l'ombre des grands hommes ».

[2] Annie ERNAUX, Avant-textes, 1989, 1e liasse, feuillet 10.

> chaque individu est traversé par :
> sa condition
> son histoire sociale
> l'Histoire, le progrès, l'environnement
> son histoire familiale et sexuelle
> l'imaginaire romanesque. (*AN* 63)

Ces notes de travail insistent sur les fondations du récit final, qui se place au croisement de l'aspect social et culturel, personnel, et historique. L'histoire est sociale, familiale, sexuelle, et formée par les souvenirs, mais c'est aussi « l'Histoire », c'est-à-dire ces grands événements auxquels elle n'est pas confrontée, mais dont elle a eu vent par les récits de ceux qui y ont participé – lors des repas de famille notamment. L'objectif est d'écrire sur un sujet central féminin qui traverse son histoire et l'Histoire :

> […] dire la fresque, le « elle », histoire d'une femme. Le « je » est-il compatible ? Dans la fresque, familiale, etc., où et quand dire pourquoi je veux écrire cela, l'histoire d'une femme « traversée par l'histoire », comment. Il y a 2 mondes, celui de l'Histoire et celui, intérieur, qui résiste. (*AN* 69)

L'autrice dit se confronter à la mémoire des historiens au profit d'une mémoire individuelle et collective[1], afin de « décrire le passage de l'Histoire en nous » (*VL* 99), elle s'oppose au temps des récits historiques officiels : « Le temps, tel que nous le présentent les livres d'histoire, ou la télévision avec ses docufictions et ses tableaux d'une décennie, n'est pas celui de l'individu. Pas du tout. » (*VL* 100). En revenant sur son parcours d'écriture, elle confirme s'être confrontée au territoire de l'histoire : « le sentiment d'illégitimité que j'ai éprouvé à un moment, dans l'écriture des *Années* : m'approprier un territoire généralement investi par les hommes, la grande fresque historique[2]… » Le livre n'est pas un livre d'histoire,

---

1 « D'un point de vue historique, je me suis placée uniquement dans la conscience qu'on pouvait avoir eue des événements, en tant que personne ordinaire, emportée dans le flux de l'Histoire. En aucune manière dans la mémoire des historiens, que ce soit pour la perception des années de Gaule, Mitterrand, ou de Mai 68. » (*VL* 98)

2 Intervention de l'autrice dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, p. 244. « J'en arrive là en me fondant sur mon ambition première exprimée dans le journal d'écriture : faire quelque chose entre Proust et *Autant en emporte le vent* ! Et de façon plus détournée, contournée, en me rappelant le sentiment d'illégitimité que j'ai éprouvé à un moment, dans l'écriture des *Années* : m'approprier un territoire généralement investi par les hommes, la grande fresque historique… »

mais de ressentis, de perceptions, de sensations, de sentiment du passé et du temps qui se déroule, au niveau personnel comme au niveau commun, au niveau anecdotique comme au niveau d'envergure (« nous sommes faits d'histoires et d'Histoire », *VL* 101).

La critique ernausienne écarte parfois étonnamment la notion d'histoire : le colloque de Cerisy concerne « le temps et la mémoire », certaines communications contournent la question tandis que d'autres montrent son omniprésence dans l'œuvre. Florence Bouchy[1] avance que le décalage entre le vécu et l'événement historique lors de Mai 68 confirme le détachement de l'histoire, et que le récit montre une expérience commune en dehors du récit historique, hors de la fresque historique surplombante, saisissant le collectif à travers le quotidien. L'enjeu des *Années* est alors de rendre sensibles les transformations de « l'espace d'expérience » et de transmettre cette mémoire de l'expérience, c'est-à-dire écrire la vie. Ces oppositions entre mémoire, vie et expérience d'un côté, et l'histoire de l'autre, sont en fait dépassées par le récit. En transgressant la méthode historique, il développe une façon alternative d'écrire l'histoire, par cette écriture de la vie. La mention récurrente de l'histoire féministe dans le récit attire l'attention sur les lacunes du récit historique officiel. Nathalie Froloff[2] affirme d'ailleurs que l'histoire est le centre même du livre ernausien, qui dit la matérialité de l'histoire collective, via l'histoire des choses oubliées et des listes comme sauvegarde. Transmettre la mémoire de l'expérience, c'est écrire la vie de manière alternative, avec d'autres moyens : ces procédés mis en place pour écrire la vie au féminin permettent en fait de rejoindre le terrain historique pour écrire l'histoire au féminin.

La fresque historique relève-t-elle de la discipline historique (un livre d'histoire) ou littéraire (un roman historique) ? *Les Années* sont un récit autosociobiographique qui met, dès ses débuts, l'histoire en question, et impose au centre cet être féminin ordinaire, autour de qui tourne le monde représenté. Et en

---

[1] Florence BOUCHY, « Expérience et mémoire du quotidien », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, pp. 87-101

[2] Nathalie FROLOFF, « *Vie et destin :* « le livre impossible à écrire » ? », dans Robert KAHN, Laurence MACE, Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, p. 104-105 : « le rôle majeur de l'histoire dans *Les Années* n'est donc pas celui d'un simple arrière-plan, ou d'un cadre donné, mais elle constitue le centre même du livre. »

même temps, cet être central est absent – je reviendrai sur la présence-absence de la narratrice et ses enjeux au prochain chapitre. Ernaux explique qu'elle pense pouvoir entreprendre ce projet d'histoire personnelle et collective grâce à son statut de « spectatrice de soi-même » (*AN* 120), résultat de la déchirure sociale : elle est consciente des espaces et barrières sociales de son parcours, de son statut de transfuge de classe, elle affirme que « le social et l'historique sont la matière de [s]on être » (*AN* 120). Ce statut de spectatrice, d'observatrice, d'ethnographe d'elle-même est acquis principalement par l'écriture : c'est parce qu'elle écrit depuis trente ans en se prenant comme sujet qu'Annie Ernaux a l'ambition de ce projet de « roman total ». Aux grands événements comme aux grands hommes qui font et qui écrivent l'histoire, Ernaux oppose alors un récit autobiographique sur une femme ordinaire qui fait preuve d'une immense autoréflexivité.

Chez Virginia Woolf, ces grands hommes existent dans les pensées, les souvenirs et les rêves des personnages, ou par un nom dans la presse. La figure principale du roman, Charles Parnell, semble incontournable à la fin de l'ère victorienne, mais dans les années 1930, il n'est plus qu'une anecdote : *« "I don't know – I don't know about Delia", he said. "There was the cause, you know – what she called in those days The Cause." He screwed his face up. "Ireland, you know. Parnell. Ever heard of a man called Parnell ?" he asked*[1]*. »* (*Y* 338-339). Cette question des hommes illustres est récurrente chez Virginia Woolf[2] : elle a grandi en observant son père Leslie Stephen mener le projet du *Dictionary of National Biography*, dans un milieu victorien où l'histoire s'écrit par les biographies des *« great men ». « It is much to be regretted that no lives of maids, from which a more fully documented account could be constructed, are to be found in the*

[1] Martin à Peggy : « "Je ne sais pas… je ne sais pas pour Delia, dit-il. Il y avait la cause, tu sais – ce qu'elle appelait à cette époque la Cause." Il fit une grimace. "L'Irlande, tu sais. Parnell. As-tu jamais entendu parler d'un homme nommé Parnell ? demanda-t-il." » (*OR2* 1020)

[2] Voir Hermione LEE, *Virginia Woolf* ; Jessica BERMAN (dir.), *A Companion to Virginia Woolf* ; l'intervention d'Eleanor MCNEES au colloque « Virginia Woolf and the Writing of History » : « Fracturing Whig History : Reconfiguring Historical Narrative in *The Years* and *Between the Acts* » ; de nombreux ouvrages et articles discutent de l'éducation d'historienne de l'autrice.

Dictionary of National Biography[1] » (*3G* 235) écrit Woolf. L'idée figure dans ses romans : le roman *Night and Day* montre de manière satirique l'aspect factice des biographies des hommes illustres. Mrs Hilbery qui tente d'écrire la biographie de son père, le grand poète victorien (fictif) Richard Alardyce, est ridiculisée, et Katharine remet en cause la vision de grandeur et d'héroïsme des ancêtres. Elle ressent son identité comme étouffée par ces autres[2], sa famille conservant son rôle ancestral de gardienne du passé (une influence des victoriens que Woolf reconnaissait dans sa propre famille). Le deuxième roman de Woolf montre comment le passé peut polluer le présent, comment ces ancêtres peuvent empêcher leurs descendants d'évoluer – les femmes tout particulièrement. Mrs Hilbery et Katharine se questionnent sur les données à conserver et à ôter (choix impossible pour Mrs Hilbery, ce qui rend son travail interminable) : comment écrire la vie ? Cette grande question est présente tout au long du parcours de Woolf. Quant à Richard Denham, soupirant de Katharine, il a pour projet d'écrire *« the history of the English village from Saxon days to the present time*[3] *»* (*ND* 234). Dans *Jacob's Room*, le personnage éponyme travaille sur une dissertation au sujet des grands hommes, intitulée *« Does History consist of the biographies of Great Men*[4] *? »* (*Jacob's Room* 30-31). C'est le fil rouge du roman, qui résonne ironiquement avec la figure centrale fantomatique et absente de Jacob. *Orlando : A Biography* est un précis théorique d'écriture biographique et historique : les réflexions de la narratrice biographe sont récurrentes, elle s'interroge sur les méthodes de l'écriture de la vie et sa vérité[5]. Le roman s'ouvre avec un héros masculin aristocrate

---

[1] « Il est regrettable qu'aucune vie de femme de chambre ne figure dans le *Dictionary of National Biography,* car nous aurions pu y trouver de très précieuses informations. » (*Trois G* 144). Woolf parle de Lily Wilson, la femme de chambre d'Elizabeth Barrett Browning. Elle est présente dans *Flush,* où une longue note de bas de page est consacrée à sa biographie, vie obscure ; le récit emboîte ainsi les biographies de Flush, Wilson et Barrett.

[2] *« her life was so hemmed in with the progress of other lives that the sound of its own advance was inaudible. »* (*ND* 106) [« sa vie était prisonnière de tant d'autres vies que son cheminement propre était inaudible. » (*OR1* 468)]

[3] « l'histoire du village anglais de l'époque anglo-saxonne à nos jours. » (*OR1* 573)

[4] « L'histoire est-elle faite de la biographie des grands hommes ? » (*OR1* 923)

[5] Aux chapitres 2 et 3 en particulier, la biographe s'interroge sur le fonctionnement de la mémoire, enchaîne par une dissertation fantaisiste sur le temps réel et le temps de l'esprit, et médite sur *« Truth, Candour, and Honesty, the austere Gods who keep watch and ward by the inkpot of the biographer »* (*Orlando* 95) [« la Vérité, la Sincérité et l'Honnêteté,

qui évolue parmi les rois et reines à l'âge élisabéthain, puis se conclut sur une femme ordinaire de la classe moyenne – l'héroïne qui intéresse davantage l'autrice. Lorsque les données manquent (les écrits sont perdus, les faits sont sans témoin, etc. – il y a de nombreuses allusions à la pratique historique), la biographe appelle la fiction à la rescousse pour reconstituer le récit : *« often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination*[1]*. »* (*Orlando* 84). Orlando incarne l'histoire à travers les siècles et les périodes littéraires, il permet une méditation sur le temps, oscillant entre son horloge intérieure et le temps conventionnel. Woolf a en fait écrit une « métabiographie », histoire d'une vie qui commente son propre processus d'écriture et critique son genre littéraire. Elle note dans son journal, après avoir complété *Orlando* : *« I want to write history, say of Newnham or the Women's movement, in the same vein*[2] *»*. Les essais « Women and Fiction » puis *A Room of One's Own* seront publiés l'année suivante, où elle raconte sa consultation d'un grand nombre d'ouvrages d'historiens masculins qui écrivent sur la condition féminine : *« It was certainly an odd monster that one made up by reading the historians first, and the poets afterwards* [3]*»* (*AROO* 34). Woolf évoque Jane Austen, sans doute son autrice favorite, dont l'héroïne Catherine Morland critiquait déjà les livres d'histoire :

> *History tells me nothing that does not either vex or weary me. The quarrels of popes and kings, with wars or pestilences, in every page; the men all so good for nothing, and hardly any women at all – it is very tiresome*[4]*.*

---

divinités austères qui montent la garde en armes près de l'encrier du biographe » (*OR2* 277)]

[1] « il a bien souvent été nécessaire de spéculer, de supputer, et même d'avoir recours à l'imagination. » (*OR2* 267)

[2] *Diary*, 7 novembre 1928 : Je veux écrire de l'histoire, disons de Newnham ou du mouvement des femmes, dans la même veine.

[3] Au sujet de l'image de la femme formée par tous les commentaires masculins : *« A very queer, composite being thus emerges. […] It was certainly an odd monster that one made up by reading the historians first and the poets afterwards – a worm winged like an eagle […] »* (*AROO* 33-34) [« Un être très étrange et composite émerge alors. […] C'était sans doute un monstre curieux que celui fabriqué à la lecture des historiens d'abord et des poètes ensuite – un ver aux ailes d'aigle […] » (*ULS* 76)]

[4] Jane AUSTEN, *Northanger Abbey*, Londres, Penguin, « Penguin English Library », [1818] 2012, p. 98 [« ce que racontent les livres d'histoire ne fait que me contrarier ou m'ennuyer. Il n'y est question que de querelles de papes et de rois, de guerres ou de pestes

Woolf conseille finalement aux étudiantes de Girton et Newnham de réécrire l'histoire[1], depuis d'autres points de vue que ceux des hommes illustres, en proposant un nouveau genre littéraire. *« The history of England is the history of the male line, not the female »* (« Women and fiction », *SE* 132) écrivait Woolf, et elle note la pauvreté de l'*History of England* de G. M. Trevelyan (1926) à cause de l'absence de données sur les vies des femmes. Cette réécriture a commencé dans les milieux académiques[2], par Eileen Power (historienne médiéviste), Jane Ellen Harrison (littérature antique), Margaret Murray (anthropologue), comme dans les milieux militants avec *The Cause* de Ray Strachey. Si Woolf n'a pas écrit l'histoire des universités féminines ou des mouvements suffragistes, elle dissémine son goût pour l'histoire des femmes dans les romans qui suivent (*« I prefer, where truth is important, to write fiction »*). Les trois aspects majeurs de son intérêt pour la discipline sont l'écriture de l'histoire des *« lives of the obscure »* et de l'histoire des femmes, la transgression de l'écriture de l'histoire officielle, et la plongée dans son histoire familiale et personnelle.

Woolf a étudié l'histoire de manière extensive, guidée par son père via Gibbon, Arnold, Macaulay et Carlyle[3], lors de ses études au King's College où elle

---

à chaque page. Les hommes n'y sont bons à rien et il n'y a presque jamais de femmes. C'est très fastidieux [...] » (Jane AUSTEN, *L'Abbaye de Northanger,* traduction de Pierre Arnaud, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2010, p. 133.)] Le roman critique et parodie le récit historique et le roman gothique, la discussion entre Catherine Morland et les Tilney sur les historiens est un exemple parmi d'autres.

[1] *« 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, calling it, of course, by some in conspicuous name so that women might figure there without impropriety? »* (*AROO* 35) [« Ce serait d'une audace dépassant mon ambition, me dis-je en cherchant dans les rayonnages des livres qui n'y étaient pas, de suggérer aux étudiantes de ces fameux *colleges* de réécrire l'Histoire, même si je reconnais qu'elle semble déjà souvent un peu bizarre en l'état, irréelle, bancale ; mais pourquoi n'ajouteraient-elles pas un supplément à l'Histoire, en le nommant, bien sûr, de quelque nom discret, pour que les femmes puissent y figurer sans inconvenance ? » (*ULS* 78)]

[2] Voir Diana WALLACE, *The Woman's Historical Novel: British Women Writers, 1900-2000*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 28.

[3] La biographie de Woolf par Quentin Bell liste les ouvrages qui formaient la base de l'éducation historique de Woolf prescrite par Leslie Stephen :

- Edward Gibbon, auteur de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788). Dans *The Voyage Out*, le détestable St John Hirst est indigné quand il apprend que Rachel Vinrace n'a jamais lu Gibbon, un classique ultime selon lui. Elle entreprend la longue lecture avec difficulté et finit par abandonner.

comptait passer un diplôme, et en tant qu'enseignante au Morley College[1]. Au même moment, en 1906, elle écrivait une de ses premières nouvelles, « The Journal of Mistress Joan Martyn ». La première partie du texte met en scène l'historienne Rosamond Merridew, à la recherche de documents exploitables dans les anciennes demeures anglaises ; la seconde est la transcription du journal de Joan Martyn écrit en 1480, que Merridew a récupéré chez ses descendants. La jeune écrivaine met déjà en scène la pratique historique, la recherche de sources et leur traitement, et la manière de l'écrire. La nouvelle montre que le livre d'histoire est un dialogue entre la source historique et l'interprétation de l'historien. Merridew travaille sur le régime de propriété foncière anglais au quinzième siècle, mais s'intéresse aussi au journal de la vie quotidienne de la femme du propriétaire des lieux. Toute source est intéressante et permet une autre approche historique. Il faut noter que si Merridew se présente comme historienne pionnière, il n'en est rien : cette nouvelle méthode historique provient de l'historiographie de F. W. Maitland, important historien et ami de la famille Stephen, comme le remarque Leena Kore-Schröder[2].

Woolf lui a aussi consacré deux essais en 1937 : « The Historian and "The Gibbon" » et « Reflections a Sheffield Place ».

- Thomas Arnold, auteur de *History of Rome* (1838-1842). C'est l'un des victoriens moqués par Strachey.
- Lord Macaulay, auteur de *The History of England from the Accession of James the Second* (1848), représentant de la conception *whig* de l'histoire (selon laquelle l'histoire est un progrès constant vers plus de liberté et de démocratie) L'idée du monde qui devient meilleur est évidemment mise en question par les britanniques pendant l'entre-deux-guerres, notamment dans les années 1930. *The Years* s'inscrit aussi dans cette discussion, le progrès apparent n'étant pas réellement bon : manque de communication entre les gens, montée du fascisme, impérialisme britannique, droits des femmes en danger, etc.
- Thomas Carlyle, auteur de *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History* (1841), où il affirme que l'histoire du monde n'est que la biographie des grands hommes, et que ces figures héroïques contrôlent les forces et évolutions des sociétés – sans doute l'inspiration du sujet de dissertation de Jacob. Il a eu une énorme influence sur la culture victorienne, Woolf a écrit des essais à son sujet à plusieurs reprises, elle le mentionne dans *To the Lighthouse* où Mr Ramsay lui voue un culte. Dans son journal et ses lettres, elle exprime son exaspération quant aux idées de Carlyle, sa passion pour les héros, la guerre, et l'histoire des hommes illustres.

[1] Ses propres études informent son approche de l'enseignement au Morley College, qu'elle envisageait sous la forme d'une discussion et non d'un discours professoral (dans la veine de son rejet du discours autoritaire et de sa préférence pour la conversation). Voir Clara JONES, *Virginia Woolf : An Ambivalent Activist*, en particulier le chapitre « Virginia Stephen and Morley College, 1905-1907 », p. 17-64.

[2] Au sujet des références à l'histoire britannique et aux travaux de Maitland dans la nouvelle, ainsi qu'à l'ambivalence de Merridew, voir Leena KORE-SCHRÖDER, « Who's

En 1906, il écrivait la biographie de Leslie Stephen décédé deux ans plus tôt, secondé par Virginia, et la nouvelle est en fait un hommage à Maitland et une satire de Merridew. Les travaux de Maitland s'intéressent d'abord à l'histoire légale et constitutionnelle britannique, puis aux détails des vies ordinaires et obscures, aux sources informelles (comme le journal intime), et les envisage comme des points de vue particuliers qui peuvent alors former une histoire des mentalités (qu'il ne nomme pas ainsi, mais qui rappelle celle de l'École des Annales). En renversant l'ordre chronologique (le texte de Merridew de 1906 vient avant le journal de 1480), Woolf transgresse déjà la conception whig (progressiste) de l'histoire, que la nouvelle histoire de Maitland renversait aussi. Woolf représente l'histoire comme un dialogue entre la source ou le texte historique et l'interprétation de l'historien, ce qu'elle poursuit ensuite dans son écriture, s'attachant toujours à questionner et transgresser les méthodes de la discipline historique. Armée de ces connaissances pointues sur la discipline historique, sur la littérature, et sur la biographie, Woolf écrit de nombreux essais autour de ces questions.

Son ami Lytton Strachey publie en 1918 *Eminent Victorians*, recueil de quatre biographies de figures victoriennes illustres et héroïques. À travers celles-ci, qu'il décrit de manière irrévérencieuse, Strachey fait le portrait des milieux militaires, éducatifs, coloniaux, gouvernementaux et politiques britanniques, et montre l'hypocrisie et la malfaisance de la société victorienne. Woolf s'intéresse à l'écriture biographique de ces figures illustres qui, dans le DNB ou chez Strachey, sont le véhicule de l'écriture historique. Cependant elle tient à ce que la figure centrale, l'individu via lequel on explore le monde, ne soit pas un homme illustre : sa réflexion à ce sujet débouche sur ses biographiques transgressives, *Orlando* puis *Flush*. En 1934, en écrivant *The Years*, Woolf lit la biographie de Parnell, et elle considère alors écrire celle de Mrs Parnell[1], curieuse du point de vue de la femme de cet homme politique. En 1939 l'autrice compose « The Art of Biography », essai qui reprend des notions déjà évoquées dans son écriture de fiction. Elle commente les biographies de Strachey, et tacitement, ses propres œuvres :

---

afraid of Rosamond Merridew ? : Reading Medieval History in 'The Journal of Mistress Joan Martyn' », *Journal of the Short Story in English*, nº 50, Spring 2008, URL = http://journals.openedition.org/jsse/719

[1] *Diary*, 21 août 1934.

> *The Victorian age was rich in remarkable figures many of whom had been grossly deformed by the effigies that had been plastered over them. To recreate them, to show them as they really were, was a task that called for gifts analogous to the poet's or the novelist's, yet did not ask that inventive power in which he found himself lacking*[1]. (*SE* 118)

La biographie de la reine Victoria par Strachey est entièrement composée de faits authentiques et vérifiés, mais la qualité littéraire de l'écriture du biographe rend le texte excellent puisqu'il balance les deux aspects : *« the excitement of drama, and yet keep also the peculiar virtue that belongs to fact – its suggestive reality, its own proper creativeness*[2] *»* (*SE* 119). La biographie de la reine Elizabeth est au contraire ratée, car *« fact and fiction refused to mix*[3] *»* (*SE* 119), l'écriture de fiction y est bridée par l'existence des faits, mais ceux-ci ne sont pas assez nombreux pour peindre un tableau cohérent. La confrontation entre les faits et la fiction est une question déjà récurrente chez Woolf dans l'écriture de *The Years* et de *Three Guineas*, et revient dans *Between the Acts* et son spectacle historique. Les faits et la fiction concernent les événements historiques comme les personnalités des êtres – tous relèvent de l'histoire, mais dans un cadre littéraire, l'artiste organise les faits en fonction de sa vision[4] et de son époque contemporaine[5].

---

[1] « La période victorienne était riche en personnalités d'exception qui avaient souvent été honteusement contrefaites par les marques dont on les avait affublées. Leur redonner vie, les montrer tels qu'elles étaient, était une tâche qui nécessitait des dons semblables à ceux des poètes et des romanciers, mais qui ne requérait pas l'inventivité qui manquait à Strachey. » (*EC* 278)

[2] « l'intensité de la poésie, la fureur du théâtre, tout en préservant la vertu propre aux faits » (*EC* 281)

[3] « les faits et la fiction refusèrent de se mélanger » (*EC* 278)

[4] « The Art of Biography » : *« For the invented character lives in a free world where the fact are verified by one person only – the artist himself. Their authenticity lies in the truth of his own vision. The world created by the vision is rarer, intenser, and more wholly of a piece than the world that if largely made of authentic information supplied by other people »* (*SE* 120) [« Les personnages imaginaires vivent dans un monde libre, où une seule personne peut s'assurer des faits – l'artiste lui-même. Le monde que crée cette vision est plus spécifique, plus intense, et plus cohérent que le monde pour l'essentiel constitué d'informations authentiques fournies par d'autres. » (*EC* 283)]

[5] *« But these facts are not like the facts of science – once they are discovered, always the same. They are subject to changes of opinion ; opinions change as the times change. »* (*SE* 121) [« mais ces faits ne ressemblent pas aux faits scientifiques – qui, une fois découverts, restent immuables. Ils sont soumis aux variations de l'opinion ; les opinions varient avec les époques. » (*EC* 284)]

> *And again, since so much is known that used to be unknown, the question now inevitably asks itself, whether the lives of great men only should be recorded. Is not anyone who has lived a life, and left a record of that life, worthy of biography – the failures as well as the successes, the humble as well as the illustrious ? And what is greatness ? And what smallness ? We must revise our standards of merit and set up new heroes for our admiration*[1]. (*SE* 121)

Les humbles comme les grandes gloires méritent alors que leur vie soit racontée, mais la biographie victorienne ne s'est concentrée que sur les seconds : Woolf y fait allusion et critique ce principe, elle y répond par l'écriture de la vie de femmes ordinaires dans *The Years*. La biographie – écrire la vie – est donc un exercice qui relève à la fois de l'histoire et de la littérature, et c'est aussi ce qu'a entrepris Woolf dans *The Years*. La nouvelle école de la biographie littéraire que décrit Woolf dans « The Art of Biography » en 1939 est déjà en germe dans « The New Biography » (1927) : le biographe *« chooses, synthesises ; in short, he has ceased to be the chronicler ; he has become an artist*[2] *»*. (*SE* 97). Elle souhaite un art de la biographie subtil, fait d'une *« queer amalgamation of dream and reality, that perpetual marriage of granite and rainbow*[3]*. »* (*SE* 100). Sa réflexion générale sur la biographie est ainsi liée à celle sur l'histoire et la littérature, mêlant l'écriture de la vie des gens à l'écriture du temps et de l'histoire, infusant la littérature de réalisme[4]. Le projet d'*A Room of One's Own* à *The Years*, en passant par *Orlando* et *Three Guineas*, est alors composite des intérêts de l'autrice : l'écriture de la vie et de l'histoire au féminin.

---

[1] « Mais alors, puisque nous savons tant de choses qui jadis nous étaient inconnues, la question se pose de savoir si seule la vie des grands hommes mérite d'être narrée. Quiconque a vécu, et laissé une trace de cette vie, n'est-il pas digne d'une biographie – ceux qui ont échoué, ceux qui ont triomphé, les humbles comme les grandes gloires ? Et qu'est-ce que la grandeur ? Qu'est-ce que la petitesse ? Le biographe doit nous amener à réviser notre conception du mérite et nous offrir de nouveaux héros à admirer. » (*EC* 285)

[2] Le biographe choisit, synthétise ; en bref, il a cessé d'être chroniqueur, il devient artiste. (Ma traduction)

[3] Un étrange amalgame de rêve et de réalité, le mariage perpétuel du granite et de l'arc-en-ciel. (Ma traduction). *Granite and Rainbow* est le titre d'un recueil d'essais paru en 1958, édité par Leonard Woolf. La formule est souvent utilisée par la critique woolfienne pour décrire sa poétique.

[4] Pour un prolongement sur la biographie selon Woolf et son apparence contradictoire, mais où l'hybridité est en fait importante et porteuse de sens, voir Elena GUALTIERI, « The Impossible Art : Virginia Woolf on Modern Biography », *The Cambridge Quarterly,* vol. 29, n° 4, Literary Biography Special Issue, 2000, pp. 349-361.

Woolf est tout aussi irrévérencieuse que Strachey envers les figures patriarcales et fait preuve d'un humour perçant et de mauvais goût, comme dans *The Years* où cette irrévérence[1] est de nature politique. Le ridicule du jeune poète dans *The Years*, qui martèle *« I »* comme un oiseau, prend part à la moquerie des hommes et de leur discours. Dès que Peggy ose s'approprier le fer de lance du discours masculin *« I »*, tout en précisant son métier (signifiant son instruction, intelligence et indépendance), il s'enfuit. Cette mise à distance des figures masculines par la moquerie et le ridicule (dans la lignée des égotistes woolfiens de *Room*, *The Waves* et ailleurs) insiste sur leur aspect faillible : ici, ils ne font pas l'histoire, elle détourne le culte du héros historique de Carlyle et des victoriens avec Flush, Orlando, les villageois incarnant ces figures historiques dans *Between the Acts,* ou encore les personnages de *The Years*. Enfin chez Woolf, ces figures historiques masculines sont également les figures des dictateurs, tyrans et autres fascistes : leurs discours et leurs actions menacent les vies ordinaires, les vies des femmes, des juifs, des étrangers, des pauvres, des ouvriers, etc. L'absence de nom de la figure de *« bully »* dans le journal d'Eleanor, et l'ombre inquiétante dans *Three Guineas*, contribuent aussi à atténuer et contrôler ces tyrans dans la fiction, et à leur retirer leur pouvoir immense, augmenté par leur omniprésence médiatique à l'époque. Leonard Woolf dans son pamphlet politique *Quack, quack !* (1935) montre comment l'admiration des héros au dix-neuvième siècle a contribué à la montée de la violence et à l'arrivée au pouvoir des dictateurs Hitler et Mussolini au vingtième. Dans de nombreux écrits, l'autrice britannique dédaigne, ridiculise et critique le principe des hommes illustres qui phagocytent le discours historique. Elle leur préfère les vies ordinaires, comme elle préfère le cours de la vie quotidienne aux grands événements historiques.

Dans les années 1920 et 1930, l'historienne médiéviste Eileen Power travaille sur ces mêmes questions qui intéressent Woolf. Power est chercheuse et enseignante à la prestigieuse London School of Economics. À l'époque, la discipline

---

[1] Voir Catherine NELSON-MCDERMOTT, « Disorderly Conduct : Parody and Coded Humor in *Jacob's Room* and *The Years* », *Woolf Studies Annual*, vol. 5, 1999, pp. 79-95 (*« The feminism is blatant and the humour not at all kind »,* p. 82 [Le féminisme est flagrant et l'humour pas du tout aimable. (Ma traduction)]). Les plaisanteries sur le ridicule du *« I »* masculin, de son égoïsme voire son exhibitionnisme, mènent à des comparaisons avec des symboles phalliques et castrateurs (les doigts manquants d'Abel Pargiter seraient une manière codée de se moquer du personnage).

s'intéressait principalement à la « grande histoire » et à l'histoire légale et constitutionnelle (Maitland), et Power s'intéresse à de nouveaux sujets[1]. Elle publie *Medieval People* en 1924, et fait une recherche extensive sur les femmes au Moyen-Âge[2] : elle disait préférer s'intéresser aux cuisines de l'histoire[3]. L'historienne questionne les sources, les points de vue masculins des érudits sur les femmes, étudie leur place à travers l'histoire, et commente également son monde contemporain. Elle lance des groupes de travail à la LSE sur la famille, étudiée du point de vue économique, anthropologique, sociologique… Elle invite d'ailleurs Marc Bloch à prononcer des conférences dans ce cadre. Son travail sur la reconstruction des modes de pensée, des mentalités, sa mise en question des sources et des méthodes historiques, est en effet proche de l'École des Annales, de la nouvelle histoire et du croisement avec les sciences humaines et sociales. Virginia Woolf connaissait bien Eileen Power, par sa lecture de *Medieval People*, mais aussi par leurs nombreuses connexions : Power était amie de Karin Costelloe, devenue la femme d'Adrian Stephen, et les deux femmes évoluaient dans les mêmes cercles intellectuels[4]. L'historienne intervenait régulièrement à la radio, et contribuait aux émissions éducatives de la BBC produites par sa sœur, Rhoda Power, elle aussi attachée à l'histoire socio-économique et participé à l'écriture de certains ouvrages d'Eileen.

---

[1] Voir aussi Bonnie G. SMITH, « The Contribution of Women to Historiography in Great Britain, France and the US », *American Historical Review*, vol. 89, 1984, p. 709-732 : l'invisibilité des femmes dans les récits historiques et la focalisation sur la notion de progrès ont encouragé les historiennes à faire de l'histoire sociale.

[2] Décédée accidentellement, elle n'a pas pu publier ce livre sur des figures féminines au Moyen Âge (la paysanne, la villageoise, la nonne, la *lady*). En 1975 est édité *Medieval Women*, à partir d'une série de ses cours sur le sujet : Eileen POWER, *Medieval Women*, éd. M. M. POSTAN, Cambridge, Cambridge UP, 1997.

[3] *« chiefly concerned with the kitchens of History »*. Voir Maxime BERG, *A Woman in History : Eileen Power 1889-1940*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.

[4] Power se moquait des « Bloomsberries », mais le journal de Woolf fait de temps en temps le récit des soirées organisées dans la cuisine de Power à Mecklenburg Square. À propos de ces cercles culturels et intellectuels et de ces rencontres dans le quartier de Bloomsbury, voir Francesca WADE, *Square Haunting. Five Women, Freedom and London Between the Wars*, Londres, Faber & Faber, 2020 (biographies de la poétesse H.D., l'écrivaine Dorothy L. Sayers, Jane Ellen Harrisson, Eileen Power et Virginia Woolf).

Un autre procédé défaisant les règles du canon historique est l'événement manqué : le personnage passe à côté de l'histoire, focalisé sur sa vie quotidienne et les préoccupations ordinaires. Dans le cours de la vie, l'événement historique n'a pas d'importance dans l'immédiat, et on se rend compte plus tard de son impact. Comme Fabrice dans *La Chartreuse de Parme*, Crosby est préoccupée par ses courses et ne se rend pas compte de la fin de la guerre, sonnée à l'heure même où elle marche dans la rue ; la narratrice ernausienne est focalisée sur son quotidien surchargé et porte attention aux manifestations de mai 1968 bien plus tard.

> Il semblait qu'il s'était produit plus de choses en deux mois qu'en dix ans mais on n'avait pas eu le temps de faire quoi que ce soit. On avait manqué quelque chose à un moment, mais on ne savait pas lequel. (*A* 992)

Ces êtres focalisés sur la vie quotidienne et l'ordinaire sont ces vies obscures et muettes. Chez Woolf, la question du point de vue historique et des faits importants est constante : *Orlando, The Years, Three Guineas*, et de nombreux essais, critiquent les méthodes historiques, mais montrent aussi comment écrire une histoire véridique et valide, via ces vies ordinaires et non les vies publiques des gens de pouvoir. Cette histoire est à écrire, comme le formule Grace Radin à propos du projet *The Pargiters*/*The Years : « the lives of the obscure, and especially the lives of all but a handful of women, constituted a still unwritten history*[1]*. »* (c'est le leitmotiv woolfien de l'histoire non écrite ou à réécrire). Le choix des sujets, des vies à étudier, dans *The Years* et *Les Années* est cependant questionnable : pourquoi ces femmes de la classe moyenne supérieure britannique ? pourquoi le point de vue de transfuge de classe ? Dans l'autobiographie d'Annie Ernaux, la raison est évidente : elle retrace son propre parcours, de la naissance dans une famille ouvrière, puis une évolution grâce aux études, et un mariage dans une belle-famille bourgeoise (dont *La Femme gelée* fait un portrait plus précis). Dans *Mémoire de fille*, *Les Armoires vides* et d'autres récits sur son enfance et son adolescence, Ernaux montre des représentations de cette bourgeoisie, souvent les mères de famille et les filles éduquées dans l'école catholique qu'elle fréquente. La narratrice des *Années* embrasse rapidement les codes et les pratiques de son

[1] Grace RADIN, *The Evolution of a Novel*, p. 31. Les vies des obscurs, et surtout les vies de la majorité des femmes, constituaient une histoire encore non écrite. (Ma traduction)

nouveau milieu social, après son mariage : les scènes de repas de famille illustrent les différences entre le repas de famille ouvrier et normand et celui de la bourgeoisie moyenne[1]. La conscience de classe et la condition de transfuge qui frappe l'écriture ernausienne est réitérée dans le récit, qui présente les différences de classe par la notion de domination et de manière historicisée. À chaque époque, il y a ceux qui ont le pouvoir (l'argent, l'aisance matérielle, la facilité de vivre et d'accéder aux choses, etc.) et ceux qui y accèdent difficilement. Le texte pointe la similitude des discours quant à cette dualité, les « mêmes discours » et « mêmes injonctions » reviennent et finissent par endormir la réflexion collective : « On s'indignait à peine de l'entendre parler [Jean-Pierre Raffarin] de "la France d'en haut" et de "la France d'en bas" comme au dix-neuvième siècle. » (*A* 1067). L'analyse du présent se fait par un croisement avec le passé, la politique contemporaine est analysée à l'aide de l'histoire. Le texte montre ainsi la répétition des systèmes de domination divers qu'il dénonce, une ampleur historique pour critiquer la remarque insultante, et insiste sur la répétition (« ritournellisation ») de la vie.

Aurélie Adler montre[2] que les œuvres d'Ernaux réhabilitent des figures opprimées par le pouvoir et délaissées par l'histoire, et sont alors orientées politiquement : *La Place, Une femme*, les journaux extimes… Ernaux observe d'autres milieux sociaux (ouvrier, paysan, urbain, la banlieue) dont le point commun est leur exclusion du discours historique, et paradoxalement leur place dans le discours politique. *Les Années* consignent le discours politique démagogique qui cherche à parler à ces milieux exclus du pouvoir et des réformes, tout en les dédaignant. Cette dynamique se répète dans la description des rapports entre les hommes et les femmes au vingtième siècle : à travers des exemples personnels ou observés, Ernaux fait aussi l'histoire de la place des femmes dans la

[1] La notion de « bourgeoisie » est difficile à définir : voir Béatrix LE WITA, *Ni vue ni connue, Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, « Ethnologie de la France », 1988, dont la deuxième partie tente de circonscrire ces pratiques et ces codes sociaux de cette bourgeoisie dont l'essence même est d'être discrète et indéfinissable. J'utilise ce terme puisque c'est celui qu'emploie l'autrice elle-même, et qu'il semble correspondre assez bien au niveau économique et culturel décrit dans les récits à partir des années 1960.

[2] Aurélie ADLER, *Éclats des vies muettes,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, URL = http://books.openedition.org/psn/2154.

société, des normes sociales et politiques mises en place autour d'elles, de leur exclusion des droits et du pouvoir, et de leur surveillance permanente. Dans les repas de famille au début des *Années*, les récits de la guerre par les hommes qui y ont participé sont médiatisés par la parole de celle qui les répète : c'est la narratrice qui les prend en charge, racontant les mots prononcés par les hommes et écoutés par les femmes muettes autour de la table. La narratrice renverse le mode du récit, elle reprend selon son point de vue les récits de la guerre, et met en évidence l'exclusion des femmes de ces histoires et de ces événements lors du rituel familial. Il y a ainsi une reprise de la tradition, et sa transgression permise par la mise en abyme.

Écrire l'histoire autour du sujet féminin, en parallèle aux nombreuses références à des idées et moments historiques féministes, s'inscrit alors dans la lignée de l'histoire des femmes. Michelle Perrot[1], qui a mené l'émergence de cette branche de la discipline, donne son objectif : faire sortir les femmes des « silences de l'histoire[2] » – le projet de faire entendre les voix des « vies muettes » s'y inscrit alors. Elle remarque l'absence d'archives concernant les femmes (les traces manquent ou ne sont pas conservées). S'intéresser aux femmes dans l'histoire devient un moyen de remettre en cause les méthodes et les discours de la discipline : Perrot remarque une « longue historiographie du silence » dans l'histoire des femmes.

La préface de l'important ouvrage de Georges Duby et Michelle Perrot, *L'Histoire des femmes en Occident,* se présente comme une enquête pour comprendre les racines de la domination des femmes et les rapports entre hommes et femmes à travers l'espace et le temps[3]. Ainsi, Ernaux s'inscrit dans une lignée théorique de l'écriture de l'histoire, entre les Annales, l'histoire des mentalités, l'histoire ouvrière et l'histoire des femmes. L'autrice ne le revendique pas de manière explicite, mais son œuvre littéraire évoque clairement ces idées. Elle garde

---

[1] Historienne, elle a travaillé sur le mouvement ouvrier sous la direction d'E. Labrousse (École des Annales), et a dirigé avec Georges Duby *L'Histoire des femmes en Occident*, en cinq tomes du Moyen Âge au vingtième siècle.

[2] Michelle PERROT*, Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, « Champs Histoire », 2012.

[3] Voir la préface de Georges Duby et Michelle Perrot dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Françoise THÉBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, *V. Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, « Tempus », p. 59.

une position hors de la recherche universitaire, même si sa littérature reprend des influences de la sociologie, de l'ethnologie, de l'histoire… Il n'y a cependant pas de déroulement explicatif ou d'argumentation logique : ce n'est que par la transcription, la description, la juxtaposition des faits, et la transgression de la méthode historique (l'absence d'argumentation est d'ailleurs une autre transgression), que le récit fonctionne et que l'analyse est produite. Sa tâche est d'*écrire la vie*, et c'est aux lecteurs et lectrices de compléter l'analyse par une lecture historique ou sociologique – ils peuvent aussi occulter cet aspect, et lire une simple autobiographie, un récit explorant le vécu. Mais le texte l'indique lui-même au fur et à mesure de son déroulement : c'est une histoire personnelle et collective, le cheminement intime de femme et de transfuge de classe est étroitement lié à la question historique.

Virginia Woolf quant à elle garde une certaine distance par rapport à la société qui l'entoure : elle observe les domestiques (leurs apparitions restent cependant limitées), les foules de travailleurs, les passants dans la rue. Son contact avec les autres classes sociales se fait principalement par la flânerie, et elle se montre tout autant fascinée que sarcastique, parfois horrifiée, par certaines rencontres dans la foule urbaine (« Street Hauting ») ou le petit village de Rodmell (*Between the Acts*). Des occurrences de snobisme (elle se dit elle-même « snob ») contraste avec son intérêt apparent pour celles et ceux dont les modes de vie sont extrêmement différents du sien, et sa conscience des conditions de vie de la plupart des Britanniques. Dans le projet de *The Years* et *Three Guineas*, elle écrit principalement sur le milieu qu'elle connaît le mieux, et se focalise sur les *« daughters of educated men »* (leitmotiv de *Three Guineas*). Elles sont le sujet principal de *The Years*, issu d'une réflexion ancienne. L'essai « Two Women », écrit en 1927 (*Essays* IV 419), prépare les réflexions d'*A Room of One's Own* – l'essai est encore une fois laboratoire, la réflexion est menée dans ces textes publiés, ce qui permet de retracer son cheminement. « Two Women » est un compte-rendu de deux livres, une biographie d'Emily Davies, la fondatrice du Girton College, et des lettres de l'aristocrate Augusta Stanley. L'autrice replace ces deux vies de femmes dans un cadre historique : elle avance que jusqu'au début du dix-neuvième siècle, la société est fascinée par *« the splendours of the great and the miseries of the*

poor[1] » (*Essays* IV 419), c'est-à-dire que les femmes aristocrates sont distinguées et remarquables, et les femmes pauvres attirent la compassion et la fascination par leurs conditions de vie. Et entre ces deux extrêmes se tient la classe moyenne féminine, en silence, *« in dull obscurity »* – on retrouve l'image de l'obscurité chère à Woolf. Elle remarque que *« though the middle class is the reservoir from which we draw our distinguished men, it has thrown up singularly few women to set beside them*[2] *»* (*Essais* IV 419) : elle décide donc de s'intéresser à ces femmes invisibles, ici autour du cas d'Emily Davies (son goût pour les biographies et les autobiographies ne décline pas dans les quinze ans qui suivent). Davies a la trajectoire de vie d'une femme victorienne typique, née en 1830, dont l'éducation est « négative » (orientée par le découragement de toute entreprise, activité, carrière, ou goûts : rien ne vaut la peine d'être fait, les attentes sont minimales) – à nouveau un argument principal d'*A Room of One's Own*. Son quotidien est *« half-occupied, always interrupted*[3] *»* (*Essays* IV 420), interruption propre à la vie des femmes qui n'ont pas réellement de temps à soi pour penser, parler, écrire – l'exemple de Jane Austen dans l'essai et les multiples occurrences dans *The Years* confirment la force de cette conviction pour Virginia Woolf. Elle retourne cette caractéristique négative comme une force : l'interruption appartient à la poétique antifasciste qu'elle met en place. Emily Davies fonde le département universitaire féminin jusqu'au moindre détail, dont l'attribution d'une chambre individuelle pour chaque étudiante (la chambre à soi), et Woolf compare l'utilité, l'intelligence et l'efficacité de Davies avec la frivolité de la vie d'aristocrate d'Augusta Stanley. Elle se prend à rêver d'une alliance entre ces deux femmes, et d'un dépassement des différences de classe entre les femmes pour travailler ensemble à l'instruction féminine :

> *Did the two women, so different in every other way, come together over this – the education of their sex ? It is tempting to think so, and to imagine sprung from that union of the middle-class woman and the court lady some astonishing phoenix of the future who shall combine the new efficiency with the old amenity,*

---

[1] Les splendeurs des grands et les misères des pauvres (Ma traduction)

[2] Bien que la classe moyenne soit le réservoir duquel nous tirons nos hommes distingués, elle a lancé singulièrement peu de femmes à leurs côtés. (Ma traduction)

[3] à moitié occupé, toujours interrompu (Ma traduction)

> *the courage of the indomitable Miss Davies and Lady Augusta's charm*[1] ? (*Essays IV* 424)

Virginia Woolf tire ainsi des conclusions historiques et sociales sur la société britannique à la suite de lectures de ces « vies de l'obscurité », et explique l'organisation sociale par ces systèmes d'oppression mis en place (manifestation de son féminisme historique). Elle présente cette approche comme objective, historiquement fiable au vu de ses nombreuses lectures ; cependant cela est discutable puisque les voix de femmes de la classe ouvrière et populaire méritent tout autant d'être entendues. Woolf défend ici son propre point de vue et sa propre trajectoire : elle-même est fille d'homme éduqué, elle a eu un accès incomplet à l'éducation et elle a ressenti les différences avec ses frères envoyés dans les meilleures écoles. Elle s'intéresse au point de vue féminin car il est certes sous-représenté dans l'histoire et la littérature, mais aussi parce que cette mise en valeur lui permet de mettre son propre travail en valeur, de se faire sa place dans le champ littéraire et historique. L'aspect autobiographique dans les essais et la fiction de Woolf, et particulièrement dans *The Years* qui m'intéresse ici, permet à l'autrice d'analyser son cas et d'écrire l'histoire à partir de *sa* vie (en plus de l'écriture de l'histoire à partir de *la* vie, développée dans les chapitres précédents). Cette analyse est facilitée par la quantité d'expériences personnelles dont elle dispose quant à ces femmes de la classe moyenne. Les écritures historique et autobiographique sont ainsi étroitement mêlées chez Virginia Woolf, comme elles le sont chez Annie Ernaux – c'est bien une transgression par rapport au récit historique qui se veut neutre et impersonnel.

Une autre transgression, déjà largement évoquée plus haut, concerne la remise en question de la circulation de d'information et des ouvrages historiques : l'histoire de la presse, des médias et des idées se double d'une critique des moyens d'information, de leur ton de propagande (le *Times* dans *The Years*, les programmes scolaires et la presse sur l'Algérie dans *Les Années*). Les œuvres

---

[1] Est-ce les deux femmes, si différentes à tous autres égards, se sont réunies autour de ceci – l'éducation de leur sexe ? Il est tentant de le penser et d'imaginer, de cette union de la femme de la classe moyenne et de l'aristocrate, un étonnant phénix du futur qui combinera l'efficacité nouvelle à l'agrément ancien, le courage de l'indomptable Miss Davies et le charme de Lady Augusta ? (Ma traduction)

littéraires parlent de l'histoire de façon oblique et opaque : il faut pouvoir comprendre les allusions dans *The Years* comme dans *Les Années*, et le livre devient un ouvrage semi-historique qui pousse à la recherche afin de compléter son savoir, en prenant du recul par rapport au fait historique, et en le contextualisant (avec les marques du quotidien, les espaces et les objets, etc.). Elles invitent les lecteurs et lectrices à prendre part à l'histoire et à solliciter leur mémoire (la réception sera bien sûr différente selon l'âge du lecteur) – une transgression puisqu'elles livrent un récit historique incomplet.

Le rapport au temps remet également en question la linéarité du récit historique : les sauts en arrière de *The Years*, où les personnages se rappellent un fait passé, ou les sauts en avant des *Années* qui mentionnent une réaction ultérieure à l'événement décrit, transgressent la suite logique de l'histoire. Les années aléatoires de *The Years* et les grands blancs dans la narration (*« a curiously uneven time sequence – a series of great balloons, linked by straight narrow passages of narratives*[1] *»*) déconstruisent le récit historique conventionnel. Le tiers du livre composé de courts chapitres au sujet des années 1911, 1913, 1914, 1917 et 1918 rendent muets les événements de la grande Histoire, évitant les moments cruciaux, et marquant l'expérience de la vie quotidienne face à la globalité des événements. « 1914 » se déroule avant le début de la première guerre mondiale, « 1918 » marque la fin de la guerre mais vue par un personnage qui s'en détourne. « 1917 » évoque la vie londonienne sous les raids aériens mais la majorité de la conversation concerne des questions qui dépassent la guerre immédiate (autour des réflexions de Nicholas, qui préparent l'entre-deux-guerres et le dernier chapitre du roman). Anna Snaith relève[2] que les notes préparatoires de l'écrivaine indiquent une référence significative du roman : le livre de l'historien R. H. Gretton, *A Modern History of the English People 1880-1922*, paru en 1930. Woolf l'a lu entre 1932 et 1934, on trouve dans ses carnets une grande quantité de notes (sa récolte de *« facts »*). Ce livre d'histoire s'ouvre en 1880, car c'est une année qui, selon Gretton, marque des transitions politiques, sociales et techniques qui ont façonné le présent dans les années 1920 ; chaque chapitre, titré selon l'année,

[1] *Diary,* 5 janvier 1933. Une séquence temporelle curieusement inégale, une série de grands ballons, reliés par des passages simples et directs de récit.

[2] Snaith/Cambridge, introduction et notes.

s'ouvre par une description des conditions météorologiques *(« The year 1880 opened in the midst of a fog unparalleled in our annals, which almost without intermission brooded over London from November 1879 to the following February*[1]*. »* ouvre le Gretton, à quoi *« It was an uncertain spring. »* semble aussi faire écho, *Y* 3). L'allusion de *The Years* à ce livre d'histoire semble alors évidente, surtout après l'ajout des interludes. Il faut remarquer que Gretton avait une vision de l'histoire opposée à celle de Woolf : *« the fact remains that it is high politics, and not the ordinary man's life, which makes his destiny*[2] *»*. L'autrice proteste contre cette opinion : la vie ordinaire peut faire et changer la vie des humains, et ils peuvent complètement passer à côté des événements politiques. Elle a une approche inverse : le quotidien, les détails, les objets – ce qu'on a évoqué au quatrième chapitre – deviennent centraux dans l'approche historique, la politique de la vie quotidienne compte autant, voire plus, que les grands faits historiques. L'année 1880 est également proche de 1882, c'est-à-dire l'année de naissance de Virginia Woolf : le long chapitre « 1880 » est aussi un tableau du milieu dans lequel l'autrice est née et a grandi.

D'autres transgressions de la pratique historique apparaissent dans *The Years* et *Les Années*, comme la représentation du présent : un tiers du roman de Woolf se déroule dans les années 1930, et la dernière longue section du récit d'Ernaux évoque les années 2000. Cette histoire du temps présent abolit la frontière entre le passé historique et le présent, et celui-ci résonne alors avec le passé (pour faire un commentaire social et politique sur le fascisme chez Woolf et le néolibéralisme chez Ernaux). Annie Ernaux critique aussi la récupération de l'histoire par la société contemporaine, autour du « devoir de mémoire » (*A* 1072-73). Cette mémoire officielle fait un tri entre les événements pour en occulter certains, qui n'ont alors pas le droit d'entrer dans le récit historique de la France. Ernaux met en place une critique du rapport à l'histoire et à la mémoire, qui insiste sur des événements ou des figures d'hommes politiques tout en en faisant disparaître d'autres, comme la mémoire des luttes féministes des années 1970 ou

[1] Gretton cité dans Snaith/Cambridge 395 : L'année 1880 s'ouvrit dans un brouillard sans précédent dans nos annales, qui couva Londres presque sans interruption de novembre 1879 au mois de février suivant. (Ma traduction)

[2] Gretton cité dans Snaith/Cambridge liv : Il n'en demeure pas moins que c'est la politique, et non la vie ordinaire de l'homme, qui fait son destin. (Ma traduction)

l'indépendance algérienne. Le récit ernausien subvertit la mémoire officielle et le récit historique, en réagençant la place et l'attention accordées à ces événements et ces figures. L'autobiographie impersonnelle tire profit des possibilités et des libertés de la forme littéraire, pour transgresser la rigidité et les normes du récit historique.

Dans *L'histoire est une littérature contemporaine*, Ivan Jablonka résume les mécanismes et objectifs de la pratique historique[1] : l'histoire recherche la vérité des faits, et essaye de comprendre ce que font les humains. Elle est définie par sa capacité à produire un raisonnement (tout comme peut le faire la littérature). La pratique historienne s'intéresse aux preuves, sources, objets (les journaux, les *scrapbooks*, les photographies, les livres d'histoire), elle analyse le temps (thématique centrale des œuvres), elle retrace les vies des sujets et leur donne une voix, et elle tente d'archiver (« sauver » chez Ernaux). L'histoire fonctionne cependant par la négative (elle produit des conjectures et les réfute, jusqu'à l'approche de la vérité), tandis que la littérature fonctionne de manière positive (par agrégats de données, de sources, de choix). Woolf et Ernaux critiquent certains aspects de la discipline historique et en revendiquent d'autres, s'inscrivant dans des courants particuliers de la recherche historique. Elles font donc de l'histoire

[1] Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales* [2014], Seuil, « Points Histoire », 2017. Cet ouvrage écrit par un historien et écrivain propose de modifier le style de la discipline académique et d'assouplir les barrières entre les sciences humaines et sociales. Il propose de s'inspirer de l'écriture littéraire et de ses possibilités, pour écrire autrement l'histoire. Il montre comment l'écriture scientifique historique et la littérature sont compatibles, que la littérature contemporaine (témoignage, reportage, récit, avec comme exemple parmi d'autres les écrits d'Annie Ernaux) produit du raisonnement, caractéristique de l'histoire, et que les disciplines ne sont pas incompatibles mais au contraire peuvent s'entraider. L'ouvrage donne également un rappel de la méthodologie de l'écriture de l'histoire ainsi qu'un historique des rapports entre littérature et histoire. Jablonka a ensuite tenté de mettre en œuvre ses propositions, comme dans *Laetitia ou la fin des hommes* (2016) qui mêle l'archive à la fiction. Ses livres sont controversés tant chez les littéraires que chez les historiens : un numéro de la *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* (2018/2, n° 65-2) reprend et discute les arguments de Jablonka de manière virulente. La théorie de l'essai de 2014 semble en fait éloignée de la pratique dans les ouvrages suivants. Les inexactitudes quant à la discipline historique et la vision de la littérature que présente l'auteur n'annulent pas l'intérêt de l'ouvrage de 2014, qui m'a été utile dans la recherche et l'écriture de cette thèse.

dans la littérature, en agençant des données pour produire un raisonnement, et elles pratiquent l'historiographie en commentant la discipline et ses méthodes.

Woolf et Ernaux proposent des récits qui dessinent les mentalités, l'époque, la vie quotidienne, les choses, l'air du temps, les marges… qui évoluent et se transforment à travers le temps : c'est une écriture de l'histoire oblique, ni livre d'histoire à part entière, ni mémoires des hommes illustres. Les œuvres mettent en question la nature de l'histoire : comment en faire le récit en éliminant les acteurs majeurs ? Aux procédés de l'histoire traditionnelle, la littérature oppose d'autres sujets et d'autres méthodes : il n'y a pas de héros ni de guerre, la figure centrale est multiple, on montre non pas la progression vers le meilleur, mais la répétition des erreurs et des systèmes pernicieux.

Ces œuvres s'inscrivent en fait dans la pratique de l'histoire des femmes, l'historiographie au féminin et l'*herstory*[1], dont l'ambition est de réécrire l'histoire en y intégrant les points de vue et sujets féminins. Les places, les rôles, les pouvoirs, les voix et les silences, les actions des femmes à travers l'histoire sont au cœur de cette branche de l'histoire et au cœur de *The Years* et *Les Années*. Les représentations sont variées, les évolutions et changements aussi, elles s'intéressent à la place des femmes au sein de la société (le foyer ou l'espace commun) et aux mécanismes et systèmes qui font perdurer le *statu quo* (le patriarcat, le fascisme, l'impérialisme britannique, le néolibéralisme) ou qui l'entravent (les luttes et les révoltes). Elles font comprendre les non-dits, les traditions, les aspects tacites de la vie des femmes, les droits acquis et conquis et leur importance. Les œuvres témoignent de l'évolution des rôles féminins dans la société et de l'importance des acquis féministes, et de la conversation qui doit continuer à ce sujet. Woolf s'intéresse aux influences persistantes du victorianisme

[1] Terme forgé par les chercheuses américaines dans les années 1970, jouant sur le mot *history* : *his story*, son histoire à lui, devient *her story*, son histoire à elle. Il s'agit de s'intéresser aux femmes dans l'histoire et d'exhumer des figures illustres et ordinaires féminines, pour finalement écrire l'histoire de manière la plus objective possible en incluant tous les points de vue. Françoise Thébaud résume ainsi : « Rendre les femmes visibles, c'est en effet briser le miroir déformant des mythes qui entourent la féminité et partir à la recherche des femmes réelles, des femmes en action, les replacer dans leurs contextes historiques, faire surgir leur statut, leurs travaux, leurs joies et peines, leurs combats. C'est faire des femmes, immense travail, des sujets historiques à part entière. C'est se donner un passé, c'est retrouver la mémoire. » (Françoise THÉBAUD, *Écrire l'histoire des femmes*, Fontenay-Saint-Cloud, ENS éditions, « Société, espace, temps », 1998, p. 66-67)

et à la question de l'éducation et l'instruction des femmes, de leur place dans la famille et dans la société, et met en garde contre la menace des bouleversements idéologiques en Europe dans les années 1930. Ernaux replace la condition des femmes dans le cadre des acquis sociaux et des luttes féministes, notamment lors des années 1970, qui contrastent avec la mise en danger de ces acquis au vingt-et-unième siècle.

La visée de cette littérature est de dire la vérité sur le monde, de manière personnelle et collective à la fois : c'est une façon alternative d'écrire l'histoire, depuis d'autres points de vue et avec d'autres outils. Les transgressions multiples du canon historique rappellent l'histoire des femmes : les œuvres produisent des raisonnements avec les possibilités du littéraire, et inscrivent un morceau d'histoire des féminismes dans la littérature. L'historiographie problématique et les récits au masculin sont donc remis en question et l'histoire se déplace hors de ses canaux conventionnels, sur le terrain littéraire. Les œuvres réinscrivent le quotidien dans la littérature et dans cette histoire alternative, elles observent les changements historiques des femmes et des féminismes, font entendre des voix silencieuses, et conservent la mémoire des luttes. Ce geste d'écrire l'histoire est en lui-même féministe, transgression d'un terrain dont les femmes ont été historiquement écartées[1] – Woolf et Ernaux ne le sont pas, car elles sont publiées, lues et reconnues de leur vivant et ont su se faire une place réelle dans la sphère littéraire contemporaine, mais cela n'a pas été évident. Woolf a été critiquée à propos de ses grands romans modernistes (car trop complexes à lire et pas assez engagés), ses biographies légères (car trop simples et frivoles), et ses derniers romans (pas assez modernistes, trop réalistes, trop ancrés dans le contemporain), et elle a subi un retour de bâton important au sujet de *Three Guineas* (trop politisé et engagé). Christine Planté résume ainsi les critiques envers Woolf dans les préfaces des divers éditeurs selon qui « *Nuit et jour* est un livre raté, *Mrs Dalloway*

[1] Voir Christine PLANTÉ, *La Petite sœur de Balzac*, p. 210 sq. Barbey d'Aurevilly et Jean Larnac critiquent largement les femmes historiennes : « son sexe […] à qui je ne reconnais pas le droit, démontré par la puissance, d'écrire l'histoire. Les femmes ont la tête et la main trop petites pour cela. […] quelle plus œuvre d'homme que l'histoire… […] comment osent-elles s'en mêler ? » (Barbey, *Les Bas-bleus*) ; « Le mot *historienne* n'existe pas dans notre vocabulaire […] Nous n'avons pas une historienne comparable à Augustin Thierry ou à Michelet. » (Larnac, *Histoire de la littérature féminine en France*. À noter, sa réaction au mot « historienne » analogue à « autrice »). Ces réactions misogynes sont courantes, l'histoire est considérée comme un territoire masculin.

trop brillant, *Les Vagues* trop bavard et trop intentionnel, *Orlando* et *Flush* faciles et superficiels, *Années* s'enlise dans des développements trop touffus, et *Entre les actes* est une œuvre inachevée – dans tous les sens du terme[1]. » Quant à Annie Ernaux, la réception a longtemps été violente, ce sont *Les Années* qui lui ouvrent réellement les portes des cercles académiques et médiatiques. Les autrices sont informées par leur trajectoire personnelle de rapport au savoir, et leur conscience aiguë de l'instabilité permanente du statut des femmes dans leur contexte contemporain : elles ressentent la nécessité d'écrire ainsi l'histoire. *The Years* et *Les Années*, et plus globalement les œuvres littéraires de Virginia Woolf et d'Annie Ernaux, pratiquent l'écriture de l'histoire au féminin, c'est-à-dire l'histoire par des femmes (transgression des formes et des méthodes) et sur les femmes (sujets et thèmes abordés).

3. Formes et genres littéraires historiques : dialogues, hommages, subversions

a. Faits, fiction, vision

La discussion sur la relation entre l'histoire et la littérature nécessite quelques mots sur les rapports du récit historique avec la fiction. Le débat sur les liens et les frontières entre la réalité et la fiction est ancien et renouvelé à chaque époque, dont le bilan a été fait récemment par Françoise Lavocat[2], du point de vue littéraire, question reprise par Ivan Jablonka[3] du point de vue de l'historien. Il

[1] Christine PLANTÉ, *La Petite sœur de Balzac*, p. 272. C. Planté insiste d'ailleurs sur l'innovation radicale qu'a été *A Room of One's Own* : « [Woolf] établit, dès 1929, un rapport entre les valeurs fascistes, la subordination de la femme et l'enrégimentement de l'art, montrant qu'ils excluent tout épanouissement individuel comme poétique. » (p. 102)

[2] Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016. Partant de la constatation d'un « panfictionnalisme » rampant (tout est fiction, dans les arts où la fiction est mensonge, dans la politique et le *storytelling*, etc.), Lavocat réaffirme l'existence des frontières, et leur nécessité absolue, entre fictionnalité et factualité (« l'existence et la nécessité cognitive, conceptuelle et politique des frontières de la fiction », p. 11). Voir notamment la partie I, chapitre II : « Histoire de la fiction, fiction de l'histoire », et la partie II « Cultures et croyances », sur l'émergence, les critères et les limites de la fiction, sur son utilité et sa « fonction problématologique ».

[3] Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine*.

s'agit d'affirmer la frontière et de démasquer les erreurs héritées du tournant linguistique[1].

Le récit autosociobiographique d'Annie Ernaux ne comporte pas d'aspect fictionnel ou d'invention, c'est un récit composé de faits véritables, tant sur le plan historique que sur le plan personnel. Ses œuvres se présentent comme des récits véridiques de l'expérience d'une personne réelle, l'autrice[2]. Aux expériences de la narratrice s'ajoutent celle de sa famille et de la société française, tendant ainsi vers la vision la plus complète possible de la société qui les entoure. Les faits réels dans *Les Années* sont arrangés, ordonnés, choisis et présentés d'une certaine manière, le texte comporte des marques stylistiques particulières et les paragraphes sont juxtaposés avec soin – la deuxième partie de cette étude en a donné le détail. Ces procédés font la littérarité du texte, ce qui ne contredit pas sa véracité. En 2019, la traduction des *Années* par Alison Strayer est nommée au prix Man Booker International, prix littéraire récompensant la traduction anglaise d'une œuvre de fiction étrangère. Cette nomination a surpris l'autrice française, d'autant plus que la maison d'édition anglaise Fitzcarraldo classe ses livres dans deux catégories : « Fiction » et « Essays », *The Years* d'Ernaux appartenant à la seconde.

> *Acclaimed French author Annie Ernaux is nominated for her autobiographical narrative,* The Years. *Described by the judges as a "much-needed riposte to the ever-narrowing trajectory of auto-fiction", its eligibility for a fiction prize has been debated, with Ernaux herself telling the* Observer *on Sunday that she was "surprised" to be nominated. Hughes said that the judges had "heated conversations" about its eligibility, but settled on the idea that "fiction in the international sense is much broader, particularly in France.* The Years *is enriching our idea of what fiction can do. I even went back to the proto-Indo-European etymology of fiction to understand what it means at the*

[1] Idée selon laquelle tout savoir et toute science est un discours, le discours est fictif, donc tout est fiction. Ces idées qui brouillent la frontière entre fait et fiction sont encore fréquentes et se retrouvent notamment dans le discours d'auteurs contemporains qui pratiquent la fiction historique. Voir les ouvrages de Lavocat et Jablonka pour des analyses détaillées.

[2] À l'exception de *Ce qu'ils disent ou rien*, véritable roman. *Les Armoires vides* est un roman inspiré de faits réels (le nom du personnage est changé, mais la majorité des faits est inspirée du réel)

> *beginning of civilisation and it means to make or create – so we're okay*[1]*."*

Ernaux dit[2] comprendre cet emploi de la notion de fiction comme construction aristotélicienne, mais insiste sur le fait que toute son œuvre est construite à partir du réel. Elle parle de cette fiction-construction comme d'une vision, et l'écriture consiste alors à agencer les faits selon une vision particulière.

J'emploie ici le terme de fiction dans son sens commun, un produit de l'imagination sans contrepartie dans la réalité. Le terme de vision (représentation mentale d'une réalité) et cette conception de la littérature par Ernaux rappelle le vocabulaire de Woolf, qui cherchait à équilibrer les faits (données et événements de la réalité) et la vision dans l'écriture du roman. La vision littéraire est alors au croisement de l'agencement des faits et de la forme qui la véhicule, c'est-à-dire la forme littéraire que les autrices ont chacune longtemps travaillée afin qu'elle corresponde à la fois à la visée des œuvres et à la représentation des faits réels. Dans le roman réaliste de fiction et dans le récit réaliste, ce sont les faits et la vision qui comptent, mais elles diffèrent dans leur rapport à la fiction. Annie Ernaux choisit d'utiliser des données réelles dans son écriture, tandis que Woolf choisit la fiction. L'autrice britannique trace cependant clairement la frontière entre les faits et la fiction :

> *I am going to read you chapters from an unpublished novel which I am in process of writing, called « The Pargiters ».*

---

[1] Sian CAIN, « Man Booker International shortlist dominated by female authors and translators », *The Guardian*, 9 avril 2019, URL = https://www.theguardian.com/books/2019/apr/09/man-booker-international-shortlist-dominated-by-women-authors-and-translators-olga-tokarczuk-annie-ernaux
L'autrice française acclamée Annie Ernaux est nommée pour son récit autobiographique *Les Années*. Décrit par les jurés comme une « riposte nécessaire à la trajectoire toujours plus étroite de l'autofiction », son éligibilité pour un prix récompensant la fiction a été débattue, Ernaux disant elle-même à l'*Observer* dimanche qu'elle était « surprise » d'être nommée. [Bettany] Hugues a dit que les jurés ont eu des « débats houleux » à propos de son éligibilité, mais se sont mis d'accord sur l'idée que « la fiction a un sens plus large à l'international, surtout en France. *Les Années* enrichissent notre idée de ce que la fiction peut faire. Je suis même revenue à l'étymologie proto-indo-européenne de fiction pour comprendre ce que cela signifiait au début de la civilisation, et cela veut dire fabriquer ou créer – donc tout va bien. » (Ma traduction)

[2] Rencontre littéraire avec Annie ERNAUX, Élise HUGUENY-LÉGER et Lyn THOMAS, Institut Français d'Ecosse, 21 août 2019, URL = https://soundcloud.com/if-ecosse/rencontre-litteraire-with-annie-ernaux

> *As it happens, [the novel] lends itself to our purpose, because it tries to give a faithful and detailed account of a family called Pargiter, from the year 1800 to the year 2032.*
> *[…] If you object that fiction is not history, I reply that though it would be far easier to write history […] that method of telling the truth seems to me elementary, and so clumsy, that I prefer, where truth is important, to write fiction. This novel, « The Pargiters », moreover is not a novel of vision, but a novel of fact. It is based upon some scores – I might boldly say thousands – of old memoirs.*
> *[…] the family of Pargiter is one of those typical English families whose members are to be found in the Army, the Navy, and the church ; the Bar ; the Stock Exchange ; the Civil Service ; the House of Commons ; who never rise very high of sink very low […]*
> *My intention, that is to say, is to represent English life at its most normal, most typical, and most representative*[1]. (*The Pargiters* 9)

La fiction est ainsi plus à même de mener à bien le projet historique de Woolf, car le modèle normatif idéal n'existe pas dans le réel : personne n'a vécu une vie exemplaire et représentative de ce que c'était que d'être une femme entre 1880 et 1937. Quelques modèles littéraires sont alors utiles pour représenter un groupe, leurs expériences sont révélatrices du fonctionnement de la société et des systèmes dans lesquels ils évoluent. En créant ces personnages de fiction et ces vies fictives des Pargiter, Woolf peut représenter à travers eux ce qu'était une vie de famille anglaise typique de la classe moyenne de la fin du dix-neuvième siècle à l'entre-deux-guerres – avec une focalisation appuyée sur les vies des femmes de cette famille. La fiction est ainsi plus pratique pour raconter l'histoire selon Woolf, car elle concentre ces vies pour en représenter l'essence, le condensé. C'est d'ailleurs littéralement le travail de l'autrice en amont de l'écriture : elle a compilé des quantités de textes de mémoires, de récits, d'expériences féminines, à travers les

[1] Je vais vous lire des chapitres d'un roman que je suis en train d'écrire, appelé *The Pargiters*. Il se trouve que le roman se prête à notre discussion, parce qu'il essaie de donner un compte-rendu détaillé et véridique d'une famille nommée Pargiter, de l'année 1800 à l'année 2032. Si vous objectez que la fiction n'est pas l'histoire, je vous réponds que bien qu'il soit plus facile d'écrire de l'histoire […] cette méthode pour dire la vérité me semble élémentaire et si maladroite que je préfère, là où la vérité est importante, écrire de la fiction. Ce roman *The Pargiters*, est non pas un roman issu d'une vision, mais un roman de faits. Il se base sur quelques dizaines – je dirais même des milliers – de vieux mémoires. […] la famille Pargiter est une de ces familles anglaises typiques, dont on peut trouver les membres dans l'armée, la marine, et l'Église, au barreau, à la Bourse, dans l'administration publique, ou la chambre de députés ; qui ne gravissent jamais les échelons ni ne les descendent […] Mon intention est de représenter la vie anglaise la plus normale, typique, et représentative. (Ma traduction)

livres, les journaux, les témoignages, et son cas personnel, afin d'écrire un roman de fiction autour du groupe Pargiter.

À travers la fiction, *The Years* raconte l'histoire, en montrant les événements de manière oblique, et en s'intéressant plus à des faits complexes qu'à de simples données historiques. Le récit historique et le compte-rendu immédiat de la presse échouent à faire comprendre la réalité des faits : l'article de presse lu par les Malone au sujet de l'éducation ne semble pas faire mouche, mais la discussion de *The Years* sur l'éducation et l'instruction des femmes est exemplifiée par le véhicule de la fiction, via les enfants Pargiter. Les discours historiques et sociaux des livres d'histoire et autres canaux officiels rejettent certains sujets auxquels Woolf s'intéresse : le point de vue féministe est rejeté du lieu théorique, et trouve alors sa place dans la fiction. Il n'y a donc pas de confusion entre l'histoire et la fiction chez Woolf, mais une proposition de sortie du champ historique pour aller vers le littéraire. Reconnaître les différents médias et sources historiques signifie bien reconnaître la frontière entre les faits et la fiction, d'autant plus que Woolf clarifie son propos dès l'essai-roman.

Cette entrée transgressive sur le terrain historique (à la manière de la narratrice de *Room* qui ose marcher sur la pelouse) se fait par la porte de la fiction, et se double des transgressions du récit historique évoquées auparavant. L'autrice veut apporter sa pierre à l'édifice, tout en restant ancrée dans la fiction. Elle puise dans ses réflexions sur la biographie (signifiant littéralement écrire la vie) pour écrire la réalité[1], en plus des éléments glanés dans les lectures et les expériences. Il ne fait aucun doute que les personnages du roman sont fictifs, tout comme les atmosphères, ambiances, opinions, décors, événements, dates et manchettes de journaux sont véridiques et vérifiées (les éditions de *The Years* d'Oxford et Cambridge comportent un immense appareil de notes qui explique et vérifie les sources de Woolf). C'est ainsi qu'elle peut écrire la vérité de la vie des femmes à une époque donnée en Grande-Bretagne, afin d'inscrire le quotidien, l'éducation, les

[1] Le journal de Woolf mentionne d'ailleurs les modèles quant à l'écriture réaliste. *Diary*, 31 mai 1933 : *« how give ordinary waking Arnold Bennett life the form of art ? »* [Comment donner une forme artistique à la vie ordinaire de type Arnold Bennett ?] ; 20 juillet 1933 : *« to be objective, realistic, in the manner of Jane Austen »* [être objective, réaliste, à la manière de Jane Austen]. Si le style réaliste de Bennett est ennuyeux aux yeux de Woolf, elle admire celui d'Austen.

lieux de vie, les mœurs, les dynamiques… des femmes et de la société britannique à travers les années.

Jablonka parle de « fiction de méthode[1] », mimesis qui renvoie au monde, qui figure, transpose, explique, représente le réel comme une peinture, une photographie ou un miroir. La fiction de méthode a un discours sur la société, les groupes sociaux, les structures, les rapports de classe, de genre et de production, elle parle des situations, des mentalités, de la mobilité, de l'esprit du temps à une époque donnée. C'est une vision marxiste qui reflète la conception du monde de l'écrivain, de sa culture, ses convictions et ses combats, comme sa position dans le champ littéraire. *The Years* de Virginia Woolf essaie de procurer une compréhension instantanée de la réalité, comme la fiction de méthode. Celle-ci s'interroge, problématise, produit un raisonnement et questionne la société : elle se fait outil pour construire le savoir. Le roman woolfien mime les points de vue féminins, les représentations autoritaires du discours fasciste, ou encore les dynamiques entre les genres.

Ernaux produit le même discours méfiant envers les récits historiques officiels, et leur préfère le modèle du texte sociologique qui détaille les cas, comme *Les Années* sont une longue étude de son propre cas. Ernaux rend universel le cas individuel, par le jeu des pronoms, les photographies, la narration dédoublée – mécanismes littéraires mais non fictionnalisants. Woolf utilise la fiction pour universaliser ces expériences et la condition féminine des femmes à cette période. Chaque œuvre met ainsi en œuvre des moyens pour universaliser le récit de l'expérience féminine à travers l'histoire, par un rapport direct ou médiatisé au réel. Ce sont deux exécutions ayant le même but, deux reflets de leur époque : la mode du roman historique dans les années 1930 chez Woolf, et la fréquence du témoignage et de l'écriture du réel en France chez Ernaux. Leur rapport à la fiction s'explique alors aussi par ce contexte historique et littéraire : elles utilisent les formes et les genres littéraires de leur temps afin d'engager le dialogue avec l'histoire et la mémoire. Ces œuvres ont également une visée politique (décrire pour mettre en garde) et personnelle (s'écrire soi-même et sauver sa mémoire). Le récit réaliste et fictionnel permet de décrire la réalité de la situation des femmes à travers

[1] Voir Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littéraire contemporaine*, p. 189-196, que je reprends dans ce paragraphe.

trois siècles, rappeler les luttes diverses ayant mené à son évolution, ainsi que les systèmes qui y contribuent– c'est une question de médium littéraire, et non de fiction ou de réalité. Le rapport conflictuel des autrices avec le champ historique les mène alors à discuter de l'histoire des femmes dans le champ littéraire, moins codifié à ce sujet. Mais *The Years* et *Les Années* se confrontent aussi aux codes des genres littéraires, car si l'histoire est un milieu « au masculin », la littérature l'est également.

b. *The Years*, entre roman historique, saga familiale et *State of Britain novel*

Au dix-neuvième siècle, la discipline historique devient une science à part entière, avec ses règles et modalités ; c'est aussi le siècle du roman, de la fiction historique et réaliste. Si les frontières entre les faits et la fiction existent bien, les genres littéraires jouent constamment avec. En Grande-Bretagne, le grand siècle du roman est aussi celui qu'on considère comme le début du roman historique, avec *Waverley* (1814) de Walter Scott[1]. L'auteur évoque un passé idéalisé de l'Écosse grâce à une quantité de détails et de descriptions qui ressuscitent les vies de ces gens, rendant cette histoire vivante et véritable, et la lecture attrayante. Il s'intéresse aux figures populaires, à leur vie quotidienne, aux anonymes, et aux forces politiques et sociales. Les personnages représentent des types historiques, des exemples d'une classe, d'un combat, d'un sentiment, etc. et le personnage central est fictif, neutre, et peut se mêler à tous les groupes sociaux qu'il rencontre. Georg Lukács considère *Waverley* comme le premier roman historique et retrace ses conditions d'émergence (théoricien marxiste, il porte attention au contexte social et historique de création) : après les bouleversements historiques, idéologiques et sociaux de la fin du dix-huitième siècle, surgit un besoin d'histoire nationale et de grandeur du passé. Le roman historique est ainsi conditionné par

[1] Voir au sujet de l'histoire du roman historique, et notamment à propos de Walter Scott : Louis MAIGRON, *Le Roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Hachette, 1898 (étude sur le roman historique français à partir de Scott) ; Georg LUKÁCS, *Le Roman historique*, Paris, Payot & Rivages, [1937/1965] 2000 (essai précurseur de sociologie sur le roman) ; Dominique PEYRACHE-LEBORGNE, Daniel COUÉGNAS (dir.), *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Plein feux, « Horizons comparatistes », 2000 ; Gérard GENGEMBRE, *Le roman historique,* Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2006.

l'histoire, et son objectif est de retransmettre la réalité historique aux côtés des éléments de fiction. Lukács s'intéresse aux écrivains comme Walter Scott ou Balzac car leur démarche progressiste démontre les conséquences des grands événements sur les vies ordinaires et le quotidien des populations. Ils peignent les luttes sociales, leurs causes et leurs effets – c'est cet intérêt pour les forces collectives qui rend les romans de Scott importants à ses yeux. C'est aussi ce choix d'un héros non héroïque qui rend ses romans novateurs, dépassant ainsi les règles romanesques et historiques. Lukács considère ensuite que le roman historique est un outil de la bourgeoisie intellectuelle, qui s'oppose au peuple à partir de la moitié du dix-neuvième siècle.

La famille Stephen est friande des romans de Scott, Leslie Stephen en faisant la lecture à ses enfants tous les soirs. Virginia Woolf a grandi en lisant ces romans et les connaît parfaitement, ils nourrissent son intérêt pour l'histoire et la littérature. La série des *Waverley* comme les autres romans historiques ont des codes, une esthétique et un horizon d'attente précis – et le dialogue de Woolf avec la discipline historique se prolonge par un dialogue avec le roman historique. Le jeu d'influences et de reconnaissance est similaire à son rapport général à l'histoire littéraire : elle s'appuie contre, et s'élève contre, les questions historiques et les codes romanesques divers.

Dans les années 1920 et 1930, les sagas et chroniques[1] familiales sont en vogue dans la littérature britannique[2], notamment *The Forsyte Saga,* cycle romanesque de John Galsworthy : publiés entre 1906 et 1922, cette fresque historique romanesque raconte la vie d'une famille bourgeoise anglaise de 1880 à 1930, et deux nouvelles servent d'interludes pour les relier. Il y a plusieurs générations, les vieux Forsyte, les jeunes Forsyte, et les enfants, qui permettent des commentaires sur les évolutions sociales et la confrontation entre tradition et modernité. Cette somme romanesque évoque les relations sociales, familiales et

[1] La saga est l'histoire d'une famille à travers plusieurs générations et évoque les sagas légendaires dont les britanniques sont friands (Woolf, Forsyte, parlaient de *saga*) ; la chronique évoque sensiblement la même chose, l'histoire d'une famille ancienne via des faits historiques authentiques, dans l'ordre chronologique.

[2] Et européenne : *Les Buddenbrook* de Thomas Mann paraissentt en 1901, décrivant quatre générations d'une famille bourgeoise en Allemagne, de 1835 à 1877. Mann obtient le prix Nobel de littérature en 1926, notamment pour ce livre. Dans les milieux littéraires européens, les sagas familiales sont bien dans l'air du temps.

amoureuses, entrecroisées avec les événements historiques. Les livres de Galsworthy, aux côtés de ceux d'Arnold Bennett, sont ceux qu'elle critique dans ses essais sur l'art du roman. L'auteur a reçu le prix Nobel de littérature en 1932, au moment où Woolf commence à écrire sa propre version de la saga familiale. En 1923 paraît *Told By An Idiot* de Rose Macaulay[1], Vita Sackville-West fait paraître *Family History*[2] en 1932 (où apparaît une version littéraire du couple Woolf), on trouve encore *Ordinary Families* (1933) d'E. Arnot Robertson, ou *Honourable Estate* (1936) de Vera Brittain, romans très appréciés sur des familles bourgeoises, qui s'intéressent notamment aux nouvelles figures féminines indépendantes (le roman de Brittain comme celui de Woolf est particulièrement attaché à montrer les horreurs de la famille victorienne – *« it was Hell ! »* résume Delia Pargiter, *Y* 396). *The Years* trouve donc sa place parmi ces nombreux romans et sagas familiales, mais Woolf se défendait explicitement d'écrire une saga Pargiter (c'est la raison de l'abandon du titre *The Pargiters*[3]). Woolf joue avec les codes de ce sous-genre littéraire, et subvertit les attentes de son lectorat. On reconnaît par exemple dans *The Years* les bornes temporelles de la saga des Forsyte, mais l'annonce de l'année en guise de titre de chapitre est trompeuse : quelques heures ou quelques jours seulement sont décrits, et on ne connaît pas précisément le déroulement de la vie des personnages (les expériences de Martin et North à l'armée, la trajectoire de Delia qui apparaît en 1880 et 1937 seulement, et de nombreuses lacunes dans les vies des personnages). La fabrique interne que tissent les interludes et les répétitions de gestes et d'objets suggère une amplitude certaine du récit, et une

---

[1] Voir Gloria G. FROMM, « Re-inscribing *The Years :* Virginia Woolf*,* Rose Macaulay*,* and the Critics *», Journal* of *Modern Literature,* 13.1, 1986, pp. 289-306 : certains aspects de *The Years* et d'*Orlando* rappellent le roman de Macaulay, autrice influencée (et influençant) Woolf.

[2] Ce roman a été écrit sous l'influence des échanges avec Woolf autour de la famille comme lieu du patriarcat et de l'impérialisme, miroir de la société. Voir Diana L. SWANSON, « Lesbian Approaches », chapitre 9, dans Anna SNAITH (dir.), *Virginia Woolf Studies,* New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 188.

[3] *Diary*, 2 septembre 1933 : *« Suddenly in the night I thought of « Here & Now » as a title for The Pargiters. I think it better. It shows what I'm after & does not compete with The Herries Saga, the Forsyte Saga & so on. »* [Soudain dans la nuit j'ai pensé à « Ici et maintenant » comme titre pour Les Pargiters. Je le trouve mieux. Ça montre ce que je cherche et n'est pas en compétition avec La Saga des Herries, La Saga des Forsyte, etc.] (Les quatre tomes de *The Herries Chronicle* de Hugh Walpole, écrivain britannique prolifique, ami des Woolf, paraissent dans les années 1930).

structure sous-jacente (la *vision*) qui dépasse la simple histoire de famille. Les personnages se marient peu et les femmes restent souvent célibataires (Eleanor, Sara, Peggy, ainsi que Martin et North), certains disparaissent brutalement sans explication (Eugénie et Digby), et les péripéties sont inexistantes (uniquement racontées, comme la lettre de Martin à Eleanor, ou celle de North à Sara). C'est un roman d'instants de vie, de visions, de pensées, plutôt que d'action. La focalisation sur la vie domestique et les relations entre les membres d'une famille procure des scènes conflictuelles, dérangeantes, et montre l'échec du foyer à tous les niveaux (décès de l'ange du foyer, chambres insalubres, coût du logement, etc.). Woolf parodie alors ces sagas familiales à la mode, plus particulièrement leur caractère ultraréaliste, inesthétique, terre-à-terre et centré sur les personnages masculins. L'ironie est que *The Years* est le roman le plus vendu de Woolf à sa sortie[1], notamment aux États-Unis, car les revues de presse le qualifiaient justement de saga familiale[2], et le goût de l'époque est sans doute responsable de ces ventes excellentes (dont Woolf tient le compte dans son journal jusqu'en 1941, souvent avec étonnement).

---

[1] La critique du New York Times (« Virginia Woolf's Richest Novel », Peter Monro Jack, 11 avril 1937) est particulièrement élogieuse, et fait la comparaison avec Galsworthy : *« It might be called a chronicle novel, since it begins in 1880 and ends in the present day, or a "family" novel, since it narrates the fortunes of the large and representative Pargiter family. But it eludes both classifications. Though the founder of the present family, old Colonel Pargiter – who lost two fingers in the Indian Mutiny – is, in habit and class, a bit of a Forsyte, there is nothing of the careful solidity of Galsworthy's saga, with its verifiable genealogy, interludes and corroborative detail. […] this opening is so brilliantly composed that one looks back with dismay to the opening of another novel of about the same year and time of afternoon, Galsworthy's ' "The Man of Property", so full of upholstery and exposition. Mr. Galsworthy himself wrote of "picking" and "embalming" his characters. But Mrs. Woolf's persons are alive with the excitement of life. »* [On pourrait l'appeler chronique romanesque, puisqu'il commence en 1880 et se termine à notre époque, ou roman familial, puisqu'il raconte la destinée de la large et diverse famille Pargiter. Mais il échappe aux deux classifications. Bien que le fondateur de la famille, le vieux colonel Pargiter – qui a perdu deux doigts dans la mutinerie indienne – soit, au vu de ses mœurs et sa classe, une sorte de Forsyte, il n'y a rien de la solidité prudente de la saga de Galsworthy, avec sa généalogie vérifiable, ses interludes, ses détails corroboratifs. […] L'ouverture est si brillamment composée qu'on se retourne avec consternation sur le début d'un autre roman de la même époque, *Le Propriétaire* de Galsworthy, rembourré d'exposition. Mr Galsworthy a lui-même parlé d' « épingler » et « embaumer » ses personnages. Ceux de Mrs Woolf sont plein de vie. (Ma traduction)]

[2] Avrom FLEISHMAN, dans sa somme sur le roman historique anglais, *The English Historical Novel* (1972), et dans *Virginia Woolf : A Critical Reading* (1975), qualifie *The Years* de simple saga familiale *(« it did little to move beyond the form of the family chronicle novel »).*

Les romans dits *Condition of England*[1] regroupent les romans industriels, sociaux, politiques, parus dans l'Angleterre victorienne. Carlyle soulève cette *« Condition of England question »* dans *Chartism* (1839), livre sur le mouvement chartiste et le suffrage masculin, et *Past and Present* (1843), mêlant analyse médiéviste et critique de la société victorienne. Ces questions portent sur les divisions de la société, entre les riches et les pauvres (on parle de deux nations), la méfiance envers les entités politiques, les changements structurels dans l'économie, la révolution industrielle qui ne corrige pas la pauvreté grandissante et les conditions de travail déplorables. La société victorienne s'interroge sur ses bouleversements internes, et la littérature reprend ces questions dans les *Condition of England novels* : *Coningsby* (1844) de Benjamin Disraeli, *Dombey and Son* (1848) de Charles Dickens, *North and South* (1854) d'Elizabeth Gaskell, *Shirley* (1849) de Charlotte Brontë… Ils reflètent les écueils politiques et sociaux immédiatement contemporains, et les relations entre les classes (les riches et les pauvres, les rentiers et les ouvriers, etc.) ainsi que les genres. Écrivains et écrivaines s'attachent à montrer les énormes différences des modes de vie au quotidien et suscitent la sympathie collective pour la classe ouvrière. Cette analyse des conditions de vie contemporaines appelle aux réformes sociales et à une réconciliation bienveillante entre les « deux nations ». Le ton employé est souvent paternaliste et l'apaisement demandé provient aussi d'une classe dominante, ce qui remet en question son souhait réellement réformateur – c'est aussi l'analyse de Lukács quant au roman historique. E. M. Forster publie *Howards End* en 1910, un roman *« state of Britain »* à propos de trois familles de différentes classes sociales (les riches capitalistes, les intellectuels bourgeois, les ouvriers) ; *The Return of the Soldier* (1918) de Rebecca West, et *South Riding* (1936) de Winifred Holtby dialoguent également avec le genre[2], qui croise alors le modernisme littéraire[3]. Ce

[1] Je reprends ici le numéro de la revue *Études britanniques contemporaines* issu des actes du colloque « State of Britain » (2014), et notamment Catherine BERNARD, « Introduction », *Études britanniques contemporaines*, nº 49, 2015, URL = http://journals.openedition.org/ebc/2603.

[2] Voir Christine REYNIER, « Exploring the Modernist State of England Novel by Women Novelists : Rebecca West, Radclyffe Hall and Winifred Holtby », *Études britanniques contemporaines,* nº 49, 2015, URL = http://journals.openedition.org/ebc/2635.

[3] *« English late modernism was to a great extent characterised by a compulsion to turn once again to a confrontation with the reality of the here and now. »* écrit Catherine

sous-genre littéraire sur l'état de l'Angleterre évolue au vingtième siècle ; il s'agit toujours de refléter les classes sociales, la condition des populations marginalisées (femmes, immigrés, etc.), en analysant aussi les conséquences de la première guerre mondiale. *The Years* paraît s'inscrire dans la tendance de la fin du modernisme de représenter l'état de la nation dans l'entre-deux-guerres : le comité d'Eleanor qui fait construire des maisons pour les populations ouvrières, les scènes dans le bus où elle observe les quartiers pauvres, les logements successifs de Sara et Maggie, et l'évolution générale de l'organisation de la ville et du logement rappellent ces *state of Britain novels*. Woolf représente une classe sociale particulière, ces *daughters of educated men*, et montre la gêne de leurs interactions avec les autres, notamment les domestiques, les ouvriers, les travailleurs. Eleanor a un rapport difficile avec l'homme chargé d'entretenir ses logements, les membres de la famille Pargiter ont une relation gênée avec leur domestique Crosby, et lors de la soirée au chapitre final, leur réaction quant à la visite et la chanson des enfants du concierge est également bizarre. Eleanor réfléchit particulièrement à la question puisqu'elle est confrontée à d'autres classes sociales, elle a conscience de la violence des entreprises philanthropiques et du peu d'éthique de certaines démarches, miroir des réflexions de l'autrice[1]. Woolf ne montre pas une possible réconciliation ou unité des classes sociales comme dans le *Condition of England novel*, mais un *statu quo* problématique et inconfortable. La réconciliation et l'apaisement se font par l'individu : c'est toute l'ambiguïté de la fin du roman, où Eleanor est heureuse et la famille Pargiter est apaisée, mais aussi statuesque et figée, représentant le tombeau de cette classe moyenne. Les Pargiter n'ont pas de descendance, ce sont les enfants du concierge qui les remplacent. La soirée finale représente en fait la nation britannique : l'*upper middle class* ne comprend pas la *working class* (chanson impénétrable), n'écoute pas la voix des étrangers (Nicholas, Patrick), la famille montre ses limites. C'est une fin ambivalente, qu'on peut considérer comme une fin heureuse pour la trajectoire de certains personnages, ou bien comme une image de la société britannique dépassée, qui se délite.

Bernard, *ibid*. *Here and Now* était d'ailleurs l'un des titres provisoires de *The Years*. [Le modernisme tardif anglais est caractérisé dans une large mesure par une contrainte à se tourner à nouveau vers la confrontation avec la réalité de l'ici et maintenant. (Ma traduction)]

[1] Hermione LEE, *Virginia Woolf*, pp. 327-329.

Woolf ajoute ainsi sa pierre à l'édifice des romans d'histoire sociale et d'histoire des femmes de l'Angleterre de l'entre-deux-guerres, utilisant la fiction pour tester les possibilités de la littérature et les trajectoires féminines, et confronter les idéologies. La « vie » semble alors faite de ces trajets divers, ces multiples opinions, ces points de vue et avis complexes qui discutent – diversité qui serait la solution pour échapper au système qu'elle critique. Elle renverse la hiérarchie des événements et éléments importants, en mettant au premier plan la vie ordinaire de personnages ordinaires – comme elle le formulait dans « Women and Fiction » : *« to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what is to him important*[1]*. »* (*SE* 136). Comme les différentes voix, les conversations et les interruptions minent le discours autoritaire et fasciste, le mélange des genres littéraires et la transgression des modèles historiques défont les codes de l'histoire et de la littérature que propage ce système.

On l'a vu, Woolf s'intéresse à des éléments minuscules et à la sphère privée et intime, comblant ainsi les trous de l'histoire – c'est la tâche que s'était donnée le roman historique. L'ordinaire et l'ennuyeux est mis au centre du récit. *« Go on telling us about the Pargiters. »* (*Y* 161 ; *OR2* 860) dit Maggie à Rose en 1910, l'encourageant à donner des nouvelles de leur famille. *« What could be more ordinary ? […] A large family, living in a large house… »* répond Rose, qui ne sait trop quoi dire face aux attentes de ses cousines. Woolf propose quelques jours ou heures de temps et non un récit étalé sur plusieurs années. Des personnages disparaissent brutalement : Eugénie et Digby Pargiter notamment. Elle mentionne au détour d'une phrase les grands conflits mondiaux, et les intègre de manière oblique au récit – l'information est médiatisée plusieurs fois (par la lecture du journal ou d'une lettre) et sape l'aspect hyper réaliste. Et surtout, elle montre des femmes obscures à la place des hommes illustres de l'histoire, et des protagonistes masculins du roman historique de Scott. La vie obscure de Crosby et son rapport à la famille montre froidement la négligence, voire l'impertinence, de la bourgeoise envers ses employés. Le ridicule des Pargiters, le dédain envers les « grands hommes » et l'écriture antifasciste qui court dans le texte forment une parodie de

[1] Rendre sérieux ce qui apparaît insignifiant à un homme, et trivial ce qui est important pour lui. (Ma traduction)

la noble forme du roman historique. Au récit national (les racines culturelles et identitaires britanniques) et à la gloire d'un passé idéalisé, *The Years* confronte le récit de la déliquescence de l'Angleterre et de l'avancée des totalitarismes fascistes et des crises en Europe. L'Empire britannique est en déliquescence, et les luttes multiples (Irlande, suffrage) n'ont pas suffi à le faire progresser, il est figé dans ses vieilles habitudes, ses goûts et ses manières (les statues Pargiter) et n'a pas su entendre et comprendre le changement nécessaire (qui doit alors être radical, ce que soutient *Three Guineas*). Les récits des luttes féministes, de l'émancipation des femmes et de leur vie quotidienne à travers les années se double ainsi de cette inquiétude envers l'avenir de l'Angleterre et du danger européen. La fin ouverte et les multiples lectures possibles de *The Years* font la force du roman, mais aussi sa faiblesse et peut-être la raison de son échec *(« a deliberate failure »)*. Il est encore aujourd'hui le roman le moins étudié de l'autrice. C'est alors en le replaçant dans un contexte littéraire et politique dans la fin des années 1930 qu'on peut en tirer d'autres interprétations.

Le roman est aussi un roman moderniste : ce courant littéraire s'interroge sur les procédés et le sens de l'écriture, sur la lecture et les lecteurs, sur les formes du récit, et sur la relation entre l'individu et la foule, la masse, le groupe[1]. Une des questions centrales porte sur l'implication politique dans les arts – contrairement à la caractérisation de Lukács qui voit le modernisme comme anhistorique et uniquement formaliste –, problème au cœur de *The Years* et *Three Guineas*[2]. Faut-il intervenir, ou prendre du recul ; faut-il prendre parti ou rester neutre ; à quel moment le discours littéraire devient-il de la propagande ? L'indécision et l'ambivalence profonde de *The Years* sont aussi des caractéristiques de l'atmosphère des années 1930 en Grande-Bretagne, et le roman reflète alors de manière réaliste l'incertitude du temps présent de l'écriture, à travers la représentation des années passées.

---

[1] Voir Valentine CUNNINGHAM, *British Writers of the 1930s*, New York, Oxford UP, 1988 : le chapitre consacré aux masses de gens et aux mouvements de foule (ce que Woolf représentait souvent dans ses textes et ce qui la fascinait, tout en provoquant une réaction de recul parfois brutale), et comment l'individu est seul ou appartient à cette foule. Ces questionnements et cette atmosphère de l'époque se répercutent dans la littérature.

[2] Voir aussi Jean RADFORD, « Late Modernism and the Politics of History », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, pp. 33-45.

Dans un ouvrage récent sur le modernisme tardif, Thomas S. Davis[1] en donne une définition qui met en lumière les contradictions de *The Years* : le modernisme se tourne vers l'écriture du quotidien dans les années 1930 (et moins sur le personnage et les méandres de son esprit), afin d'explorer le désordre mondial et l'échec des systèmes en place[2]. Les textes étudiés, dont le roman de Woolf, montrent que la recherche du sens des mécanismes mondiaux se fait par l'étude minutieuse de la vie ordinaire. Woolf défigure le roman historique avec *The Years*, par la temporalité non-linéaire mais circulaire, le conflit entre la répétition quotidienne et la marche linéaire du temps historique. Ce sont les traces laissées par les événements sur les personnages et les lieux qui comptent, plus que les événements eux-mêmes. Le roman propose un catalogue des conflits : impérial, national, économique, sexuel, leurs croisements et leur impact sur les vies des personnages. Davis avance[3] que les vies des femmes reflètent particulièrement la trajectoire anti-progrès (transgression de l'histoire comme du roman historique) – les violences subies par Rose, la déception de Delia, le scepticisme de Peggy… Elles sont alors victimes des systèmes et conflits inhérents à l'Angleterre et à leur éducation. Cependant, en éclairant le roman avec son essai jumeau, on comprend pourtant qu'elles représentent aussi un appel à déceler les mécanismes d'oppression, à les combattre et les remplacer par des rapports plus sains. Eleanor et sa trajectoire émancipatrice reste un modèle positif.

---

[1] Thomas S. DAVIS, *The Extinct Scene : Late Modernism and Everyday Life*, New York, Columbia UP, 2015.

[2] Thomas S. DAVIS, *ibid.,* « Introduction : Late Modernism and the Outward Turn » : *« late modernist texts look to the everyday to explain a historical transformation in the structure of the world-system »* (p. 3) ; *« modernism's descriptions of everyday life serve as a mediated expression of world's systemic disorder and its far reaching consequences »* (p. 4) ; *« modernism is the name we give to art that treats life as a problem and not a given »* (p. 5) [Les textes du modernisme tardif regardent le quotidien pour expliquer la transformation historique de la structure du système mondial ; Les descriptions de la vie quotidienne par le modernisme servent à l'expression médiatisée du désordre systémique mondial et ses conséquences profondes ; Le modernisme est le nom que l'on donne à l'art qui traite la vie comme un problème et non comme un acquis. (Ma traduction)]

[3] *Ibid.*, chapitre 2, « The Historical Novel at History's End : Virginia Woolf's *The Years* ».

Virginia Woolf dialogue donc avec plusieurs genres et sous-genres littéraires, mais aussi avec le roman historique au féminin : l'étude de Diana Wallace[1] est particulièrement éclairante à ce sujet. La chercheuse parle de la dynamique des autrices et des lectrices avec l'histoire au cours du vingtième siècle : les femmes sont traditionnellement exclues de la discipline, et le roman historique a permis un espace créatif nouveau, même si l'on a ensuite majoritairement retenu les contributions masculines. Ce genre littéraire permet aux autrices de discuter de sujets féminins parfois tabous, parfois strictement interdits (en Angleterre, parler de contraception ou de lesbianisme était interdit[2] : des allusions de ce type sont discrètes mais tout de même présentes dans *The Years*). Il permet aussi d'examiner les normes de masculinité et de féminité, et de montrer que le genre est une construction sociale : l'aspect temporel du récit montre que les rôles de genre sont contingents et non innés, puisqu'ils ont évolué avec le temps ils sont donc socialement et culturellement construits, et qu'ils peuvent et doivent changer. L'examen du passé historique[3] est ainsi un argument fort contre les normes oppressives de genre et la théorie des deux sphères.

Diana Wallace défend également l'idée que les romans gothiques et fantastiques préfigurent les romans historiques et la forme romanesque du dix-neuvième siècle[4]. Ce sont des formes romanesques qui jouent aussi avec la matière historique, mais les critiques littéraires (Lukács en tête) ne prennent en considération que le roman historique réaliste. Et c'est au moment de la « mort » prétendue du roman historique que le genre devient en fait très populaire, et très féminisé, dans les années 1930 ; les autrices sont éduquées à l'université et s'en inspirent (comme la génération de Vera Brittain et Winifred Holtby). *Honourable Estate* (1937) de Holtby, comme *The Years*, reprennent la saga familiale pour montrer le fonctionnement de la famille victorienne qui touche les femmes comme

---

[1] Diana WALLACE, *The Woman's Historical Novel, British Women Writers 1900-2000*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

[2] Voir le procès de *The Well of Loneliness* (1928) de Radclyffe Hall, auquel Virginia Woolf a témoigné.

[3] La discussion sur le genre peut aussi être poussée à l'extrême, par exemple dans *Orlando*.

[4] Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Mary Shelley, sont les grandes figures d'autrices de ce genre – que *Northanger Abbey* d'Austen parodie d'ailleurs, s'amusant des rapports entre les genres littéraires et historiques.

les hommes. Ces autrices sont aussi politisées, elles connaissent (et ont participé) aux courants féministes, elles illustrent les débats dans leurs œuvres (comme l'enfermement dans la sphère privée, l'aspect politique du for privé, le conflit entre la vision marxiste et féministe[1] et l'intersection des notions de genre et de classe, etc.). Elles suivent de près la situation contemporaine : l'idéologie de la British Union of Fascists reprend la brutalité des normes victoriennes et renvoie les femmes à la vie domestique.

Le roman historique traditionnel devrait aussi, selon les théoriciens, contenir des événements historiques qui se déroulent dans la sphère publique – lieu dont les femmes sont exclues. C'est la raison pour laquelle la saga familiale n'est pas considérée comme un roman historique par Lukács : la représentation du foyer n'est pas propice à la présence de personnages historiques importants. L'appel à l'universalité du roman historique (le personnage principal doit être sans caractère afin de pouvoir rencontrer toute sorte de gens, les événements doivent susciter un sentiment national) excuse la marginalisation, voire la suppression, des expériences féminines. Les femmes ordinaires ne rencontreraient pas les protagonistes historiques, ou ne participeraient pas au cœur des événements marquants, donc elles n'ont pas de place majeure dans les romans – ni bien sûr, le rôle d'héroïne.

Ces normes du roman historique évoquées par Wallace permettent alors de se représenter le contexte littéraire des romans historiques au féminin au vingtième siècle. Woolf écrit dans ce cadre, et s'inspire des biographies, mémoires, romans féminins, comme sources de *The Years* et *Three Guineas*. L'autrice mentionne déjà ces romans comme source historique dans *A Room of One's Own* : la discipline historique représente peu les vies de femmes, donc les informations manquent, et il faut alors se tourner vers des témoignages dans des romans écrits par des femmes. La pratique n'est bien sûr pas idéale et dérange la notion même de fiction romanesque, on l'a vu plus haut – mais il faut ici sortir du paradigme qui oppose les documents historiques réels et les œuvres de fiction, puisque les premiers n'existent pas, et les seconds se font écho de voix féminines en direct du passé. Lire l'histoire et l'histoire littéraire par le prisme du genre déplace alors ces

[1] Diana WALLACE, *ibid.*, p. 60 sq.

questions épistémologiques, et le roman historique en est au cœur. Le choix d'écrire sur les détails du quotidien et la vie ordinaire permet également aux autrices de faire une histoire sociale, grâce à ces sources romanesques dont la véracité est probable, mais non vérifiable, elles évitent ainsi de prétendre à la vérité historique totale des grands événements historiques. Raconter l'histoire des femmes et des vies obscures à la place des héros de la grande histoire est un choix politique, éthique et pragmatique. Dans *The Years*, Woolf écrit *au féminin*, se jouant des lois esthétiques, des lois romanesques et des lois historiques, elle subvertit les expressions du canon au masculin, dans un geste parodique et moqueur envers les règles.

C'est autour des personnages de fiction et leur ambivalence qu'elle élabore une analyse complexe des rapports de genre, de classe et de pouvoir. Elle suggère le malaise des jeunes filles victoriennes à cause de leur confinement au foyer et de l'absence de perspective, puis elle montre des exemples d'indépendance – plus ou moins réussis, plus ou moins acceptés, mais en tout cas des destins alternatifs. La diversité des personnages, en particulier féminins, permet de montrer les rapports au système patriarcal et impérialiste britannique : elles y échappent, l'acceptent, le combattent, ou y participent. Rose, malgré sa lutte contre le gouvernement à propos du suffrage féminin, s'engage ensuite lors de la première guerre mondiale. Delia, rêvant d'indépendance, se lance dans la lutte nationaliste irlandaise tout en épousant un Irlandais royaliste. Woolf montre alors la complexité de l'engagement politique pour les femmes : elles soutiennent des causes importantes, mais participent aussi à perpétuer le système responsable de leur place dans la société. Sara est aussi ambivalente, un esprit libre et instruit mais à la limite du discours antisémite – on observe le développement du discours fasciste au sein même de la chambre à soi. Les lieux de vie de chacun, les échanges entre personnages, la rencontre voire la confrontation des classes sociales, sont des éléments romanesques parmi d'autres qui permettent de produire un discours analytique historique, social et politique, autour d'êtres humains et de systèmes complexes. L'espace-temps au féminin, les variétés de discours, les thématiques abordées, le rapport à l'histoire et l'insubordination par rapport aux canons historique et littéraire font de ce roman historique au féminin une œuvre plus complexe qu'il n'y paraît, tout comme *Les Années* d'Ernaux dépasse le simple cadre du récit autobiographique.

c. *Les Années* et le récit historique contemporain

Les Années s'inscrivent de plusieurs manières dans les tendances du panorama de la littérature française des années 2000 à 2020. La critique parle d' « extension du domaine de la littérature[1] » et de « nouveaux terrains », il y a un mélange des genres constant : entre (auto)biographie, fiction et non-fiction historique[2], récit intime, politique, c'est un âge du récit historique, fictif ou non, « âge de l'enquête[3] » et du témoignage, de l'intérêt et du goût pour l'archive[4]. Cette ère du mélange (qui fait écho à l'ère de la mondialisation, de la transdisciplinarité, des échanges toujours plus vifs entre les cultures, les langues, les théories et les poétiques) voit des formes intéressées par l'individu (l'inventaire de soi) comme la société (la radiographie sociale), par les questions ordinaires (l'anthropologie de la

---

[1] Le numéro de revue « Extension du domaine de la littérature », Alexandre GEFEN et Claude PEREZ (dir.), *Elfe XX-XXI*, 8, 2019, URL = http://journals.openedition.org/elfe/1701.

[2] Les parutions des *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell et de *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel sont des exemples parmi d'autres qui ont alimenté le débat sur la fiction et l'histoire, les accusations politiques, éthiques et historiques sont nombreuses (les romans falsifient la vérité historique, adoptent une vision de l'histoire archaïque, tiennent des positions problématiques voire révisionnistes…) Les romans historiques suivis d'une polémique intense concernent généralement des grands événements historiques (dans ce cas, le régime nazi et la Shoah). Littell et Haenel revendiquent leur droit à l'invention et à leur propre vérité littéraire ; « contrairement à ce tribunal de l'histoire […] la littérature est un espace libre où la "vérité" n'existe pas. » (Yannick HAENEL, « Le recours à la fiction n'est pas seulement un droit, il est nécessaire », *Le Monde*, 26 janvier 2010, cité par Ivan JABLONKA, *L'histoire est une littérature contemporaine*, p. 113.) Ce brouillage de la frontière entre fait et fiction et la négation de la notion de vérité sont mises à profit pour justifier des choix littéraires parfois peu éthiques. Laurent Binet dans *HHhH* (2010) montre une grande méfiance envers la fiction de ce type – une première version de l'ouvrage critiquait d'ailleurs *Les Bienveillantes*.

[3] Voir notamment l'ouvrage de Laurent DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, José Corti, « les essais », 2019 ; le hors-série nº 4 de la revue *En attendant Nadeau*, « Enquêtes », été 2019, ULR = https://www.en-attendant-nadeau.fr/category/dossier/enquetes-ete-2019/ qui évoque une foule d'exemples sur la littérature qui se fait enquête.

[4] Au sujet d'Ernaux en particulier, voir les travaux de Michael Sheringham, dont sa démonstration sur l'écriture des *Années* comme archive : Michael SHERINGHAM, « Annie Ernaux, le temps et l'archive dans *Les Années* », dans Dominique VIART et Laurent DEMANZE, *Fins de la littérature,* tome II : *Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, p.175-186. Il parle d'une « culture contemporaine de l'archive » dans les milieux culturels et intellectuels depuis les années 1980 ; Arlette Farge écrit *Le Goût de l'archive* en 1981 sur le goût historique et littéraire pour ce type de rapport à l'histoire.

vie quotidienne), par les marges (à la suite de *Vies minuscules* de Michon), par les origines et sa descendance. Cette dialectique du singulier et du collectif, du micro au macro, de la vie minuscule et muette à la vie d'un pays, se reflète alors dans la littérature française de l'extrême contemporain telle que l'analysent les champs littéraires et académiques. La notion de fiction n'entre pas eu jeu chez Annie Ernaux, mais elle s'inscrit tout de même dans ce panorama et ces thématiques – l'hybridité de la forme des *Années* déjà analysée montre son appartenance possible à plusieurs sous-genres et tendances littéraires. Ernaux se dit située entre le récit historique et l'autobiographie, le premier étant objectif, le second ne pouvant rendre compte de l'époque[1]. Elle a donc une réflexion sur la forme qui conviendrait le mieux pour écrire la vérité de l'expérience et le passage du temps, afin d'écrire la vie d'individus et de groupes, plutôt que d'événements historiques. *Les Années* sont concernées par ce qui est déposé dans les vies par le temps commun, elles refusent l'histoire à la manière du manuel ou du documentaire, mais posent sans cesse la question historique[2] à un niveau personnel et collectif. Elles occupent un espace littéraire à la charnière « entre la littérature, la sociologie et l'histoire » et au croisement de plusieurs pratiques littéraires, entre le récit de soi et le récit social. Dominique Viart avance[3] qu' « il n'y a pas seulement un partage d'objets entre sciences et littérature, mais aussi partage de pratiques. Or l'échange fonctionne dans les deux sens : emprunts des sciences à la littérature [...] mais aussi emprunts de la littérature aux sciences, notamment aux sciences sociales. » La littérature est alors « mise en relation avec le monde », elle n'est plus simple miroir mais elle propose un raisonnement et des analyses (à la manière de la fiction de méthode).

---

[1] Voir Fabrice THUMEREL, « *Les Années*, ou les Mémoires du dehors », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire* pp. 229-243.

[2] Judith LYON-CAEN, « Le temps qui vient, qui passe – et ce qu'il en reste dans *Les Années* », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, pp. 139-157. Les études ernausiennes se concentrent surtout sur la question du temps et de la mémoire (le titre du colloque de Cerisy puis des actes est ainsi représentatif de la recherche), sur les rapports avec la sociologie et l'ethnologie, et sur les approches de genre et féministes. L'histoire chez Ernaux est abordée par d'autres termes historiques, comme « archive », et plus rarement par les historiens (ici J. Lyon-Caen).

[3] Dominique VIART, « Terrains de la littérature », *Elfe XX-XXI*, 2019. URL = http://journals.openedition.org/elfe/1136. Les exemples évoqués par le numéro de la revue peuvent être lus comme des mises en pratique de l'essai de Jablonka.

Elle intègre aussi les lecteurs et lectrices dans les questionnements : on a vu précédemment comment Annie Ernaux expose ses hésitations et ses choix quant à l'emploi du pronom principal des *Années* et de la visée du récit. Cette littérature passe par de nouvelles formes et méthodes, comme l'usage des photographies ou de la culture matérielle[1] : le récit ernausien met en scène les objets quotidiens, exhume des marques et slogans disparus, et produit de l'histoire avec ces marqueurs d'époque et cette mémoire matérielle. Les photographies scandent le récit, comme stratégie de réveil de la mémoire intime de la femme représentée, mais aussi comme moyen d'écrire l'histoire contemporaine de ces images – les vêtements portés, la voiture, la famille, les lieux des prises de vue, sont de multiples indications sur l'époque en général. On a vu dans la deuxième partie de cette étude que les stratégies et outils sont nombreux pour écrire la vie à travers le temps et l'historiciser. Si le récit d'Ernaux s'intègre alors dans le champ littéraire, il est aussi reconnu par la discipline historique : Michelle Perrot y voit un grand témoignage sur l'histoire des femmes doublé d'une histoire intime, une vaste œuvre d'histoire et de sociologie en plus de l'œuvre littéraire[2]. L'entrecroisement de l'individu et de la société est important dans le récit historique car l'histoire personnelle peut être « un canal pour mieux comprendre et pour faire advenir et restituer à l'ensemble de la communauté historique une parole cachée[3] », c'est-à-dire faire entendre ces voix muettes et oubliées, ces silences de l'histoire. L'intérêt des nouvelles formes de la discipline historique sont redoublées par l'adoption de perspectives féminines dominées : la nouvelle histoire, et la micro-histoire notamment, s'associent aux études de genre, puisque les femmes appartiennent aux vies minuscules et

[1] Voir l'introduction de Gianfranco RUBINO « L'histoire interrogée », pp. 11-27, et celle de Dominique VIART, « La littérature, l'histoire, de texte à texte », pp. 29-40, dans Gianfranco RUBINO et Dominique VIART (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata, Quodlibet, 2014, ULR =http://books.openedition.org/quodlibet/115 qu'on peut lire aisément en regard avec le texte d'Ernaux.

[2] Michelle PERROT, « Les Années d'Annie Ernaux », *L'Heure bleue*, France Culture, 21 avril 2020, URL = https://www.franceinter.fr/emissions/l-heure-bleue/l-heure-bleue-21-avril-2020

[3] Michelle Perrot à Christiane Veauvy, « Les femmes enfin sujets de l'histoire. Entretien avec Michelle Perrot », dans Christiane VEAUVY, Marguerite ROLLINDE et Mireille AZZOUG (dir.), *Les femmes entre violences et stratégies de liberté : Maghreb et Europe du Sud*, Saint-Denis, Bouchène, 2004, p. 41.

marginalisées par les grands récits historiques[1]. C'est particulièrement clair dans la littérature post- et décoloniale, qui met en œuvre de nouvelles poétiques en résonance avec l'écriture de l'histoire, croisant genre, race et classe[2].

Conclusion du chapitre : Les possibilités de la littérature, pour une nouvelle histoire

La question du genre littéraire est écartée par les autrices qui ne revendiquent pas de genre particulier (Woolf parle de *« novel-essay »* puis *« novel of facts »* et Ernaux refuse la mention de genre sur la couverture), cependant elle est utile pour l'analyse des œuvres au prisme des caractéristiques de ces genres littéraires. Woolf opère une réécriture transgressive des types de romans historiques, tandis qu'Ernaux fait écho aux récits historiques contemporains. L'insubordination quant à la discipline historique et la littérature historique se fait au féminin : la focalisation sur les vies obscures et muettes et les points de vue de femmes est une réponse à la tradition historique masculine. *The Years* et *Les Années* pratiquent une poétique de la transgression à de multiples niveaux : tout en puisant dans les outils de l'histoire et de la littérature, elles contournent, rejettent ou parodient les normes historiques et littéraires. Ce travail de sape de l'autorité masculine du récit historique conventionnel fait écho à la lutte contre les discours qui soutiennent et propagent les systèmes de domination. Elles proposent alors des représentations des trajectoires féminines et des luttes féministes, et leurs évolutions : les individus exemplifient l'émancipation ou au contraire la perpétuation de situations de domination, elles soutiennent les combats ou cèdent aux carcans mis en place autour d'elles. Woolf et Ernaux montrent les conséquences des systèmes dénoncés (impérialiste, fasciste, totalitaire, capitaliste, néolibéral, raciste, classiste, misogyne, etc. qui s'entrecroisent) et leur perméabilité dans tous les aspects de la

[1] Voir Michelle PERROT, *Les femmes ou les silences de l'histoire.*

[2] Voir par exemple la thèse de Rocío MUNGUIA AGUILAR, « Encres métisses, voix marronnes : Mémoires d'esclaves noires dans le roman antillais francophone et le roman latino-américain hispanophone », thèse de doctorat sous la direction d'Anthony Mangeon, Université de Strasbourg, 2019.

vie à travers les époques, expliquant leur évolution et leur intégration dans ces sociétés en mutation.

La subtilité et la complexité de ces vies à travers l'histoire est explorée par la littérature et ses possibilités, plus souples que le récit historique ou l'étude de cas sociologique, et apparaît alors un discours qui montre l'histoire des mentalités, des opinions et des parcours de vie. On retrouve l'*herstory* et les formes de l'histoire des femmes et du genre, dont l'ambition est la réécriture de l'histoire, par des femmes et sur des sujets féminins, pour compléter ses lacunes et mettre au jour les normes de genre (*The Years* représente aussi des trajectoires masculines et contraste les destins) pour mieux les remettre en question. La littérature transgresse ainsi les lois romanesques, esthétiques, historiques et canoniques de l'histoire comme de la littérature historique, fictionnelle ou non, afin de les parodier et les subvertir. Cette transgression du canon appartient au projet de généralisation du féminin mis en place dans les œuvres. Le projet poétique de l'hybridité des formes, de la transgression des règles et de la remise en question des discours, devient alors un projet politique, afin de critiquer, défier et déconstruire les institutions politiques, historiques et littéraires, les normes d'écriture et les représentations. Les mécanismes de domination à travers l'histoire passent par le symbolique, d'où le recours à la littérature dont les outils permettent de représenter ces mécanismes. Elle peut rassembler de nombreux parcours dans quelques individus, universalisant les expériences dans ces êtres au centre de la narration. La littérature devient alors, pour Woolf et Ernaux, une solution qui pallie les manques de l'approche historique conventionnelle, particulièrement autour de la question de l'histoire des femmes. Le projet de Woolf autour de *The Years*, comme le projet d'Ernaux qui débouche sur *Les Années*, sont bien deux occurrences d'une écriture de l'histoire au féminin : explorer des thématiques et problèmes spécifiques, des espaces particuliers, le domaine du privé et de l'intime, le non-dit et l'infime des vies ordinaires, afin de montrer qu'elles peuvent être porteuses et créatrices de savoir et de pensée. Revendiquer ce poids épistémologique de l'ordinaire des femmes accompagne alors les nouvelles formes de l'histoire qui apparaissent dans le contexte de l'écriture des textes. Les œuvres doublent cette écriture de l'histoire par une écriture de soi et du fonctionnement de la mémoire, mettant en place une dynamique entre le particulier et le général.

Chapitre 6 :
L'écriture de soi, mémoire et autoréflexivité

Si l'écriture de l'histoire est une transgression, l'écriture de soi l'est également chez les autrices, notamment par le mélange des genres littéraires à l'œuvre dans les textes. Elles l'emploient comme un moyen de se placer en tant que femme dans la société et en tant qu'autrice dans le champ littéraire, en s'exprimant, en racontant leur expérience, et en contrôlant ainsi leur image et leur histoire. Les œuvres de Woolf et d'Ernaux mettent en scène, à côté des éléments historiques de la société et de la dimension temporelle du récit, des représentations de femmes et de créatrices qui se souviennent, pensent, écrivent. Les mécanismes de la mémoire sont au premier plan dans *The Years* et *Les Années*, la mémoire permettant de raconter l'histoire aux côtés des sources historiques, mais aussi de raconter des vies de femmes identiques ou proches de celles des autrices, et de représenter l'émergence de l'œuvre littéraire dans un geste d'autoréflexivité. Les autrices entament un dialogue avec leur texte, leur place, leur posture et leur position (sociale et genrée) face à la société et la littérature. L'écriture de soi, dont on a déjà évoqué des manifestations dans les carnets, journaux, chantiers des œuvres et textes-laboratoires, a aussi un sens politique : la mémoire (de soi, des objets, des sensations) porte un engagement tout autant que l'histoire. Comme l'écriture de l'histoire, l'écriture de soi met en place un mouvement double, entre l'individu et le collectif, entre soi et le monde.

1. Formes de l'écriture de soi : mémoires, autobiographies, journaux, romans

L'écriture de soi[1] est une notion vaste qu'on peut apposer à des genres littéraires aussi variés que le roman ou l'autobiographie. Auteurs et autrices écrivent à partir d'eux-mêmes (leurs expériences, valeurs, idées, points de vue…), et ils apparaissent plus ou moins dans leur œuvre. La trame d'un roman peut refléter un thème cher à son autrice ou représenter un personnage proche de son auteur. L'autobiographie est la forme la plus complète de l'écriture de soi, puisqu'elle s'appuie sur un « je » qui rassemble l'instance auctoriale et narrative. Cette écriture de soi implique des choix stylistiques et thématiques ainsi qu'une construction du récit, ce qui n'est pas un simple recensement ou témoignage raconté d'un trait : « Ce qu'on dit de soi est toujours poésie » écrit Ernest Renan[2]. Les formes que prennent l'écriture de soi dialoguent avec la tradition littéraire autobiographique, mémoriale ou romanesque.

Si l'on considère l'écriture de soi comme un texte où apparaît la figure auctoriale (avec plus ou moins de force), elle implique alors le dédoublement entre le moi écrivant et le moi antérieur. C'est la distance émise chez Annie Ernaux dans le choix du « elle » pour décrire les photographies de celle qu'elle était dans le passé, choix qu'on retrouve plus explicitement dans *Mémoire de fille*, où l'autrice analyse la nécessité de séparer le « je » du moment de l'écriture face au « elle » de « la fille de 58 ». Certains textes autobiographiques mettent en scène un dialogue entre l'autrice et un double qui interroge ses motivations, comme les échanges

1 Voir la notice de Christine MARCANDIER, « Chapitre 20. L'écriture de soi », dans Éric BORDAS, Claire BAREL-MOISAN, Gilles BONNET et Aude DERUELLE (dir.), *L'Analyse littéraire : notions et repères*, Paris, Armand Colin, « Université », 2011, p. 233.

2 Cité par Christine MARCANDIER, *ibid.*, p. 234. Ernest Renan poursuit, dans son texte autobiographique : « On écrit de telles choses pour transmettre aux autres la théorie de l'univers qu'on porte en soi. La forme de *Souvenirs* m'a paru commode pour exprimer certaines nuances de pensée que mes autres écrits ne rendaient pas. […] Ce qui est une qualité dans l'Histoire eût été ici un défaut ; tout est vrai dans ce petit volume, mais non de ce genre de vérité qui est requis pour une Biographie universelle. Bien des choses ont été mises afin qu'on sourie ; si l'usage l'eût permis, j'aurais dû écrire plus d'une fois à la marge : *cum grano salis*. » (Ernest RENAN, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, p. i-ii). L'historien, biographe de Jésus (voir chapitre 5), écrit son autobiographie partielle, et commente ainsi dans la préface (le pacte autobiographique) le niveau de vérité de son entreprise, en comparant l'écriture de soi avec l'écriture de l'histoire.

entre la première et la deuxième personne du singulier dans *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute. *Les Années* restent cependant à distance de l'autobiographie, par le refus de la première personne et l'emploi de pronoms pluriels qui traduisent sa façon d'envisager les faits de façon collective : les sujets des phrases sont « les filles », « les femmes », « les gens ». Le récit s'ouvre, après le prologue, sur des évocations de la deuxième guerre mondiale – mais l'année est imprécise – et de la première guerre – retour en arrière paradoxal puisque la conscience de la narratrice n'a pas pu la connaître. Dès le début du récit, l'écriture de l'histoire et l'écriture de soi se font à travers les autres, leurs discours et leurs souvenirs partagés, qui reconstituent le temps d'avant et placent la naissance de la narratrice dans une temporalité. Ce début incertain contraste avec la norme des récits autobiographiques : « Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail[1]. » écrit Simone de Beauvoir ; « Je suis née l'année du couronnement de Napoléon, l'an XII de la République française (1804[2]). » écrit George Sand ; « Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Susanne Bernard, citoyenne[3]. » écrit Rousseau. La précision de ces trois incipits est étrangère à l'incertitude du début des *Années,* signalant alors l'écart pris avec l'autobiographie classique.

Le roman de Virginia Woolf produit visiblement une distance par la fiction de la forme romanesque traditionnelle, et par l'absence de personnage principal qui dirigerait les lecteurs vers un double transparent de l'autrice. Cependant les indices autobiographiques qui construisent le roman côtoient la fiction imaginée par l'autrice, et font de *The Years* un roman qui relève aussi de l'écriture de soi, et produit un discours empreint des idées et des valeurs de son autrice. Max Saunders[4] utilise la notion d'*« autobiographiction »* pour désigner la fiction autobiographique de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'aux années 1930 chez les modernistes. Ce genre littéraire permet aux écrivains et écrivaines marginalisés

---

[1] Simone de BEAUVOIR, *Mémoire d'une jeune fille rangée* [1958], dans *Mémoires*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 3.

[2] George SAND, *Histoire de ma vie*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », 2004, p. 68.

[3] Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, tome I, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 2009.

[4] Max SAUNDERS, *Self-Impression : Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford UP, 2010.

(pour des raisons de genre, de classe, d'orientation sexuelle, comme Katherine Mansfield, D. H. Lawrence ou Radclyffe Hall) d'exprimer dans la fiction un personnage double du moi, afin de dépasser la censure britannique, et de les mettre en scène de manière valorisante. *The Years*, ses personnages marginalisés (dans une certaine mesure : Eleanor, Sara, Rose, North), évoquent des miroirs ou des trajectoires possibles de leur autrice et de ses proches.

L'écriture tournée vers l'histoire et le monde est aussi tournée vers l'individu et la construction de son identité, ou plutôt sa *place* de femme, de créatrice et d'écrivaine, sa posture auctoriale, et son engagement littéraire et politique. Chaque autrice articule les deux pôles dans son œuvre, autour de l'image de la *traversée*, de l'entre-deux ou du croisement : entre soi et le monde, soi et autrui, le privé et le public, l'intime et le social… Virginia Woolf note dans son journal qu'elle ne voit plus la limite entre l'écriture de l'histoire de Sara, Eleanor et elle-même, comme ses personnages brouillent la frontière entre eux et les autres, entre le présent et le souvenir, et hésitent entre l'action sur le monde et la contemplation silencieuse. L'image de Clarissa Dalloway qui hésite entre les âges, et qui a la sensation d'être à la fois ici et ailleurs, profondément seule et pourtant entourée, est typique des personnages woolfiens. Clarissa est souvent associée à des images d'éléments traversants : l'aiguille dans la robe qu'elle raccommode, le couteau dans la fabrique des choses :

> *She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day*[1]. (*MD* 8)

Dans une scène similaire, au chapitre « 1910 », Maggie coud sa robe et écoute sa sœur parler par intermittence, plongée dans ses pensées[2]. Annie Ernaux remarque ce passage de *Mrs Dalloway*, et y accole une réflexion de Bernard dans *The*

[1] « Elle se sentait très jeune ; et en même temps, incroyablement âgée. Elle tranchait dans le vif, avec une lame acérée ; en même temps, elle restait à l'extérieur, en observatrice. Elle avait, en regardant passer les taxis, le sentiment d'être loin, loin, quelque part en mer, toute seule ; elle avait perpétuellement le sentiment qu'il était très, très dangereux de vivre, ne fût-ce qu'un seul jour. » (*OR1* 1074)

[2] Voir l'extrait de cette scène dans la section 2.a. ci-dessous.

Waves[1] ; elle reprend aussi fréquemment cette image de la traversée. Elle se sent traversée par les choses, elle les traverse elle-même, elle est nourrie des éléments transmis par autrui : « Décrire le passage de l'Histoire en nous » (*VL* 89), « Les mots qui me reviennent sont presque toujours ceux des autres » (*ECC* 88), « à la croisée de sa mémoire et de l'Histoire, de l'individuel et du collectif[2] », « saisir cette durée [...], ce temps qui l'a traversée » (*A* 1081). Au sujet de *L'Événement*, mais qui peut concerner tous les écrits de l'autrice, elle écrit : « J'ai fini de mettre en mots ce qui m'apparaît comme un expérience humaine totale, de la vie et de la mort, du temps, de la morale et de l'interdit, de la loi, une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps. » (*Évé* 318-319). Le corps et l'esprit sont traversés par les autres et les expériences, et traversent le temps et l'histoire.

Chez les deux écrivaines, le moi cherche à habiter le monde, à l'explorer et le comprendre (« il s'agit moins de dire le moi ou de le retrouver que de le perdre dans une réalité plus vaste, une culture, une condition, une douleur », *ECC* 22), afin d'y trouver sa place. L'écriture de soi dépasse alors le simple récit d'enfance et des étapes de la vie : l'écriture (le geste d'écrire) de soi (et toutes ses possibilités) s'inscrit dans une histoire (une évolution à travers l'époque donnée). L'écriture de soi historicisée touche à l'écriture des mémoires (*Les Années* sont parfois qualifiées de mémoires, notamment à l'étranger). Ce genre littéraire croise l'autobiographie et l'histoire, et traditionnellement l'auteur ou autrice y raconte sa vie en mettant en lumière sa participation à des faits historiques. Le genre des mémoires vu au prisme du genre (*gender*) interroge la pratique : si les femmes sont en majorité exclues de l'événement historique, quelles mémoires peuvent-elles écrire ? « La masse des femmes est en marge de l'Histoire », « C'est leur insignifiance historique

[1] Voir « L'art d'écrire » : « Ce que je ressens comme étant au cœur de l'écriture de Virginia Woolf, c'est un mouvement de fusion et de distance par rapport au monde », elle cite ensuite Bernard : « On a l'impression d'être soi-même invisible et de voir à travers les choses. »

[2] Annie ERNAUX, « Dossier Annie Ernaux : Cinq avant-textes des *Années* », *Libr-critique,* 2011, URL = http://www.t-pas-net.com/libr-critique/dossier-annie-ernaux-3-annie-ernaux-cinq-avant-textes-des-annees/ (par la suite : *Libr-critique*). Le site internet, fondé par Philippe Boisnard et Fabrice Thumerel, diffuse des textes et d'autres supports multimédias autour de la littérature contemporaine. L'autrice leur a confié cinq avant-textes pour la parution de *L'Atelier noir*.

qui les a vouées à l'infériorité[1] » affirme Simone de Beauvoir, dont les écrits mémoriels ont profondément modifié le genre des écrits de soi au vingtième siècle[2].

Tous les écrits de Beauvoir se situent au croisement de la fiction, de la philosophie et de l'écriture de soi, ce dont témoignent les récits minutieux de la composition de ses romans et ses essais. Jean-Louis Jeannelle, dans la préface des *Mémoires,* voit ce cycle comme la colonne vertébrale de l'œuvre qui encadre les essais philosophiques et les œuvres de fiction. Ce cycle de mémoires est varié : *Mémoires d'une jeune fille rangée* est plutôt une autobiographie, tandis que *La Force de l'âge* et *La Force des choses* sont des mémoires entrecoupées d'extraits de journaux personnels de l'époque, et *Tout compte fait* dresse un bilan-autoportrait de la femme de lettres. Beauvoir lit le journal de Woolf (« lu en antidote pour revenir à moi » écrit-elle le 25 mai 1958), qui l'encourage à entreprendre la suite de ses écrits autobiographiques. Et ce sont les écrits beauvoiriens qui encourageront Ernaux à écrire, formant une lignée d'influence sur laquelle on reviendra au chapitre suivant. Beauvoir se dit « très concernée » par « les réflexions de Virginia Woolf sur le langage en général et sur le roman en particulier », « soulignant la distance qui sépare les livres de la vie, elle semblait escompter que l'invention de nouvelles techniques permettrait de la réduire[3] ». La mémorialiste donne sa propre visée : « faire de [s]a vie une expérience exemplaire où se refléterait le monde tout entier[4] ». On retrouve l'exemplarité de la vie chez Annie Ernaux, dont la trajectoire de vie dirige le récit (l'autrice insiste sur « la vie », sans pronom possessif, en témoigne le choix du titre du Quarto *Écrire la vie*). Beauvoir veut « définir dans sa particularité la condition féminine qui est la [s]ienne », en montrant comment cette féminité est « une situation créée par les civilisations[5] » (et non une essence ou une nature). Elle revient ailleurs sur cette prise de conscience : « voulant parler de moi, je m'avisai qu'il me fallait décrire la

---

[1] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, tome I, Paris, Gallimard, « Folio essais », [1949] 2015, p. 226-227.

[2] Voir l'introduction de Jean-Louis JEANNELLE et Éliane LECARME-TABONE dans Simone de BEAUVOIR, *Mémoires*, tome I, p. IX-LIV.

[3] Simone de BEAUVOIR, *La Force de l'âge,* dans *Mémoires*, tome I, p. 386, pour les citations qui précèdent.

[4] *Ibid*., p. 376.

[5] *Ibid*., p. 694-695.

condition féminine[1] », où le geste d'écriture de soi se double d'un geste féministe, car elle ne fait pas qu'une simple description de la condition féminine, elle en montre aussi l'envers et l'impact du patriarcat. La visée est voisine du *Deuxième sexe*, qui imbrique l'intime et l'histoire en proposant une réflexion sur les écrits des femmes – où elle cite *A Room of One's Own* et en reprend l'argumentaire[2]. On comprend alors d'autant mieux l'influence sur les écrits ernausiens, et l'intertextualité avec *Mémoire de fille* tout particulièrement. Par une lecture de mémoires variés du vingtième siècle, dont André Malraux, Charles de Gaulle ou Simone de Beauvoir, Jean-Louis Jeannelle propose une nouvelle typologie de l'écriture de soi[3] : les œuvres s'inscrivent entre les deux pôles d'une continuité, entre le récit autobiographique (qui raconte la vie minuscule) et le récit « égohistorique » (sur la vie mémorable). Il montre que l'écriture mémoriale tient à la fois de la remémoration individuelle et d'un processus collectif : *Les Années*, qui dépassent le récit autobiographique, tendent en effet vers le récit égohistorique mais sans l'être véritablement, et se construisent à partir de modalités variées des récits de soi.

Le rapport entre le genre littéraire et le genre est particulièrement complexe dans le domaine autobiographique (et fait écho à la misogynie historique du monde des lettres). On refuse aux écrits féminins la prétention à l'universel, les rejetant vers le domaine du personnel et de l'intime, et en les accusant d'être incapables de sortir d'eux-mêmes, tandis que les écrits masculins seraient objectifs et généralisants ; les premiers sont dévalorisés face aux seconds[4]. Les études de genre ont largement contribué à la réflexion sur l'écriture biographique, parce que celle-ci est le lieu d'une écriture de l'histoire alternative, qui peut rendre compte de l'expérience des femmes, afin d'exemplifier des destins émancipés et autonomes

---

[1] Simone de BEAUVOIR, *La Force des choses,* dans *Mémoires*, tome I, p. 1127.

[2] Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe*, p. 182-185.

[3] Voir Jean-Louis JEANNELLE, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2008. Selon le chercheur, l'écriture des mémoires est mise en côté à la fois dans le champ littéraire (car elle est trop autobiographique et historique), et dans le champ historique (car elle est trop autobiographique et littéraire), il suggère alors de nouvelles grilles d'analyse de ce type de récit.

[4] Voir, au sujet de l'(auto)biographie et du genre, l'excellent bilan que fait l'article de Vanessa GEMIS, « La biographie genrée : le *genre* au service du genre », *COnTEXTES*, 3, 2008, URL = http://journals.openedition.org/contextes/2573

face à la norme sociale, et dénoncer des stéréotypes d'un idéal féminin. C'est la notion de « genre des genres » que développe Christine Planté[1] : la répartition de la littérature selon le genre (littéraire) et le genre (*gender*), un double enfermement pour les autrices, mais qui devient aussi un nouvel espace d'écriture et de liberté en jouant avec les codes. Virginia Woolf y fait référence dans son essai sur le rapport des femmes avec la littérature :

> *History is too much about wars ; biography too much about great men […]. Therefore I would ask you to write all kinds of books, hesitating at no subject however trivial or however vast. […] 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*[2]. (*AROO* 82)

Tout au long de sa carrière littéraire, l'autrice se joue des genres littéraires, notamment du roman historique, de la biographie et de l'autobiographie, de l'essai, du pamphlet, etc. Dans le champ littéraire en général, les (auto)biographies au féminin entament un dialogue avec le canon et le modèle biographique individualiste, en variant et démultipliant les sujets et les points de vue. Vanessa Gemis écrit au sujet de l'autobiographie :

> Jusqu'au début du XX^e^ siècle, la doxa commune qui entend dénier aux œuvres de femmes toute prétention à l'universel, prétextant l'incapacité des femmes à sortir d'elles-mêmes, à dépasser leur expérience limitée du monde, mais également leur facilité à se raconter, semble vouer la littérature féminine aux écrits intimes et autobiographiques. […] Pour une femme, publier une autobiographie est un acte transgressif qui s'oppose à la définition patriarcale de la féminité : une femme ne peut être égocentrique, elle est altruiste par nature. […] Autant d'obstacles qui conduisent les auteures désireuses de publier leurs autobiographies, à mettre en œuvre des stratégies d'auto-dissimulation[3].

---

[1] Christine PLANTÉ, *La Petite sœur de Balzac*, « Le genre des genres », pp. 196-221.

[2] « l'histoire parle trop des guerres ; la biographie parle trop des grands hommes […] Je vous demanderai donc d'écrire toutes sortes de livres, en n'hésitant devant aucun sujet, fût-il trivial ou fût-il vaste. Car je ne vous restreins en rien à la fiction. Si vous voulez me faire plaisir – et il y en a des milliers, comme moi – vous écrirez des livres de voyage et d'aventure, et de recherche et d'étude, et d'histoire et de biographie, et de la critique, et de la philosophie, et des sciences. » (*ULS* 164-165)

[3] Vanessa GEMIS, *ibid.*

La prétendue impossibilité à sortir de soi et l'interdiction de se raconter soi-même est une contradiction typique des injonctions patriarcales, dont l'objectif est d'empêcher le discours féminin – c'est évident dans les écrits misogynes des commentateurs de la littérature[1]. L'écriture autobiographique des femmes pose plusieurs questions, qui sont aussi celles des textes du corpus étudié ici : l'expérience singulière d'un sujet femme et sa trajectoire sont-elles communicables, et de façon universelle ? Lorsque les mouvements féministes prennent de l'ampleur en France dans les années 1970, les autrices s'affirment dans le genre autobiographique et l'utilisent pour déconstruire le discours dominant. L'écriture devient plus théorique et plus politisée afin de déconstruire les stéréotypes patriarcaux. Éliane Lecarme-Tabone[2] reprend l'histoire de l'autobiographie des femmes au vingtième siècle : historiquement, l'entreprise autobiographique est difficile à assumer, mais l'évolution des mœurs permet de dépasser ce sentiment (comme Simone de Beauvoir, qui assume entièrement son entreprise autobiographique). L'analyse des autobiographies de femmes ne doit pas effacer les innovations littéraires et la dimension universelle de l'œuvre (il faut prendre garde à ne pas appauvrir leurs écrits en les consignant sous le sceau du « féminin »). La chercheuse remarque qu'il est difficile, au vingtième siècle, de faire coïncider le geste autobiographique au féminin avec la définition classique de l'autobiographie : les modalités ne correspondent pas toujours, en commençant par le problème du nom du mari et du pseudonyme, ou bien de l'ambiguïté du pacte autobiographique, des omissions, des détours, toutes ces « démarches étrangères à l'ambition unifiante de l'autobiographie ». La place accordée à la famille et aux amis est plus importante dans les autobiographies de femmes que d'hommes, selon la chercheuse. La diversité des écrits de femmes et des écrits autobiographiques rend donc la classification difficile, et il faut élargir la définition. La fin des années 1990 voit une évolution majeure dans l'autobiographie en France : les récits

[1] Chez Barbey, Larnac et les autres, dont Christine Planté résume les dires (voir chapitre 5).

[2] Voir l'analyse, dont je reprends des éléments ce paragraphe, d'Éliane LECARME-TABONE, « L'autobiographie des femmes », *Fabula-LhT,* n° 7, Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?, avril 2010, URL = http://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html. L'article revient sur la question après la composition et mise à jour du manuel de Jacques LECARME et Éliane LECARME-TABONE, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, « U », 2015.

racontent un vécu féminin violent (avortement, viol, prostitution, etc.). Ernaux écrit dans *L'Événement*, justifiant son entreprise autobiographique crue : « si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité des femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde » (*Évé* 391). Raconter son expérience, même lorsqu'elle touche à l'extrême violence, est une entreprise d'écriture de l'histoire de soi et de l'histoire des femmes, qui transmet la réalité de la condition féminine à un public plus large. Le vécu féminin est aussi représenté dans le corps et ses pratiques sexuelles, avec une franchise sans tabou, dont la visée est la confession ou la connaissance de soi (chez Ernaux, *Passion simple* et *Se perdre*). Cette absence de pudeur contraste avec la réserve des écrits beauvoiriens, qui occultent tout un pan de la vie de leur autrice (ce que rendent visible les notes des *Mémoires* dans la Pléiade). Le récit de filiation est aussi une mode significative : le sujet se cherche dans l'héritage transmis, comme le faisaient déjà Colette, George Sand, Yourcenar, Carrère ou Michon, et *La Place* et *Une femme* d'Ernaux. *Les Années* rassemblent en fait toutes ces propriétés et tendances de l'écriture autobiographique, croisées avec l'écriture de l'histoire, du témoignage et de l'archive. Enfin, il semble que les autobiographies des femmes s'attachent à analyser la découverte de la voix individuelle personnelle de la femme qui écrit, et la place de cette voix parmi celles qui l'entourent. Elles s'intéressent aussi aux rôles de genre qui sont modelés différemment en fonction de la classe sociale. À nouveau, les objectifs de l'écriture de soi correspondent aux visées des œuvres du corpus, indiquant qu'elles ne s'attachent pas seulement à l'écriture de l'histoire. Les récits au féminin relatent les expériences des autrices dans un monde masculin, elles y expriment leur colère et leur lutte pour trouver leur voix, pour garder le pouvoir sur la façon dont est racontée leur histoire. On l'a évoqué aux chapitres 3, 4 et 5, l'écriture au féminin a pour objectif de faire émerger les voix, les points de vue et l'histoire des femmes. Le fait de faire entendre sa propre voix, marquer sa propre place, son individualité et son autorité, tout en faisant entendre le groupe des voix féminines, peut sembler paradoxal : cette dialectique du singulier et du collectif est cependant l'ethos des projets artistiques féministes. Les autrices manient les possibilités de la littérature, grâce à laquelle elles peuvent placer une singularité dans un groupe, et tenir un discours littéraire et politique – on reviendra sur les pouvoirs de la littérature dans le chapitre suivant.

> Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde […] (*A* 1083)

Cette autodescription du récit et de sa visée signifie bien que l'écriture de soi mise en pratique dans *Les Années* cherche à dépasser la mémoire, l'individu, l'explication. Il s'agit de sauver, de faire résonner l'être et le monde, de montrer, analyser, critiquer et dénoncer la situation sociale, et en particulier la place et la condition des femmes à travers les années et dans le contemporain de l'écriture. Le récit s'attache aussi à inspecter les errances de la création littéraire, et sa réussite finale. Cette autobiographie *impersonnelle* d'Ernaux évoque les réflexions de Woolf pendant la rédaction de *The Waves* et de « Women and Fiction », visant une *« poetic impersonality »* du texte littéraire, elle note à propos du roman *« autobiography it might be called »* – car *The Waves* est aussi un examen de son esprit créateur au travail[1] (le chapitre 3 évoquait déjà l'intertextualité de *The Waves* et des *Années*.)

Le chercheur Michael Sheringham creuse les liens entre l'autobiographie et le roman dans un article de 1998[2], qui met déjà en parallèle un rapport entre l'écriture de soi et l'écriture de fiction dans quelques œuvres de Virginia Woolf (*To the Lighthouse* et l'autobiographie « A Sketch of the Past » écrite après *Three Guineas*, entre 1939 et 1940) et d'Annie Ernaux (*Les Armoires vides*, *La Place* et *Journal du dehors*), en passant par les écrits de Duras et Yourcenar. Il montre que l'autobiographie peut, en tendant vers une subjectivité maximale, atteindre une meilleure objectivité, puisque l'écriture autobiographique est basée sur des faits réels et tient lieu de preuve de ce qui est décrit. La subjectivité menant à l'objectivité est alors une des possibilités de l'écriture de soi, et, comme on l'a vu au chapitre précédent, est liée à l'ambition d'objectivité de l'écriture de l'histoire. Sheringham

---

[1] Voir l'introduction du roman (*W* xxiii-xxiv). [Impersonnalité poétique ; On pourrait l'appeler autobiographie (Ma traduction)]

[2] Michael SHERINGHAM, « Invisible Presences : Fiction, Autobiography and Women's Lives – Virginia Woolf to Annie Ernaux », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, 2:1, 1998, p. 5-24. *« The shift to autobiography is a move in the direction of the more general, towards greater objectivity rather than subjectivity. »* [Le passage à l'autobiographie est un mouvement vers le plus général, vers une plus grande objectivité, plutôt que la subjectivité. (Ma traduction)]

soulève également la question du genre féminin en lien avec l'autobiographie, car ce genre permet l'autodéfinition de groupes dont l'expérience est commune en fonction de leur genre, classe, race, etc. Ernaux emploie l'écriture de soi pour représenter l'expérience de transfuge de classe ; Woolf tire de sa propre vie des exemples qui traduisent l'expérience des femmes de la classe moyenne à travers les époques. Le roman à teneur autobiographique – *To the Lighthouse, The Years, Les Armoires vides* – oscille entre la fidélité au passé, et les infidélités que la fiction permet, afin de se séparer des figures du passé voire de les exorciser. *« I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest*[1]*. »* (*MB* 81) écrit Woolf à propos de *To the Lighthouse*.

> *Consider what immense forces society brings to play upon each of us, how that society changes from decade to decade; and also from class to class; well, if we cannot analyse these invisible presences, we know very little of the subject of the memoir; and again how futile life-writing becomes. I see myself as a fish in a stream; deflected; held in place; but I cannot describe the stream*[2]*.* (*MB* 80)

Sheringham remarque que l'écriture woolfienne relève à certains égards de l'histoire sociale et de l'ethnologie, dans son intérêt pour les pratiques sociales, l'organisation spatiale, les relations entre les groupes, et l'étude d'un échantillon particulier de la population. La vie individuelle est infléchie par la participation à la vie collective, la cognition individuelle (ici, le poisson) évolue dans le cours de l'histoire (le courant). Le chercheur conclut sur les similitudes de l'écriture autobiographique des deux autrices dans « A Sketch of the Past », *La Place* et *Journal du dehors* : il s'agit de comprendre la teneur de la vie en identifiant la construction de l'être par son rapport avec autrui et son environnement. C'est en

---

[1] « Je suppose que je fis pour moi-même ce que les psychanalystes font pour leurs malades. J'exprimai une émotion très ancienne et très profondément ressentie. Et en l'exprimant je l'expliquais et ensuite l'ensevelissais. » (*IV* 106)

[2] « Considérons à quelles forces colossales la société soumet chacun de nous, comment cette société change de décennie en décennie et aussi de classe à classe ; enfin, tant que nous ne pouvons analyser ces présences invisibles, nous ne savons que très peu de chose du "sujet des mémoires" ; et comme il devient futile aussi d'écrire des biographies ! Je me vois comme un poisson dans un courant ; infléchie ; retenue en place ; mais je ne puis décrire le courant. » (*IV* 105)

racontant l'histoire des parents et de la famille (*La Place, Une femme, To the Lighthouse, The Years,* « A Sketch of the Past »), de son milieu d'origine et de son milieu actuel (*Journal du dehors*), que l'esquisse de l'être peut se dessiner.

On ne peut attribuer la parenté d'un genre littéraire spécifique au récit d'Ernaux, et c'est en y confrontant les modèles, les genres et les traditions littéraires que l'on peut saisir toute la richesse et les dimensions de ce texte. La forme hybride des *Années* réussit à donner la dimension de la vie de façon double, par un rapport à l'histoire, la société, les perceptions extérieures (le chapitre 5 de cette étude) et à l'individu, l'identité, le soi (chapitre 6). C'est en cela que la notion d'*identité* est subvertie dans les œuvres des deux autrices, et notamment dans les textes du corpus : c'est la posture, le point de vue, la place dans la société et par rapport à autrui, qui comptent réellement et forment les contours de la vie du sujet. L'écriture de l'histoire est aussi l'écriture de l'histoire de l'autrice et l'histoire du texte, Woolf et Ernaux enrichissent ainsi leurs œuvres de nouvelles dimensions.

2. Images d'autrices

Les autrices se représentent dans leurs œuvres, de manière plus ou moins manifeste en fonction du genre littéraire : si cela est évident dans l'autobiographie d'Ernaux, cela est moins visible chez Woolf. Elles s'écrivent elles-mêmes en tant que femmes, mais surtout en tant qu'autrices, et esquissent le livre en train de s'écrire. L'autrice et l'œuvre signalent alors les conditions de leur propre émergence, dans un geste d'autoréflexivité ébauché par Virginia Woolf, et qu'Annie Ernaux pousse à son paroxysme.

a. Sara Pargiter, double de Virginia Woolf

Fille d'Eugénie et Digby Pargiter, sœur de Maggie et nièce d'Abel, Sara est l'autre personnage central de *The Years*, aux côtés de sa cousine Eleanor. On la rencontre pour la première fois en 1891, âgée de moins de dix ans, lorsqu'elle salue timidement son oncle venu les visiter à Browne Street. Contrairement à Eleanor, elle est peu présente dans le tiers victorien, mais centrale dans les épisodes intermédiaires : le chapitre « 1907 » est consacré à ses pensées et lectures, puis elle

tient une place de choix dans « 1910 » et « 1914 », pour enfin réapparaître dans « Present Day » à part égale avec sa cousine. Eleanor et Elvira (le prénom précédent de Sara, le personnage est longtemps désigné ainsi dans le journal de Woolf) deviennent, au fur et à mesure du roman, les deux faces d'une même pièce. Mais c'est plus particulièrement Sara qui apparaît comme le double romanesque de Virginia Woolf.

Les éléments autobiographiques de Woolf qui apparaissent dans *The Years* au fil du texte ont déjà été évoqués, comme les demeures d'Abercorn Terrace et de Browne Street, le milieu social identique, la grande famille dirigée par un patriarche sévère et privée de mère… L'âge de Sara est une première indication de son rapprochement avec Woolf : née après 1880, elle a le même âge vers 1935. Sa relation forte avec sa sœur Maggie évoque Virginia et Vanessa, les parents sont aussi décédés trop tôt. Dans « Present Day », c'est une tante sans enfants, très proche de ses neveux et nièces (elle correspond avec North), comme Woolf l'était avec les enfants de Vanessa (elle était proche de Julian Bell).

L'apparence physique de Sara est décrite par les autres : *« sallow, angular and plain*[1] *»* (*Y* 165) pense Rose en 1910*, « She's like one of those birds at the Zoo […] that never flies but hops rapidly across the grass*[2]*. »* (*Y* 164), tandis qu'un vendeur de violettes remarque *« the tall lady gave a sudden cackle of laughter*[3] *»* (*Y* 166). Elle est étrange, dévisagée voire moquée par les autres, notamment parce qu'elle parle toute seule dans la rue[4]. Elle a une légère infirmité physique, une déformation de la colonne vertébrale qui lui donne les épaules tordues, résultat d'une chute lorsqu'elle était enfant. C'est une difformité *« very slight*[5] *»* (*Y* 116) mais qui la met tout de même à l'écart. Le médecin lui recommande de *« lie still,*

[1] « Elle avait le teint jaunâtre, elle était anguleuse et d'un physique ingrat. » (*OR2* 864)

[2] « Elle ressemble à un de ces oiseaux au zoo […] qui ne volent jamais mais sautillent rapidement dans l'herbe. » (*OR2* 863)

[3] « la dame de haute taille fit entendre soudain un rire saccadé » (*OR2* 865)

[4] Martin l'aperçoit en 1914 et hésite à aller engager la conversation, car elle se parle à elle-même sur le parvis de l'église. Plus tard, en traversant le parc, il est gêné par d'autres gens qui parlent tout seuls, tandis que Sara ne trouve pas cela décalé (étant elle-même en décalage). Les connaissances de Woolf rapportent qu'elle marche souvent dans la rue en marmonnant, ce qui contribue à établir cette figure d'autrice excentrique.

5 « très légère » (OR2 820)

lie straight[1] *»* (*Y* 135) – ce qui rappelle les cures de repos subies par l'autrice – et Sara est alors confinée dans son lit pendant que sa sœur Maggie est sortie avec ses parents. La jeune femme reste à l'écart des rituels de son âge et de sa classe : elle ne fait pas ses débuts à la saison londonienne[2], et reste célibataire sans qu'on attende d'elle de se marier. C'est comme si cette caractéristique l'avait décalée dans sa classe sociale et libérée des attentes qui pèsent sur les femmes. Est-elle une alternative au destin de Woolf, qui projetait de ne pas se marier (ce qu'elle a fait à trente ans seulement, geste qu'elle a longtemps questionné[3]) ? Aux côtés d'Abel et Crosby[4], l'infirmité marque chez Sara une place sociale, définie malgré elle par son

---

[1] « Rester allongée bien droite, sans bouger » (*OR2* 836)

[2] La *social season* est la période durant laquelle les classes supérieures se réunissent durant de grands dîners, de soirées dansantes et d'autres événements festifs, au printemps et à l'été à Londres. La tradition est ancienne et c'est un topos littéraire, par exemple chez Jane Austen à l'époque de la Régence, ou encore la saison newyorkaise du début du vingtième siècle chez Edith Wharton, etc. Lors de la *season*, les *debutantes* sont présentées officiellement dans leur milieu social (souvent aussi présentées à la Cour), les jeunes filles deviennent des jeunes femmes en âge de se marier. Dans *The Years*, Maggie a commencé à accompagner ses parents aux sorties diverses, ce qui indique qu'elle va suivre la trajectoire classique des jeunes femmes de sa classe sociale ; tandis que Sara ne participe pas à cette tradition. Les bals dansants sont particulièrement fréquents – Eugénie et Maggie racontent les danses à Sara. Celle-ci reste alors à l'écart des fêtes et des danses : un écho aux images de *Three Guineas* (cf. chapitre 4) ? Sara reste assurément à l'écart de toutes ces manifestations sociales et n'entre pas dans la ronde du patriarcat.

[3] *Night and Day* comportait une représentation de Leonard Woolf dans le personnage de Ralph Denham ; dans *The Years*, les personnages doubles de Woolf restent célibataires. Eleanor croise cependant, dans l'un des épisodes supprimés du texte final, un imprimeur qui ressemble à Leonard, peut-être une allusion à son mari : *« There was a man in an apron […] working at a case of type. She watched him […] fascinated by the way he flicked type into a great box with many compartments; there, there, there; rapidly, expertly; until, becoming conscious of her gaze, he looked up over his spectacles and smiled at her. She smiled back. Then he went on, making his quick half conscious movements. »* (*Y* 452) [Il y avait un homme en tablier […] qui travaillait sur une casse de caractères. Elle le regardait […] fascinée par la façon dont il envoyait le caractère dans une grande boîte avec nombreux compartiments ; là, là, là ; rapidement, savamment ; jusqu'à ce que, prenant conscience de son regard, il leva les yeux sur des lunettes et lui sourit. Elle lui rendit son sourire. Et il continua, faisant ses mouvements rapides et à demi conscients. (Ma traduction)]

[4] La blessure d'Abel Pargiter représente son passé de combattant et le « don » à son pays ; tandis que les rhumatismes de Crosby symbolisent la domination de classe. Elle est fière de connaître chaque recoin de la maison de ses employés, *« She had known every cupboard, flagstone, chair and table in that large rambling house, not from five or six feet of distance as they had known it – but from her knees, as she scrubbed and polished […] »* (*Y* 206) [« Elle connaissait chaque placard, chaque dalle du carrelage, chaque chaise et table dans cette grande maison plein de recoins, non pas à cinq ou six pieds de distance comme ils la connaissaient, mais avec ses genoux, lorsqu'elle récurait et faisait briller […] » (*OR2* 900)]. Elle souffre plus tard de *« rheumatics »* qui l'empêchent de marcher

corps et son apparence qui ne se conforment pas aux normes. Madelyn Detloff[1] étudie les représentations ambivalentes du handicap chez Woolf, parfois validistes[2] ; l'autrice emprunte ce vocabulaire dans son argumentaire féministe, où les femmes sont *« crippled », « deformed »* par le patriarcat et la misogynie[3]. L'autrice fait l'analogie entre la difformité physique et l'écriture : les écrivains sont rendus infirmes par les circonstances et les obstacles[4]. Dans *A Room of One's Own*, la récurrence de l'expression *« twisted and deformed »* fait le lien entre l'écrivaine et les circonstances matérielles qui empêchent sa pratique. Dans le chapitre « 1917 », Eleanor se demande *« when shall we live adventurously, wholly, not like cripples in a cave[5] ? »* (Y 282), opposant la liberté et l'aventure au handicap. L'expression *« cripples in a cave »* revient dans *Three Guineas* : elle signifie que la difformité du corps fait écho à la corruption spirituelle ou sociale et la perte d'humanité (l'obésité de Rose et de Delia évoque aussi cette difformité). Woolf produit des représentations validistes en faisant ce mélange des conditions matérielles et corporelles, entre le corps et les valeurs morales des personnages. Le

---

normalement. Le corps de la *working class* est marqué par le travail effectué pour l'*upper-middle-class* – dont le corps est intact, Eleanor pouvant encore voyager malgré son grand âge. Pour l'homme, l'infirmité est respectable ; pour les femmes, elle est à l'origine de leur mise à l'écart.

[1] Voir Madelyn DETLOFF, « Woolf and Crip Theory », dans Jessica BERMAN (dir.*), A Companion to Virginia Woolf*, p. 277-289.

[2] Le validisme est la discrimination envers les personnes vivant un handicap quel qu'il soit. La norme validiste est donnée par la médecine, qui décrète la personne sans handicap comme normale, et la personne infirme comme une erreur. Woolf, dans les représentations du handicap et de la maladie, évoque le corps médical et cette norme de santé (par exemple, Septimus Smith dans *Mrs Dalloway* pour la norme mentale). Mais elle reproduit elle aussi les représentations et préjugés validistes communs (notamment dans sa description des personnes grosses).

[3] Voir Maren LINETT, *Bodies of Modernism : Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017, et particulièrement au chapitre 5 « Deformity and Modernist Form » les pages 165-183 au sujet de Woolf.

[4] Hermione Lee présente *The Years* comme un *« crippled text » :* « *Because of her horror of propaganda, her feeling that art should subsume politics, and her fear of being laughed at, a good deal of the book's explicit argument is buried. And so* The Years *is a kind of crippled text, which disables itself while writing about a disabled society. »* Hermione LEE, *Virginia Woolf*, p. 677. [À cause de son horreur, son sentiment que l'art doit dépasser la politique, et la peur des moqueries, une bonne partie de l'argument explicite du livre est enterré. Et ainsi *The Years* est une sorte de texte infirme, qui s'estropie en écrivant sur une société estropiée. (Ma traduction)]

[5] « Quand vivrons-nous aventureusement, totalement, non pas comme des infirmes dans une caverne ? » (*OR2* 969)

manuscrit de *The Years* développait déjà ce lien entre les questions du handicap et du féminisme : *« "But it's a great advantage being a hump back", said Elvira. "Maggie has to do the things I don't*[1]*." »* – Maggie souhaite elle aussi une difformité qui lui permettrait d'échapper aux exigences sociales de son genre. L'apparence physique de Sara lui permet d'échapper à la procession féminine imposée par le patriarcat (sorties, comportement, soin de l'apparence, mariage, etc.). En plus d'exposer clairement le genre comme une performance, le personnage de Sara représente l'*outsider*, celle qui, depuis son positionnement particulier et à l'écart, peut échapper aux normes de la société et observer différemment. Dans l'essai « On Being Ill » (1926), Woolf propose déjà une réflexion sur la maladie et l'alitement, et montre que celle-ci permet un changement de perspective :

> *Directly the bed is called for, or, sunk deep among pillows in one's chair, we raise our feet even an inch above the ground on another, we cease to be soldiers in the army of the upright; we become deserters. They march to battle. We float [...] irresponsible and disinterested and able, perhaps for the first time for years, to look round, to look up - to look, for example, at the sky*[2]*.* (*Essays* IV 321)

La maladie et l'infirmité qui donnent une autre perspective à la créatrice sont aussi des éléments autobiographiques, échos aux nombreux écrits de Woolf sur son état de santé. C'est un regard différent, depuis un autre point de vue, un autre positionnement dans l'espace matériel et social.

L'antisémitisme de Sara et sa réflexion à ce propos (*Y* 323-325) font aussi écho à Woolf, dont on a déjà évoqué l'ambivalence sur la question. Si le personnage remarque la saleté de son voisin à Milton Street (qui travaille dans une fabrique de savon fait à partir de graisse animale, métier salissant), elle aussi vit depuis

---

[1] Manuscrit *The Pargiters* cité par Maren LINETT, *Bodies of Modernism*, p. 178. [« "Mais c'est un grand avantage que d'être bossue", dit Elvira. "Maggie doit faire des choses que je n'ai pas à faire." » (Ma traduction)]

[2] Il faut directement aller au lit, ou dans sa chaise, enfoncé profondément parmi les oreillers, nous élevons nos pieds un peu au-dessus du sol sur une autre chaise, et nous cessons d'être les soldats de l'armée des gens debout ; nous devenons déserteurs. Ils marchent au combat. Nous flottons [...] irresponsables et désintéressés, et capables, peut-être pour la première fois depuis des années, de regarder autour de nous, de lever les yeux – de regarder, par exemple, le ciel. (Ma traduction)

longtemps dans des lieux sales et décrépis, *« a cave of mud and dung »* (expression qu'elle répète en 1917) :

> *Then she turned; her face in the mixed light looked cadaverous and worn, as if she were no longer a girl, but an old woman worn out by a life of childbirth, debauchery and crime. She stood there hunched up, with her hands clenched together.*
> *'In time to come', she said, looking at her sister, 'people, looking into this room – this cave, this little antre, scooped out of mud and dung, will hold their fingers to their noses' – she held her fingers to her nose – 'and say 'Pah! They stink!" She fell down into a chair. Maggie looked at her. Curled round, with her hair falling over her face and her hands screwed together she looked like some great ape, crouching there in a little cave of mud and dung. 'Pah!' Maggie repeated to herself, 'They stink'... She drove her needle through the stuff in a spasm of disgust. It was true, she thought; they were nasty little creatures, driven by uncontrollable lusts. The night was full of roaring and cursing; of violence and unrest, also of beauty and joy*[1]. (*Y* 180)

Ce rapport à la saleté et à l'infirmité évoque le rapprochement entre tous les *outsiders* de la société britannique, portés par une cause commune : les femmes, les Juifs, les Irlandais, les ouvriers, tous des *« cripples in a cave »*, subissant les contraintes du système autoritaire de la société britannique[2]. *Three Guineas* évoque aussi une société des outsiders (ceux qui n'entrent pas dans la procession de la société britannique), dont Sara semble être la représentante principale dans *The Years*.

---

[1] « Puis elle se retourna ; son visage, ans le mélange de lumière, avait l'air usé et cadavérique, comme si elle n'était plus une jeune fille, mais une vieille femme usée par une vie de grossesses, de débauches et de crime. Elle restait là, recroquevillée, les mains serrées. "Dans les temps à venir, dit-elle, regardant sa sœur, les gens qui viendront visiter cette pièce – cette caverne, ce petit antre – creusée dans la boue et le fumier, se boucheront le nez de leurs doigts" - elle porta ses doigts à son nez – "et diront : 'Pouah ! Ils puent !'" Elle se laissa tomber sur une chaise. Maggie la regarda. Pelotonnée sur elle-même, les cheveux tombant sur le visage et les mains serrées, elle ressemblait à un grand singe, accroupi dans une petite caverne de boue et de fumier. "Pouah !" répéta Maggie pour elle-même, "Ils puent !"... Elle enfonça son anguille dans son ouvrage avec un spasme de dégoût. C'était vrai, pensait-elle ; c'étaient de vilaines petites créatures mues par des désirs irrépressibles. La nuit était pleine de hurlements et de jurons ; de violence et d'agitation, mais aussi de beauté et de joie. » (*OR2* 877)

[2] Dans « Women and Fiction », elle mentionne *« a working man, a Negro, or one who for some other reason is conscious of disability »* (*Essays V* 31) [un ouvrier, un Noir, ou quelqu'un qui pour quelque raison que ce soit est conscient d'une infirmité (Ma traduction)]. La *disability* permettrait alors un point de vue différent – on y reviendra au chapitre 7.

Woolf écrit dans son journal qu'elle emploie la voix et la position de Sara lorsqu'elle tient un discours engagé et exalté (voire colérique, colère dont on a déjà évoqué le pouvoir au chapitre 2), puis la voix polie de Virginia pour écrire un courrier :

> *It is an utterly corrupt society I have just remarked, speaking in the person of Elvira Pargiter, & I will have nothing that it can give me &c &c: now, as Virginia Woolf, I have to write – oh dear me what a bore – to the Vice Chancellor of Manchester University […] Lord knows how I'm to put Elvira's language into polite journalese. What an odd coincidence! That real life should provide precisely the situation I was writing about! I hardly know which I am, or where: Virginia or Elvira, in the Pargiters or outside*[1].

La coïncidence autobiographique entre le personnage d'Elvira/Sara et Virginia Woolf est alors révélée par le journal et par le roman, sur le plan de l'apparence, de l'identité et de la place, mais surtout par la forte accointance entre Sara et l'écriture. Après Lily Briscoe, la peintre de *To the Lighthouse*, et Bernard, l'écrivain de *The Waves*, Sara est une autre figure de l'artiste, sans doute la plus proche de Woolf. Dans *The Pargiters*, Elvira et North étaient écrivains, ce dont le roman garde une trace lorsqu'ils se rappellent et répètent des passages de leur longue correspondance aux accents littéraires : *« "Then you stopped writing" [Sara] said. […] "You gave up writing too", [North] said. "Yes, I too" she said*[2]*. »*

---

[1] *Diary,* 25 mars 1933 : Je viens de remarquer que c'est une société totalement corrompue, parlant en la personne d'Elvira Pargiter, et je n'obtiendrai rien d'elle, etc. etc. Maintenant, en tant que Virginia Woolf, je dois écrire – oh quel ennui – au vice-chancelier de l'université de Manchester […] Dieu sait comment je vais transformer le langage d'Elvira en un propos poli. Quelle étrange coïncidence ! Que la vie réelle produise précisément la situation sur laquelle j'écrivais ! Je sais à peine qui je suis, et où : Virginia ou Elvira, dans Les Pargiters ou à l'extérieur. (Woolf fait ici allusion à l'attribution d'un doctorat honoraire de l'université de Manchester, qu'elle refuse, dans la lignée de sa réflexion contre les institutions universitaires auxquelles elle ne veut pas appartenir – et, dans *The Years* et *Three Guineas*, qu'elle appelle à incendier.)

[2] « "Puis tu as arrêté d'écrire", dit-elle. […] "Tu as aussi renoncé à écrire, dit-il. – Oui, moi aussi", dit-elle. » (*OR2* 989) Plus tôt dans le roman, on apprend que *« He used to write poetry »* (*Y* 295) [« Par le passé, il écrivait de la poésie », *OR2* 982)]. C'est un lecteur, poète, écrivain, dont le point de vue sur le monde est poétique – sans doute pour cela qu'il s'entend si bien avec sa tante Sara. Peggy se moque de lui : *« "You'll write one little book, and then another little book" ; she said viciously, "instead of living… living differently, differently." »* (*Y* 371) [« "Tu écrirais un petit livre, puis un autre petit livre, dit-elle rageusement, au lieu de vivre… et vivre différemment, différemment." » (*OR2* 371)]. À ce moment, elle est en train d'entrevoir une épiphanie, sans arriver à la formuler. North est

(*Y* 303). Elvira possédait un carnet de notes, tandis que Sara lit, se remémore et se répète des passages littéraires divers. 1907, date du chapitre principal de Sara, est aussi l'année où Woolf entame l'écriture de son premier roman, le début de sa carrière d'écrivaine.

Dans « Present Day », Sara et Nicholas discutent en riant car il raconte une anecdote quant à son apparence excentrique : *« "… coming to a party" he was saying, "with one stocking that is white, and one stocking that is blue*[1]*." »* (*Y* 351). Si la différence de couleurs peut faire penser à un bouffon du roi, nouvel indice de l'excentricité et l'insouciance de Sara, le bleu et blanc rappellent aussi les liens ambivalents du personnage avec le judaïsme. Ce sont aussi les couleurs de l'Artist Suffrage League[2] : cette organisation suffragiste fondée en 1907 (en prévision de la Mud March) réunissait des artistes féminines, qui ont confectionné affiches et bannières pour les manifestations au Royaume-Uni et aux États-Unis, jusqu'en 1918. Elles faisaient appel à des idées et propositions pour la réalisation d'affiches : Duncan Grant, ami de Woolf et compagnon de Vanessa Bell, a contribué en dessinant un poster qui a marqué le mouvement[3]. Il dépeint une femme dans une barque, ramant difficilement sur une mer déchaînée vers le Parlement britannique, tandis qu'un homme la dépasse, allongé sur un voilier rapide. Sous l'image bleue et blanche est écrit *« Handicapped ! »* (Grant avait proposé *« Britons, why handicap the weaker vessel ? »* [Britanniques, pourquoi handicaper le vaisseau le plus faible ?]) – l'image du handicap comme représentation de la situation des femmes n'est donc pas propre à Woolf. De manière plus évidente, le bas bleu de Sara signe littéralement son identité de femme de lettres : l'expression française « bas-bleu » est tirée de l'anglaise *blue stockings*, qui désignait un salon littéraire de femmes. Ce terme neutre devient rapidement péjoratif pour désigner les

---

vexé et en colère, après ce jugement il a plusieurs réflexions misogynes (*Y* 376) et se réfugie chez son oncle Edward pour une discussion sur la littérature antique.

[1] « "… venir à une soirée, disait-il avec un bas qui est blanc et un bas qui est bleu." » (*OR2* 1031)

[2] Bleu et argenté, voir Kenneth FLOREY, *Women's Suffrage Memorabilia: An Illustrated Historical Study*, Jefferson NC, McFarland, 2013, p. 82.

[3] Voir Frances SPALDING, *Duncan Grant*, Londres, Random House, 2011, le chapitre 2 de cette biographie du peintre, « An Inhabitant of the Attics », mentionne cette affiche.

femmes qui écrivent, en Angleterre comme en France[1]. Sara tente de se faire embaucher dans un journal, grâce aux relations professionnelles d'Abel Pargiter (*Y* 323-325), comme Woolf qui était chroniqueuse avant d'être écrivaine, et dont les connexions familiales lui ont ouvert les portes des journaux. Tout au long du roman, Sara se fait conteuse, metteuse en scène, croquant les gens autant d'elle en mimant, imitant, dessinant ou décrivant la situation en quelques mots, à Rose, Maggie, Martin, Eleanor ou Nicholas. Son imagination et son inventivité lui font omettre certaines choses et insister sur d'autres (le chapitre « 1914 » montre la réunion suffragiste, puis Sara en fait le récit à Maggie le soir même, et les deux points de vue sont bien différents). Si elle n'est pas écrivaine dans *The Years*, elle représente physiquement les choses, elle répète les paroles et improvise des chansons, pousse parfois des cris inappropriés – à mi-chemin entre les réécritures de la littérature et la performance théâtrale (son goût pour la pièce de Sophocle et son premier prénom qui rappelle *Dom Juan* sont des indices parmi d'autres). Les nombreuses références littéraires, les citations et les allusions diverses sont complexes, mélangées et parfois difficiles à identifier – ce dont témoignent les éditions du roman dont les notes de bas de page tentent de retrouver les sources, parfois sans succès. Tout ce qui l'entoure semble susciter des impressions qui font à leur tour surgir un vers, une réplique ou une chanson, à la manière des épiphanies woolfiennes.

Maren Linett postule que Sara représente l'aspect estropié de la littérature à la fin des années 1930[2] : au moment de l'écriture du roman, Woolf se questionnait sur les relations entre l'art et la politique, et quel devait être son rôle et son engagement. L'aspect politisé du manuscrit puis les coupes dans le roman final rapproche le texte de ce personnage, allégories de la question de Woolf. Ôter des scènes et dialogues d'argumentaires politiques adoucit le ton autoritaire que

---

[1] Voir Christine PLANTÉ, *La Petite sœur de Balzac,* et les « bas-bleus » au XIX^e^ siècle en France. Désignant une femme savante, l'appellation devenue insulte rappelle la trajectoire de « Précieuse ».

[2] Maren LINETT, *Bodies of Modernism*, p. 166 : *« the crippling of literary art in the late 1930s, when Woolf felt compelled to surrender the originality and authenticity of vision achieved by high-modernist characters such as Lily Briscoe. »* [L'art littéraire estropié à la fin des années 1930, quand Woolf s'est sentie obligée d'abandonner l'originalité et l'authenticité de la vision de personnages modernistes tels que Lily Briscoe. (Ma traduction)]

l'autrice voulait éviter, mais cela fait aussi de Sara un personnage inégal (Grace Radin et d'autres chercheuses parlent de son manque de substance, que j'ai nuancé ici : ce qu'elle représente et ce à quoi elle fait écho est porteur de substance, plutôt que ses paroles). Sara devient la représentante du point de vue qui refuse la corruption de la société, de l'*outsider* sociale et littéraire – le manque d'accès à ses pensées et la coupe de ses paroles en fait cependant un personnage ambivalent, lui aussi *« a deliberate failure »*.

Eleanor et Sara deviennent à la fin de *The Years* les deux faces d'une même entité, prophétesses[1] excentriques, indépendantes, ayant un pied dans la réalité et un autre dans le monde des rêves, menant des conversations à moitié seules et tissant des liens avec des phénomènes naturels comme le soleil ou les oiseaux[2]. Au début du roman, Eleanor représente la narration traditionnelle, les faits réels, et le roman classique ; tandis qu'autour de Sara se construit dès « 1907 » une atmosphère étrange et une vision faite d'échos. Au fil des années, Eleanor cherche le sens de la vie et des choses, et sa vision, représentée par ses dessins et son accointance avec certains symboles. C'est la quête que le roman accompagne en plongeant dans ses pensées à intervalles réguliers, et en observant le monde à travers ses yeux. Si on connaît précisément les pensées de Sara en 1907, elles restent ensuite obscures et on ne la connaît que par son comportement et ses paroles, qu'il faut alors interpréter (tâche d'autant plus difficile à la lecture que l'étrangeté des lignes de dialogue de Sara persiste tout au long du roman). En alternant et contrastant ces deux personnages principaux, la « réalité » d'Eleanor et la « vision » de Sara, pour finalement les réunir lors du dernier chapitre, Woolf représente sa difficulté à combiner ces deux aspects de l'écriture romanesque et son propre cheminement d'autrice.

---

[1] Elles devinent ce que pensent ou ce que vont dire les gens, ou les convoquent : *« "When I think of people, I always see them" »* (*Y* 217) [« "Quand je pense aux gens, je les vois toujours" » (*OR2* 910)]. Martin la traite de menteuse, c'est leur première interaction en 1914, qui oriente leur relation, entre le caractère rationnel et conventionnel de Martin, et l'excentricité rêveuse de Sara.

[2] Eleanor s'endort lors de la soirée comme Sara (*Y* 347, 358), elle ressemble aussi à un oiseau (*« as if she were a bird »*, *Y* 217), elle devine ce qui va être dit et a des impressions de déjà-vu, comme Sara qui est particulièrement perceptive.

b. Annie Ernaux et l'auto-socio-biographie

L'auto-représentation d'Annie Ernaux dans *Les Années* est plus évidente puisque le récit est autobiographique : celui-ci fait apparaître sa personnalité, son identité de femme, et sa posture d'autrice qui se construit au fur et à mesure, jusqu'au rassemblement final de toutes les facettes de l'autrice-narratrice-personnage (cf. chapitre 2). Ernaux raconte la construction de son identité, par la prise de position et la place qu'elle se fait en tant que femme et transfuge de classe dans la société française, ainsi qu'en tant qu'écrivaine. Elle fait dans *Les Années* le récit de la création du texte littéraire, c'est-à-dire l'idée et l'écriture, mais aussi la possibilité première de son existence. Il faut en effet que la jeune narratrice ait acquis le goût de la lecture, un accès élargi à la littérature, la possibilité de suivre des études de lettres, et qu'elle ait vécu les diverses expériences qui ont inspiré ou retardé l'écriture (le mariage, la maternité). Ernaux situe l'écriture de ses livres dans son histoire personnelle et son cheminement féministe, après avoir recensé les distractions, détours, déceptions et questionnements qui la touchent. En racontant sa propre histoire, elle-même inscrite dans l'histoire de la France, elle raconte aussi ce qui a rendu possible l'écriture de ses livres. Sa trajectoire de vie en tant que femme et en tant qu'autrice permet de marquer sa place et sa posture, et de signer l'émergence de son livre.

L'image de l'écrivaine en herbe est marquée dès sa jeunesse : « elle écoute les chansons du poste dont elle écrit les paroles dans un carnet » (*A* 957), « on notait des phrases d'écrivains sur la vie, découvrant le bonheur de se penser dans des formules étincelantes » (*A* 962), « notant dans un calepin des phrases qui disent comment vivre » (*A* 965). La jeune femme se construit très tôt une petite bibliothèque de phrases et de livres, qui rappellent les exergues utilisés par l'autrice qu'elle deviendra. Elle tient également un journal intime, dont le chapitre 2 a montré l'importance dans la venue à l'écriture :

> le journal intime qu'elle a commencé de tenir, où elle décrit son ennui, son attente de l'amour dans un vocabulaire romanesque et grandiloquent. Elle a noté qu'elle doit disserter sur *Polyeucte* mais préfère les romans de Françoise Sagan qui, bien que foncièrement immoraux, ont cependant un accent de vérité. (*A* 967).

Les études de lettres, puis les concours et le métier d'enseignante, vont de pair avec ce goût des livres. L'envie d'écrire est représentée, mais pas l'écriture en elle-

même : on peut lire tout le processus de réflexion, de questionnement et d'imagination de l'écrivaine, mais pas le moment de la composition, du travail d'édition, de la publication ou la promotion[1]. Le récit insiste plutôt sur l'absence de temps et les conditions qui empêchent sa venue : la vie maritale et domestique, le découragement, l'enseignement. « Elle ressent son métier comme une imperfection continuelle et une imposture, a écrit dans son journal "être prof me déchire". » (*A* 1002) – Ernaux a peu écrit sur son métier d'enseignante, sauf dans *La Place* qui montre le début de sa carrière et la déchirure sociale, puis *La Femme gelée* qui décrit la charge de travail. Dans *Les Années*, elle se représente devant une classe de lycéens, mais en tant qu'autrice, et non enseignante :

> C'est une cassette vidéo de trente minutes tournée dans une classe de seconde d'un lycée de Vitry-sur-Seine [...] elle parle de l'écriture et de la vie, de la condition féminine [...] du découragement en mesurant son inaptitude à transmettre autrement qu'avec des mots en circulation et des stéréotypes l'étendue d'une expérience de femme [...] (*A* 1025)

Les Années montrent leur propre émergence au fil du texte, mais ici apparaît Annie Ernaux dans sa posture d'autrice, nouvelle facette de la narratrice : elle répond aux questions des élèves, sans doute en tant qu'écrivaine invitée (*La Place* paraît en 1983). Si le récit semble alors paradoxalement être le premier livre, les lecteurs et lectrices d'Annie Ernaux sauront que ce n'est pas le cas. L'autrice face aux élèves parle des façons de transmettre « l'étendue d'une expérience de femme », « débordée par la nécessité de tout prendre en compte, comme assaillie par une totalité » (*A* 1026), comme si elle faisait déjà le récit des *Années*, ce qui produit un étrange effet d'anticipation et de boucle (la ritournellisation déjà évoquée). La narratrice devient au fur et à mesure l'autrice des *Années* : « Il lui semble qu'un livre s'écrit tout seul derrière elle, mais qu'il n'y a rien. » (*A* 1017), « C'est maintenant qu'elle doit mettre en forme par l'écriture son absence future, entreprendre ce livre, encore à l'état d'ébauche et de milliers de notes » (*A* 1081), « Aucun "je" dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle

[1] Le seul acte d'écriture représenté (avant celui des *Années*) est celui du roman jamais publié : « Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l'imaginaire de l'avenir alternent à l'intérieur d'un "je" qui est le double décollé d'elle-même. » (A 980)

– mais "on" et "nous" – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant. » (*A* 1083). Les quatre passages qui relatent l'émergence du livre[1] apportent une conclusion à la quête de la littérature et de l'écriture que dessinent *Les Années* en filigrane. L'aspect autobiographique du texte d'Ernaux concerne la femme, mais aussi l'autrice – comme Virginia Woolf représente sa facette d'écrivaine chez Sara Pargiter.

L'autobiographie chez Annie Ernaux passe également par l'entrelacement étroit de l'intime et du politique, corollaire de la dynamique entre l'individu et le collectif. « L'intime est encore et toujours du social, parce qu'un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire, ne seraient pas présents est inconcevable. » (*ECC* 139) déclare l'autrice. L'intime rendu social est au premier plan dans ses textes : la relation aux parents, l'éveil de la sexualité, les expériences éprouvantes telles que l'avortement, sont placées dans un cadre social précis qui permet de les contextualiser et les analyser. Dans *Les Années*, l'intime de la femme que l'on suit est connu principalement lors des descriptions étendues des photographies, et de manière détournée par le récit général de la vie des femmes à travers les années. Au début du texte, l'enfant vit dans le monde clos de la famille, puis dès l'entrée à l'école, l'intime se mêle au social, particulièrement autour de la sexualité qui fait le raccord entre le vécu et la société. Le temps de la vie au féminin (évoqué au chapitre 4), l'organisation sociale longtemps non mixte, les diverses normes et contraintes subies par les filles et femmes, sont mis en parallèle à leurs désirs et à leurs transgressions. La découverte de la sexualité, l'attente des relations puis la peur d'être enceinte, la peur de la séropositivité qui suit, sont des préoccupations qui relèvent du domaine privé, tout en étant éminemment politiques (ce que met en évidence le texte lors des multiples mentions de ce qui touche à la santé des femmes). *L'Événement* atteint le paroxysme de cette question : l'étude méticuleuse de l'avortement sordide de 1963 montre que la femme est sans cesse rejetée dans le camp de l'intime (acte interdit, tabou familial, désintérêt des médecins, insouciance du conjoint, etc.). En regard à ces réactions, le récit oppose les textes de lois, et les conséquences bien réelles de ce tabou social et politique (le danger de

[1] Voir chapitre 2. Après le divorce, la mémoire à organiser ; après la photo de 1992 à Cergy, réunir les images d'elle-même ; après la photo de 1999 à Trouville, la sensation palimpseste qui mène à l'échec ; à la fin du récit lorsqu'elle comprend la forme finale du livre.

l'acte non médicalisé, l'hémorragie, la septicémie, etc.) : il le place fermement dans le domaine public[1], la question est commune et collective. Dans *Les Années*, l'avortement n'est plus rattaché à l'histoire particulière de la narratrice (et le lectorat abordera différemment ces passages en fonction de sa lecture de *L'Événement*), il se fond dans l'expérience collective des femmes.

> [Je comprends pourquoi je suis découragée par les autobiographies, les confessions, où chacun ne parle que de soi, ses images, ses souvenirs, sa libido, etc. Ces textes ne donnent qu'une part de la réalité]
> Lorsque je suis devant une image comme « l'opération des amygdales à L. », c'est un souvenir personnel de douleur. J'en fais, je vois, un souvenir aussi collectif, historique, l'opération à tout va des amygdales. Tout seul, c'est insuffisant.[2]

Ernaux déplace vers la société le regard posé sur sa propre expérience, elle montre les conséquences individuelles, sociales et politiques des expériences féminines que la société voudrait limiter au domaine de l'intime. Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, tout est politique, ce qui est exemplarisé de manière évidente dans le cycle de récits autour de sa vie sexuelle (*Passion simple, L'Occupation, L'Usage de la photo*) où elle explique les mécanismes de la relation amoureuse sur le même mode analytique que dans ses autres écrits. Chaque expérience ou souvenir est propice à devenir un fait collectif et historicisé dans son écriture.

L'œuvre d'Ernaux mêle le geste personnel au geste engagé, elle a une visée personnelle et collective. On a déjà longuement étudié cet angle collectif et historique ; l'autre geste n'en est pas moins significatif. C'est la peur de la disparition et de la mort qui fait démarrer l'écriture du récit, après des années de recherche et de notes :

> Sauver de l'effacement des êtres et des choses dont j'ai été l'actrice, le siège ou le témoin, dans une société et un temps donnés, oui, je sens que c'est là ma grande motivation d'écrire. C'est par là une façon de sauver aussi ma propre existence. Mais cela ne peut se faire sans cette tension, cet effort dont je viens de parler, sans une

[1] Voir notamment Véronique MONTEMONT, « Avorter : scandale », dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MEROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 27-28, qui montre la controverse lors de la parution en 2000 et l'actualité brûlante du sujet jusqu'en 2015 (et 2020).

[2] Annie ERNAUX, « À propos de ma façon d'écrire (2002) », *Libr-critique*.

> perte du sentiment de soi dans l'écriture, une espèce de dissolution, et aussi avec une mise à distance extrême. (*ECC* 114)

L'autrice annonce ici le projet des *Années*, où la sauvegarde de la totalité signifie aussi sauver sa propre mémoire et son histoire – et aussi, marquer l'histoire, par l'écriture et la publication du livre, par l'inscription du travail d'écriture dans le récit, et par l'adoption d'une posture auctoriale publique forte. Prendre cette *place* est un geste autant personnel que collectif, *sauver* (sauvegarder et se souvenir) est la visée nécessaire pour l'individu comme pour la société et son histoire.

> On n'arrêtait pas de vouloir le « sauvegarder » en une frénésie de photos et de films visibles sur-le-champ. Des centaines d'images dispersés aux quatre coins des amitiés, dans un nouvel usage social, transférées et archivées dans des dossiers – qu'on ouvrait rarement – sur l'ordinateur. Ce qui comptait, c'était la prise, l'existence captée et doublée, enregistrée à mesure qu'on la vivait, des cerisiers en fleur, une chambre d'hôtel à Strasbourg, un bébé juste né. Lieux, rencontres, scènes, objets, c'était la conservation totale de la vie. Avec le numérique on épuisait la réalité. (*A* 1072)

La fin des *Années*, en revenant sur la capacité des outils informatiques à enregistrer, rassembler et archiver la vie, signale ces nouvelles façons de comprendre l'effet d'archivage avec les nouvelles technologies. Si celles-ci permettent de récolter tous les éléments de la vie, elles mettent en avant le geste de la capture plutôt que l'existence. C'est pourtant le principe même du récit, qui capte et archive la mémoire – mais à la différence des dossiers sur l'ordinateur, la littérature choisit avec soin ce dont elle se souviendra et ce qu'elle transmettra, et par quels procédés : les images brutes des photos et des films sont remplacées par les mots, comme les descriptions des photographies dans *Les Années* remplacent les photos réelles où figure Annie Ernaux. Le pouvoir des mots et de l'écriture est inhérent à l'entreprise de sauvegarde de l'être et du monde chez l'autrice.

Celle-ci décrit ses principes de l'écriture de soi dans un projet concernant *Les Années*, au début de l'écriture en 1990 :

> C'est retourner en arrière, le plus loin possible, et me tenir à une telle distance de moi-même que je me considérerai comme une autre femme […]
> Cette existence, ma mémoire me la donne comme mienne, unique, particulière. Pourtant je la sens […] comme fondue au milieu d'autres dans le temps commun d'une génération. […]
> Définir la nature de cette entreprise est difficile. Il s'agit d'une investigation où, comme en histoire et en sociologie, la visée est la

> saisie d'une réalité, où chaque trace, archive, souvenir, photo, témoignage oral est soumis à un examen. Une sorte d'auto-enquête. Mais les résultats de celle-ci s'inscriront dans la trame [la coulée] d'un récit, seul capable de faire revivre le passage des années dans un déroulement figurant celui qui va de la naissance à la mort. Le modèle idéal du récit est peut-être ce que disent avoir vu les gens qui croyaient mourir, « toute une vie en quelques secondes ». […]
> Mon projet porte sans doute la marque de l'époque, de la fin du siècle, mais plus certainement d'une situation sociale : femme et issue d'une classe dominée, je ne me sens pas [suis pas sentie] « sujet de ma propre histoire ». Celle-ci m'a toujours paru déposée dans les lieux, dans les gestes et les paroles des gens que j'ai fréquentés, parfois aimés, dans les livres que j'ai lus, les chansons que j'ai entendues. Pas d'autre moyen, donc, pour la comprendre et la rendre réelle, que d'interroger les mondes qui m'ont traversée[1].

Ce projet fait déjà état de l'écriture de soi comme d'une femme généralisée, « fondue au milieu d'autres », dont les expériences sont communes aux autres femmes. L'autrice reprend le vocabulaire de l'écriture de l'histoire : investigation, enquête, trace, archive, témoignage… afin de devenir sujet de sa propre histoire, de se placer dans le monde. L'écriture de l'histoire de la France entre 1940 et les années 2000, en particulier de la condition des femmes, est alors synonyme de l'écriture de soi chez Annie Ernaux : en représentant l'expérience de toutes, elle écrit la sienne et se place dans la marche de l'histoire commune.

Cette ambition de *sauver* et de *totaliser* n'est pas nouvelle, et on en trouve déjà une ébauche dans les écrits autobiographiques de Simone de Beauvoir.

> Alors, puisque la totalisation me paraît si nécessaire, pourquoi me suis-je asservie à l'ordre chronologique au lieu de choisir une autre construction ? J'y ai réfléchi, j'ai hésité. Mais ce qui compte avant tout dans ma vie, c'est que le temps coule : je vieillis, le monde change, mon rapport avec lui varie ; montrer les transformations, les mûrissements, les irréversibles dégradations des autres et de moi-même, rien ne m'importe davantage. Cela m'oblige à suivre docilement le fil des années[2].

---

[1] Annie ERNAUX, « Projet rédigé en 1990, reprenant des passages écrits en 1989 », *Libr-critique*.

[2] Simone de BEAUVOIR, *La Force des choses*, dans *Mémoires,* tome I, p. 1218.

Beauvoir hésite dans ses mémoires quant à la forme à adopter pour rendre les dimensions du temps[1], et Ernaux formule aussi toutes ces hésitations autour de la forme, de la totalité, et de la temporalité. Elle parvient finalement à restituer les dimensions temporelles, via les photographies qui permettent de dire à la fois le présent de la prise de vue et l'avenir imaginé par la femme du passé.

The Years et *Les Années* sont alors aussi des récits de la possibilité historique de leur émergence : dans le cadre de l'urgence historique ou personnelle de l'autrice, la littérature naît, depuis une figure de femme qui raconte son propre cheminement vers l'écriture. Les thèmes de l'éducation, de l'accès à la littérature, de la sortie du foyer familial et de la découverte du monde sont au cœur du roman de Virginia Woolf, né dans une décennie où la menace des régimes autoritaires et du fascisme est préoccupante. À travers le personnage de Sara Pargiter, Woolf esquisse une figure d'écrivaine, bien qu'elle soit sans plume et sans livre, représentant l'hésitation de l'autrice britannique quant aux relations qu'entretiennent l'art et la politique dans les années 1930. L'idée du livre – la nature et le sens de la vie, la place de chacun dans la société (*« Where am I ? »*) – est représentée par les méditations des personnages, voire par les dessins d'Eleanor dans les marges de ses cahiers. Cette écriture de l'histoire (de la société et de soi) au féminin se fait *en marge* du canon littéraire. Le dernier pas vers l'écriture sera bien accompli par l'autrice, mais par aucun de ses personnages, dans la veine de l'échec du discours et de « l'échec délibéré » du roman woolfien. Annie Ernaux trace également le parcours de sa propre vie de femme : son éducation littéraire et féministe naissante, ses questionnements et détours, et les tournants majeurs de sa vie, sont les fondations de son écriture. Mais l'autrice française représente clairement la naissance de son identité d'autrice, et va jusqu'à représenter l'écriture du récit que l'on est en train de lire. Son besoin urgent de sauver sa mémoire personnelle comme la mémoire collective engage l'écriture, et

[1] « dans la vie, les instants sont séparés, mais en même temps ils sont liés par nos projets. Dans un même moment, je retiens mon passé et en même temps je le prolonge dans l'avenir. Donc le temps vécu a toujours trois dimensions : il est présent, passé et avenir. » Simone de BEAUVOIR, dans Claude FRANCIS et Fernande GONTIER (dir.), *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1979, p. 453, citée par Anne STRASSER, « L'énonciation dans *Les Années*. Quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective », *Roman 20-50*, 2012/2, n° 54, p. 165-175.

le récit montre alors les conditions de sa naissance et ce qui a façonné les goûts, les valeurs et les choix de l'autrice-narratrice qui écrit.

L'aspect autoréflexif des textes tient au regard du texte sur son émergence, ainsi que celle de sa créatrice : la posture auctoriale travaillée dans le texte, la réflexion sur sa place de femme dans la société, d'autrice du livre qui s'écrit, et plus largement de créatrice dans un contexte historique et politique particulier. Si Woolf prend le chemin de cette réflexion, Ernaux la pousse à son paroxysme – c'est en cela qu'on peut lire une continuité entre leurs œuvres, malgré la différence dans l'exécution formelle.

3. Dispositifs de l'écriture de soi

Les dispositifs de l'écriture de soi contribuent aussi à l'écriture de l'histoire. Les épiphanies et moments d'être (*moments of being*) de Woolf et l'écriture de la sensation (palimpseste et collective) chez Ernaux sont issus de la conscience individuelle, et ricochent sur autrui et le monde, tandis que les souvenirs individuels s'entremêlent, corrigent ou contribuent à la mémoire collective, elle-même palliatif de l'histoire incomplète. Des motifs comme la chambre à soi et la position « hors de la fête » sont communs aux œuvres, et de tous ces mécanismes des textes se dégage une poétique de la présence-absence : les autrices adoptent une position de mise à l'écart, qui permet l'autoréflexivité et l'émergence de l'écriture.

a. Une écriture de la sensation

Rousseau décrivait des illuminations, le poète Wordsworth évoquait des « *spots of time* », James Joyce les « *epiphanies* » : ces mouvements de la conscience sont des incontournables de la littérature. Le motif est ancien : il peut être lié à des apparitions divines dans la tradition chrétienne, ou à la manifestation d'une force supérieure. Poètes, essayistes, romanciers et romancières décrivent ces instants de révélation à travers la littérature, mis en scène aussi bien chez eux que chez leurs personnages. Cette épiphanie (du grec, manifestation ou mise en lumière ; le calendrier chrétien fête l'apparition du Christ aux mages et la promesse

divine) a vu de multiples interprétations dans le champ poétique, et a été particulièrement représentée par le modernisme littéraire. La révélation, ou vision particulière, surgit dans l'esprit du personnage ; elle dévoile la réalité masquée, elle est hors du temps ou bien elle rassemble passé, présent et futur dans un moment instantané, elle détient le sens de la vie. Les écrivains modernistes traquent les épiphanies car ce sont aussi des moments propices à la création artistique : l'épisode de la madeleine chez Proust est un exemple célèbre. En dégustant le gâteau trempé dans le thé, le narrateur vit une sensation incroyable, et toute son enfance surgit du goût qu'il perçoit. Les souvenirs apparaissent, et peut alors commencer la recherche du temps perdu. C'est un sentiment esthétique dans la littérature moderniste, mais qui peut aussi n'être que cela : un jaillissement esthétique vide, qui ne mène à rien et ne permet pas de comprendre réellement le sens des choses. Cette expérience peut être une vision inédite, ou une nouvelle vision de quelque chose de connu ; sa valeur est multiple dans la littérature. On retrouve ces mouvements de l'esprit chez Sarraute et ses tropismes, chez Stefan Zweig, chez Peter Handke, ou chez Jean-Philippe Toussaint qui décrit une sensation océanique[1]. La section qui suit se concentrera autour des sensations bien particulières décrites par Virginia Woolf – les moments d'être (*moments of being*) – puis par Annie Ernaux – la sensation palimpseste.

i. Virginia Woolf : moments of being *et souvenirs*

Dans « A Sketch of the Past », Woolf décrit les *moments of being*, caractéristiques de son style moderniste : Clarissa Dalloway, Orlando, Lily Briscoe et les autres vivent toutes et tous ces moments intenses où la réalité paraît perceptible autrement. Cette autobiographie de 1939-40 met en lumière son œuvre : elle y parle de son premier souvenir, le plus important selon elle. En vacances à St Ives, elle est couchée dans sa chambre et observe la lumière passer à travers un store, elle entend les vagues se briser sur la plage, et elle se sent à l'abri comme si elle était protégée par une membrane, dans un grain de raisin. Ce premier

[1] J'ai développé ces types d'épiphanies et leur valeur narrative dans Suzel MEYER, « Enquête sur l'épiphanie dans le roman au vingtième siècle, de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf à *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », mémoire de master 2 dirigé par Patrick Werly, Université de Strasbourg, 2015.

souvenir de la petite enfance collecte les éléments fondateurs de l'esthétique woolfienne : les vagues, la lumière particulière, la membrane entre elle et le monde.

> *It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach ; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should have been here ; of feeling the purest ecstasy I can conceive*[1]. (*MB* 64-65)

Ce souvenir ressurgit lorsqu'elle vit un moment d'être particulier, un sursaut de réalité qui la ramène vers des éléments et sensations du passé, rassemblant ainsi plusieurs niveaux de temporalité. Ces moments d'être sont ressentis lorsque le « non-être » du quotidien, c'est-à-dire la banalité que l'on vit sans la remarquer, s'efface et fait place à la pleine conscience.

> *Often when I have been writing one of my so-called novels I have been baffled by this same problem ; that is, how to describe what I call in my private shorthand – 'non-being'. Every day includes much more non-being than being. […] A great part of every day is not lived consciously. One walks, eats, sees things, deals with what has to be done ; the broken vacuum cleaner ; ordering dinner […] When it is a bad day the proportion of non-being is much larger*[2]. (*MB* 70)

Elle expérimente un sentiment inédit de la réalité, hors de la vie quotidienne machinale : elle est alors au plus proche de la nature de la réalité et de la vérité des choses et d'elle-même, et des souvenirs remontent des profondeurs de sa mémoire.

---

[1] « Je suis au lit, à demi-réveillée, dans la chambre des enfants, à Saint Ives. J'entends les vagues qui se brisent, une, deux, une, deux, et qui lancent une gerbe d'eau sur la plage ; et puis qui se brisent, une, deux, une, deux, derrière un store jaune ; j'entends le store traîner son petit gland sur le sol quand le vent gonfle le store. Je suis couchée et j'entends ce giclement de l'eau et je vois cette lumière, et je sens qu'il est à peu près impossible que je sois là ; je suis en proie à l'extase la plus pure que je puisse imaginer. » (*IV* 80)

[2] « Souvent, en travaillant à mes prétendus romans, j'ai été déconcertée par ce même problème, c'est-à-dire comme décrire ce que, dans ma sténo personnelle, j'appelle le "non-être". Chaque jour contient beaucoup plus de non-être que d'être. […] Une grande part de la journée n'est pas vécue consciemment. On marche, on mange, on voit des choses, on s'occupe de ce qu'il y a à faire ; l'aspirateur en panne ; commander le dîner […] Lorsque c'est une mauvaise journée, la proportion de cette ouate, de ce non-être est beaucoup plus forte. » (*IV* 88-89). C'est à ce moment-là qu'elle décrit le ou la romancière idéale, laquelle représente à la fois les moments d'être et de non-être dans la journée, ce qu'elle a essayé de faire dans *Night and Day* et *The Years*.

« Those moments […] can still be more real than the present moment[1]*. »* (*MB* 67), *« in certain favourable moods, memories – what one has forgotten – come to the top*[2]*. »* écrit Woolf, et cette conscience aiguë de la réalité l'engage à prendre la plume et à mettre en mot la sensation et le souvenir.

> *And so I go on to suppose that the shock-receiving is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me*[3] […] (*MB* 72)

Elle éprouve un véritable ravissement en rassemblant les morceaux de la sensation et en la mettant en mot. Elle tire de ce processus une conception de la réalité, qui dirige toute son œuvre : *« behind the cotton wool is hidden a pattern ; that we – I mean all human beings – are connected with this ; that the whole world is a work of art ; that we are parts of the work of art*[4]*. »* (*MB* 72). Trouver le dessin, le motif, la facture du monde, qui connecte les humains (leurs consciences, leurs expériences, leur histoire) est le rôle de l'écriture selon Woolf. Elle mentionnait déjà dans son journal ces expériences de la conscience, qui suscitent son inspiration et surtout la protègent d'un réel trop violent. Le souvenir ou la sensation peut blesser ; la mettre en mot lui ôte son pouvoir blessant et la disjoint de la réalité. Le moment épiphanique fend la banalité du quotidien et permet

---

[1] « Ces instants […] peuvent être encore plus réels que le moment présent. » (*IV* 83)

[2] « Lorsqu'on est dans un état d'esprit propice, les souvenirs – ce qu'on a oublié – remontent à la surface. » (*IV* 84)

[3] « Je persiste à croire que l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain. J'avancerai en guise d'explication qu'un choc, dans mon cas, est aussitôt suivi du désir de l'expliquer. Je sens que j'ai reçu un coup ; mais ce n'est pas, comme je le croyais quand j'étais enfant, un simple coup d'un ennemi caché derrière la ouate de la vie quotidienne ; c'est le témoignage d'une chose réelle au-delà des apparences ; et je la rends réelle en la traduisant par des mots. C'est seulement en la traduisant par des mots que je lui donne son entière réalité. Cette entière réalité signifie qu'elle a perdu son pouvoir de me blesser […] » (*IV* 92)

[4] « derrière la ouate se cache un dessin ; que nous – je veux dire tous les êtres humains – y sommes rattachés ; que le monde entier est une œuvre d'art ; que nous participons à l'œuvre d'art. » (*IV* 92)

d'accéder à la réalité brute, mais l'écriture est nécessaire pour l'appréhender, la comprendre et lui donner du sens.

Dans *The Years*, les personnages vivent à plusieurs reprises des instants particuliers, chocs, ravissements ou renversements de la conscience qui s'apparentent à des moments d'être – mais ils ne sont pas toujours épiphaniques et ne se transforment pas en une compréhension supérieure des choses. Lors de l'enterrement de Mrs Pargiter (fin du chapitre « 1880 »), Delia observe la situation sans émotion et cherche la tristesse qu'elle devrait ressentir. Elle remarque que l'on attend des femmes qu'elles pleurent, tandis que les hommes doivent rester stoïques – réflexion sur le genre des émotions qui se poursuit via Abel et Eugénie, ou Martin et Maggie.

> *As she took her place in the little group behind the coffin and walked up the church, she was relieved to find that she was overcome by some generalized and solemn emotion*[1]. (*Y* 82)
>
> *[…] she must look ; she must feel ; it was the last chance that was left her*[2]. (*Y* 84)

Des images de la résurrection s'éveillent autour de la tombe, et à l'atmosphère mortifère se substitue des manifestations de vie : *« For as she looked she heard the sparrows chirp quicker and quicker ; she heard wheels in the distance sound louder and louder ; life came closer and closer*[3]*… »* (*Y* 84). Le sermon du prêtre interrompt l'épiphanie qui se préparait chez Delia, un surgissement de l'émotion profonde, une vérité cachée qui s'annonçait : « *What a damnable lie ! He had robbed her of the one feeling that was genuine ; he had spoiled her one moment of understanding*[4]*. »* (*Y* 84). Les émotions de sa famille lui paraissent également

---

[1] « En prenant sa place dans le petit groupe qui suivant le cercueil et entrait dans l'église, elle fut soulagée de constater qu'elle était envahie par une émotion abstraite et solennelle. » (*OR2* 789)

[2] « il fallait qu'elle ressente quelque chose ; c'était la dernière chance qui lui restait. » (*OR2* 790)

[3] « Car au moment où elle regardait, elle entendit les oiseaux gazouiller de plus en plus vite ; elle entendit les roues résonner au loin de plus en plus fort ; la vie se rapprocha de plus en plus… » (*OR2* 790)

[4] « Quel détestable mensonge ! Il lui avait volé le seul sentiment qui fût sincère ; il avait gâché son seul moment de compréhension. » (*OR2* 791)

être une mascarade. Delia, désabusée, échoue à saisir la contradiction porteuse de sens (la réponse de la vie dans l'environnement de mort), elle ne peut réellement comprendre ce qui se joue en elle. Elle est interrompue dans ce cheminement, et ne peut que remarquer l'absurdité de la cérémonie victorienne des funérailles, l'hypocrisie des réactions, et l'étrangeté des rituels. Le premier chapitre se conclut sur une interruption et un échec, qui donnent ainsi le ton de la suite du roman.

En 1891, Eleanor se rend au palais de justice avec sa belle-sœur, afin d'assister à la plaidoirie de Morris. Dans le bâtiment, assistant au procès, elle est gênée et oppressée par l'univers masculin de la domination et du pouvoir (la justice comme l'université). Dès sa sortie, c'est la délivrance, elle se sent « dilatée » dans l'espace autour d'elle – la vie gagne sur la mort : *« The uproar, the confusion, the space of the Strand came upon her with a shock of relief. She felt herself expand. It was still daylight here […] It was as if something had broken loose – in her, in the world*[1]*. »* (*Y* 108). Au fur et à mesure des chapitres (et de l'avancée de l'histoire), les personnages féminins gagnent plus de liberté : Delia s'est échappée d'Abercorn Terrace, Eleanor circule librement, Rose prend sa vie en main et voyage dans le pays au gré des réunions et manifestations des suffragettes. Pendant sa lecture de Renan en 1908, Eleanor continue à montrer cette prédisposition à percevoir la sensation : la parole transmise à travers les années l'émeut (et on assiste alors au pouvoir et aux effets de la littérature). Autodidacte, cultivée et polyglotte, elle a tout de même de grandes lacunes dans son savoir : *« How little she knew about anything. […] What was it made of ? Atoms ? And what were atoms, and how did they stick together*[2] *?* » (*Y* 148). Cette interrogation sur la structure de l'atome peut paraître abrupte, mais c'est un autre élément important dans l'imaginaire

[1] « Elle sentit tout son être se dilater. Ici il faisait encore jour […] quelque chose venait de se rompre en elle et dans le monde. Elle se sentait libérée, lancée de côté et d'autre, après tant de concentration. » (*OR2* 812)

[2] « Combien elle savait peu de choses sur quoi que ce soit. […] De quoi était-elle faite ? D'atomes ? Et qu'est-ce que c'était que les atomes, et comment demeuraient-ils ensemble ? » (*OR2* 849)

woolfien[1]. Melba Cuddy-Keane[2] remarque que *atom* est un mot qui rebondit entre les gens et les époques à l'ère moderniste[3], et Woolf s'intéresse à ce fragment de matière. Les nouvelles « Together and Apart » et « Modern Fiction », ainsi que les romans *To the Lighthouse* et *Between the Acts,* mentionnent les atomes. La singularité de l'élément face à la complexité et au chaos du monde fascine ; il suggère aussi quelque chose d'impossible à connaître puisqu'il échappe aux sens. C'est une question très contemporaine que pose alors Eleanor. Lorsqu'elle rend visite à Celia et Morris en 1911, l'épisode de la chouette a aussi une qualité de moment d'être : elle écoute les bruits de la nature, observe les papillons de nuit, et guette l'apparition de l'oiseau (qui l'intéresse plus que la discussion politique en arrière-plan). Une fois dans sa chambre, elle ouvre la fenêtre et se sent portée par le bourdonnement de la vie quand la chouette apparaît, elle ressent ensuite un apaisement qui la recouvre : *« She felt as if things were moving past her as she lay stretched on the bed under the single sheet. But it's not the landscape any longer, she thought; it's people's lives, their changing lives*[4]*. »* (*Y* 201). Son excentricité et

---

[1] Elle l'utilise par exemple pour décrire le projet poétique de *The Waves* : *« What I want now is to saturate every atom. »* (*Diary,* 28 novembre 1928 : Ce que je veux maintenant c'est saturer chaque atome.) Chaque élément du roman et chaque mot doivent être porteurs de sens, chaque moment doit être un moment d'être, *The Waves* doit être composé d'une suite de *moments of being*, sans *« this appalling business of the realist »* [cette effroyable entreprise du réaliste], c'est-à-dire sans les moments de non-être qui composent le roman réaliste et qu'elle rejette ici. Pendant l'écriture de *The Years,* on l'a vu, elle prend le chemin inverse.

[2] Melba CUDDY-KEANE, « Woolf, History, Us », dans Ann MARTIN et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf.*

[3] Les atomes sont découverts à la fin du XIX[e] siècle, et les électrons peu après (lorsque Eleanor se questionne à leur sujet) ; Ernest Rutherford met en évidence leur structure vers 1910 avec l'expérience de la feuille d'or. Dans les années 1920, on sait que les éclats de matière flottent dans le vide autour d'un noyau, formant la matière solide : l'atome est alors un objet de fascination artistique et culturelle. Bertrand Russell, ami des Woolf, fait paraître *The ABC of Atoms* en 1923. Anna Snaith montre que le graffiti en forme de soleil d'Eleanor, *« a dot surrounded with strokes »* fait écho à la description de l'atome par Russell, *« a somewhat primitive wheel, with four spokes »* (Snaith/Cambridge 466). Le livre de vulgarisation scientifique de G. P. Thomson, *The Atom* (1930) se trouvait dans la bibliothèque de Woolf ; Catriona Livingstone montre que l'autrice utilise le langage scientifique pour décrire l'identité (voir à ce sujet Catriona LIVINGSTONE, « Experimental Identities : Quantum Physics in *The Waves* », *Journal of Literature and Science*, vol. 11, n[o] 1, 2018, p. 66-81 ; Woolf utilise des concepts modernes de la physique pour déstabiliser les modèles de l'identité, comme d'autres auteurs modernistes à l'époque).

[4] « Elle avait l'impression que les choses se déplaçaient de chaque côté d'elle alors qu'elle restait immobile, étendue sur le lit sous un seul drap. Mais ce n'est plus le paysage, se dit-

sa liberté la rapprochent de plus en plus de Sara (ainsi que les observations des autres : sa nièce Peggy la voit comme *an « old prophetess », « a queer old bird »*). Eleanor, emportée par cette sensation, se demande où elle doit aller : « *Should she travel ? […] And where are we going ? Where ? Where*[1] *? … »* (*Y* 203). Comme l'oie sauvage dans *Orlando*, la vision et le cri de l'oiseau déclenchent l'épiphanie – l'élément du décor (le reflet de la lumière, le bruit de l'eau, ou la marque sur le mur[2]) fait éclater la banalité morne de la vie et fait ressentir une sensation qui révèle un ailleurs indicible.

Le passage où Kitty assiste à une représentation du *Götterdämmerung* de Wagner en 1910 est particulièrement ambivalent : elle apprécie la musique et ressent une émotion particulière, c'est un moment propice au surgissement de la sensation, mais l'évocation de Wagner dans un roman sur le danger du fascisme n'est pas anodine. Woolf a assisté à un grand nombre de représentations dans les années 1910, et y retourne dans les années 1920 (en alternance avec les Ballets russes) mais l'enthousiasme n'y est plus. Wagner est glorifié par le régime nazi et on découvre ses écrits antisémites ; l'esthétique agressive provoque le dégoût de Woolf qui ne l'apprécie plus. La scène à l'opéra en 1910 est alors annonciatrice de la situation des années 1930. Cependant, le roman doit aussi beaucoup à cet opéra : Jane Marcus montre les parallèles de leur construction, comme l'effondrement d'un ordre ancien, la famille et l'état patriarcal en déréliction, le symbole de la totalité[3]. Kitty est enthousiaste : « *The music made her think of herself and her*

---

elle ; ce sont les vies des gens leurs vies changent. » (*OR2* 895). Cette sensation est au départ celle des cahots du bateau et du train empruntés pendant son long voyage du retour, elle se transforme alors en voyage dans le temps et en réflexion globale sur sa propre place dans le monde. C'est aussi la sensation qu'éprouve Kitty lors de son voyage en train.

[1] « Devrait-elle voyager ? […] Et où allons-nous ? Où ? Où ? … » (*OR2* 897)

[2] Voir la nouvelle de Woolf « The Mark on the Wall » (« La marque sur le mur »), longue digression imaginative à partir d'une simple trace, en regard avec la fin du chapitre « 1911 » : *« She lay looking on the ceiling. A faint water mark appeared there. It was like a hill. It reminded her of one of the great desolate mountains in Greece […] »* (*Y* 202) [« Elle resta allongée, regardant le plafond. Une légère trace d'eau apparaissait à un endroit. C'était comme une colline. Cela lui rappelait l'une des grandes montagnes désolées de Grèce […] » (*OR2* 896)]. La trace sur le mur comme motif littéraire et prétexte à l'écriture se trouve également dans *Les Années* d'Ernaux, avec la tache de lumière sur le mur de la chambre qui a inspiré le premier roman non publié (voir chapitre 2).

[3] Jane MARCUS, « *The Years* as Greek Drama, Domestic Novel, and *Götterdämmerung* », *The Bulletin of The New York Public Library*, Virginia Woolf Issue, Volume 80, 1977, pp. 276-301.

own life as she seldom did. It exalted her ; it cast a flattering light over herself, her past[1]*. »* (*Y* 175). En entendant les coups de marteau de Siegfried, elle se souvient d'Oxford et du mûrier, de Lucy Craddock et de Mrs Malone, d'un jeune homme aimé qu'elle a éconduit. *« "That's the sort of life I like", she thought, taking up her opera glasses. "That's the sort of person I am*[2]*..." »* (*Y* 175) : cette sensation devient une révélation du passé et d'elle-même. *« A sudden sense of the passage of time and its tragedy*[3] *»* (*Y* 176), le passé se mêle au présent pour elle comme pour d'autres spectateurs dont les réactions sont tout aussi fortes. Kitty ne comprend pas bien le récit de Siegfried (qui fascine Edward et un jeune universitaire – la perception et l'identification semble ici être une question de genre), mais est emportée par la musique. Celle-ci est alors ambivalente et dangereuse, et la scène met implicitement en garde contre la séduction esthétique d'une œuvre d'art et les valeurs qu'elle peut véhiculer. Ces valeurs sont appréciées par deux hommes, représentants de l'université et du savoir, tandis que Kitty ne peut y adhérer complètement. Mais comme elle appartient tout de même en partie au monde ancien des victoriens, elle est touchée par l'opéra sur la chute d'une société ancienne, la chute des Pargiters. La poétique de l'interruption et de l'échec de *The Years* est en elle-même une mise en garde contre l'esthétique et les valeurs fascistes. Cette épiphanie est une sensation forte, mais est-elle efficace ? Elle ne débouche pas sur une décision ou un changement radical pour Kitty, ce n'est qu'une étape vers la connaissance de soi. La sensation est ici individuelle et manifeste le repli à l'extrême, sur soi et ses valeurs.

En 1914, le voyage en train de Kitty s'apparente aussi à une épiphanie : *« All the tension went out of her body. She was alone ; and the train was moving*[4]*. »* (*Y* 257). Elle quitte Londres, passant d'un monde à l'autre : *« She seemed to be*

---

[1] « La musique la faisait penser à elle-même et à sa propre vie comme rarement. Elle l'exaltait, elle jetait une lumière flatteuse sur sa personne, sur son passé. » (*OR2* 872)

[2] « "c'est cela, le genre de vie que j'aime", se dit-elle en prenant ses jumelles de théâtre. "C'est cela, le genre de personne que je suis..." » (*OR2* 873)

[3] « le sentiment soudain de l'écoulement du temps et de la tragédie que cela représentait » (*OR2* 873)

[4] « Toute la tension disparut de son corps. Elle était seule ; et le train avançait. » (*OR2* 946)

passing from one world to another ; this was the moment of transition[1]*. »* (*Y* 258), de la campagne à la ville, du poids des responsabilités à la liberté, des rituels mortifères à la respiration vivante que lui permet son séjour en dehors du foyer. Le train semble incorporer le temps et en devenir le symbole : *« The years changed things ; destroyed things ; heaped things up – worries and bothers ; here they were again. Fragments of talk kept coming back to her ; sights came before her*[2]*. »* (*Y* 258). Kitty perd sa place dans le temps et l'espace : *«* Now *where are we ? […] Past and present became jumbled together*[3]*. »* (*Y* 259). L'espace et le temps semblent être deux dimensions similaires, comme le passé et le présent : ce rassemblement vertigineux est caractéristique du moment d'être.

Le chapitre « 1917 » est principalement ancré dans la réalité sociale et historique : la conversation du dîner tourne autour de la guerre et de l'humanité, elle est interrompue par un raid aérien qui les mène au sous-sol (la guerre les pousse littéralement dans la cave, *« a cave of mud and dung »* comme le disait Sara en évoquant le lieu où sont rejetés les outsiders). À la fin du chapitre, Eleanor émerge de la cave et perçoit un ailleurs, au-delà de la guerre qui se déroule autour d'elle : les rais de lumière des avions lui évoquent un sentiment du passage du temps particulier, le bonheur de Sara et Nicholas qui s'éloignent dans la rue l'apaise et la rend heureuse.

> *For a moment she resented the passage of time and the accidents of life which had swept her away […] A broad fan of light, like the sail of a windmill, was sweeping slowly across the sky. It seemed to take what she was feeling and to express it broadly and simply, as if another voice were speaking in another language*[4]*.* (*Y* 285)

---

[1] « Elle semblait être en train de passer d'un monde dans un autre ; c'était le moment de transition. » (*OR2* 946)

[2] « Les années changeaient les choses ; détruisaient les choses ; accumulaient les choses – les soucis et les ennuis ; les voilà qui réapparaissaient. Des fragments de conversation ne cessaient de remonter en elle ; des images surgissaient devant elle. » (*OR2* 947) Ce passage éclaire le titre du roman et en esquisse l'essence d'une manière particulièrement adéquate.

[3] « *Maintenant* où sommes-nous ? […] Le passé et le présent se mélangèrent. » (*OR2* 947)

[4] « Pendant un instant elle regretta l'écoulement du temps et les accidents de la vie qui l'avaient emportée […] Un large éventail de lumière, comme l'aile d'un moulin à vent, balayait lentement le ciel. Il semblait accueillir ce qu'elle éprouvait et l'exprimer de façon claire et simple, comme si une autre voix parlait dans un autre langage. » (*OR2* 971)

Une connexion particulière s'établit avec une autre voix, comme si la sensation singulière d'Eleanor se reflétait dans le monde – mais nous n'en saurons pas plus. Le passage fait écho à la fin du chapitre « 1914 » où Kitty entend la voix de la terre et ressent un ravissement absolu, entourée par la nature.

Vingt ans plus tard, Peggy représente un échec de la jeune génération dans les années 1930 : elle est fascinée par les histoires du passé, elle voit le monde de manière factuelle et cynique, cherchant un sens qu'elle ne trouve pas.

> *I'm good, she thought, at fact-collecting. But what makes up a person –, (she hollowed her hand), the circumference, – no, I'm not good at that. There was her Aunt Delia. She watched her moving quickly about the room. What do I know about her? That she's wearing a dress with gold spots; has wavy hair, that was red, is white; is handsome; ravaged; with a past. But what past*[1] *?* (*Y* 335)

L'interrogation de Peggy est ici le miroir du roman et des interrogations de l'autrice au cours de l'écriture : récolter des faits ne suffit pas à écrire la vie, et il faut accéder à une vision plus générale pour réellement la comprendre. Le geste de la main est le même chez Eleanor, Nicholas ou Sara, aussi en quête de sens. Peggy est également préoccupée par le statut et la *place* des femmes, dont la sienne :

> *How to deaden; how to cease to feel; that was the cry of the woman bearing children; to rest, to cease to be. In the Middle Ages, she thought, it was the cell; the monastery; now it's the laboratory; the professions; not to live; not to feel; to make money, always money, and in the end, when I'm old and worn like a horse*[2] […] (*Y* 337)

Après l'émancipation symbolisée par Eleanor, le désespoir de Peggy est un triste contraste. Ses ancêtres ont lutté pour quitter le foyer et travailler, elle prend

---

[1] « Je suis douée, pensait-elle, pour recueillir les faits. Mais pour ce qui constitue une personne – (elle fit une sphère de sa main) la circonférence –, non, je ne suis pas douée pour cela. Voilà que passait sa tante Delia. Elle la regarda se déplacer rapidement dans la pièce. Que sais-je d'elle ? Qu'elle porte une robe avec des taches dorées ; a des cheveux ondulés, qui étaient roux, sont blancs ; est belle ; ravageuse ; a un passé. Mais quel passé ? » (*OR2* 1017)

[2] « Comment émousser ; comment cesser de ressentir ; c'était le cri de la femme accouchant ; se reposer, cesser d'être. Au Moyen Âge, pensait-elle, c'était la cellule ; le monastère ; maintenant c'est le laboratoire ; les professions libérales ; ne pas vivre ; ne pas sentir ; gagner de l'argent, toujours de l'argent, et à la fin, quand je serai vieille et usée comme un cheval […] » (*OR2* 1018-1019)

conscience des rôles toujours complexes des femmes : en tant que médecin gynécologue, elle assiste à leur souffrance. Elle-même étant à l'écart du fardeau de la reproduction, elle souffre tout de même de l'absence de direction de sa vie. Elle n'a pas le temps de penser, de ressentir ou de vivre, la marche du monde est dirigée par le travail, l'argent et le pouvoir : *« Politics and money »* comme le dit son frère North, tout aussi désabusé qu'elle par la situation de la société britannique lors de son retour d'Afrique. Si Eleanor, Sara ou Kitty peuvent espérer et accéder à un changement de situation et de vie, Peggy est complètement désabusée – elle a acquis l'indépendance, mais cela ne suffit pas. *« "We've changed ourselves […] We're happier, we're freer*[1]*…" »* (*Y* 367) dit Eleanor, ce que Peggy ne comprend pas : *« How can one be "happy" ? she asked herself, in a world busting with misery. On every placard at every corner was Death ; or worse – tyranny ; brutality ; torture ; the fall of civilization ; the end of freedom*[2]*. »* (*Y* 369). Le trouble des années 1930, que Woolf ressentait profondément et qui dirige ses derniers écrits, ébranle aussi Peggy. Cette situation résume tout le contraste de *The Years* : la sensation épiphanique n'a qu'un impact mesuré sur les individus, sensation à laquelle Peggy ne peut accéder ; l'indépendance et l'émancipation n'ont pas de sens si la situation sociale et politique n'est pas intégralement révolutionnée. L'élément le plus minuscule (le moment d'être) et l'ambition de liberté des êtres humains ne peuvent avoir de sens tant qu'ils ne font pas partie d'un tout. Il faut que la sensation soit sublimée par une vision de la réalité, il faut que la trajectoire personnelle de l'individu soit portée par un changement collectif, il faut que la société tout entière change afin que chacun puisse accéder à la paix intérieure. Mais les faits se répètent et l'héritage se perpétue : le ton est bien sombre, et seule Eleanor semble avoir pu finalement accéder à une certaine quiétude.

Le personnage le plus sujet aux *moments of being* est cependant Eleanor, puisque du début à la fin du roman, on suit les mouvements et sursauts de sa conscience. C'est en cela qu'elle est le double de Sara, dont on devine également la

---

[1] « Nous avons-nous-même changé […] Nous sommes plus heureux – nous sommes plus libres… » (*OR2* 1045)

[2] « Mais comment peut-on être "heureux" ? se demandait-elle, dans un monde débordant de malheur. Sur chaque pancarte, à chaque coin de rue, il y avait la Mort ; ou pire – la tyrannie ; la brutalité ; la torture ; la chute de la civilisation ; la fin de la liberté. » (*OR2* 1046)

très riche vie intérieure (mais dont il n'y a qu'un seul exemple, « 1907 »). Dans le dernier chapitre « Present Day », Eleanor est sujette à des sensations particulières, petits chocs ou ravissements qui s'apparentent aux moments d'être ; ils suscitent la remémoration et la compréhension profonde des choses. L'environnement est décrit dans l'interlude qui ouvre le chapitre comme *« as if a thin veil of gauze hung over it »*, *« An edge of light surrounded everything. »*, *« incandescent with light*[1] *»* (*Y* 290). L'atmosphère qui rappelle le cadre du premier souvenir de Virginia Woolf semble alors propice au surgissement épiphanique qui pourra déchirer ce voile et accéder à la réalité.

À la fête chez Delia, Eleanor médite :

> *My life, she said to herself. That was odd, it was the second time that evening that somebody had talked about her life. And I haven't got one, she thought. Oughtn't a life to be something you could handle and produce? – a life of seventy odd years. But I've only the present moment, she thought. […] Millions of things came back to her. Atoms danced apart and massed themselves. But how did they compose what people called a life? […] Perhaps there's 'I' at the middle of it, she thought; a knot; a centre; and again she saw herself sitting at her table drawing on the blotting-paper, digging little holes from which spokes radiated. Out and out they went; thing followed thing, scene obliterated scene*[2]. (*Y* 348)

On retrouve l'image des atomes ainsi que le graffiti. Elle dessine cette sorte de rature, *« a dot with strokes raying out round it »*, miroir d'un atome ou d'un soleil, symbole du minuscule et de l'immensité – dynamique récurrente du roman. Le dessin représente matériellement la recherche du sens, ou plutôt le schéma de l'esprit qui cherche du sens, comme le roman qui cherche sa signification et sa

---

[1] « comme si un fin voile de gaze flottant dans les airs », « Une bordure de lumière entourait toutes choses. », « incandescentes de lumière » (*OR2* 977)

[2] « Ma vie, se dit-elle. C'était étrange, c'était la seconde fois ce soit que quelqu'un parlait de sa vie. Et je n'en ai pas, pensa-t-elle. Est-ce qu'une vie ne devrait pas être quelque chose qu'on peut saisir et montrer ? – une vie de soixante-dix et quelques années. Mais je n'ai que le moment présent, pensait-elle. […] Des millions de choses lui revenaient. Des atomes dansaient, se séparant et se regroupant. Mais comment composaient-ils ce que les gens appelaient une vie ? […] Peut-être qu'il y a un "je" au milieu de tout cela, pensa-t-elle ; un nœud ; un centre ; et elle se vit à nouveau assise à sa table, dessinant sur le papier buvard, creusant de petits trous d'où partaient des rayons. Ils allaient dans toutes les directions ; une chose en suivant une autre, une scène en effaçait une autre. » (*OR2* 1028-1029)

conclusion[1]. Celle-ci reste ouverte, *« a deliberate failure »*. Les endroits où Eleanor dessine ce graffiti (dans les marges du livre de comptes, de ses feuilles de notes et du compte-rendu de la réunion suffragiste) sont significatifs : est-ce une métaphore de l'écriture au féminin, *en marge*, marginale ? La recherche du sens serait possible uniquement hors des cadres traditionnels, hors du cours de l'histoire, dans un espace-temps féminin ? Eleanor cherche un *« I »*, un centre significatif qui diffère du « je » égoïste et autoritaire dénoncé par le roman, afin de décrire la nature de ce qu'on appelle une vie. Elle cherche un patron de la vie, comme Woolf décrivait le *pattern* dans *Moments of Being* : *« is there a pattern, a theme recurring […] a gigantic pattern, momentarily perceptible[2] ? »* (*Y* 351). Eleanor reprend la quête de Peggy sur la nature des êtres, ce que reflète leur discussion sur la nature des rêves et des sentiments : *« Doctors know very little about the body ; absolutely nothing about the mind[3]. »* (Y 365) affirme Peggy. Si la médecine ne sait rien, la littérature pourrait tenter de comprendre le fonctionnement de l'esprit et de la remémoration. C'est aussi un commentaire sur la psychanalyse en vogue à l'époque, que Woolf méprisait, préférant la littérature et l'écriture. Juste après le passage du moment d'être d'Eleanor qui tente de trouver le centre et le sens de la vie, le roman mentionne Sara, « bas-bleu » qui semble avoir la clé pour accéder à la réalité véritable : c'est bien l'écriture qui détient cette clé.

Eleanor s'assoupit sur un canapé au milieu des autres, et en se réveillant, elle ressent une sensation indicible, un bonheur intense (*Y* 362). Lorsqu'elle s'endort à nouveau, elle retrouve la sensation, qui la mène vers des rêveries éveillées à propos d'une autre vie possible, dans cet extrait qui retrace précisément le surgissement du moment d'être et de la tentative de transformation :

---

[1] Woolf décrit ainsi les romans de Tourgeniev (« The Novels of Turgenev ») : *« Turgeniev did not see his books as a succession of events ; he saw them as a succession of emotions radiating from some character at the center. »* (*Essays* VI 10) [Tourgeniev ne concevait pas ses livres comme une succession d'événements, mais comme une succession d'émotions irradiant d'un personnage central. (Ma traduction)]

[2] « Y a-t-il un motif, un thème récurrent […] un immense motif, perceptible à certains moments ? » (*OR2* 1031)

[3] « Les médecins en savent très peu sur le corps ; absolument rien sur l'esprit. » (*OR2* 1043)

> *She held her hands hollowed; she felt that she wanted to enclose the present moment; to make it stay; to fill it fuller and fuller, with the past, the present and the future, until it shone, whole, bright, deep with understanding. […] It's useless, she thought, opening her hands. It must drop. It must fall. And then? she thought. For her too there would be the endless night; the endless dark. She looked ahead of her as though she saw opening in front of her a very long dark tunnel*[1]. (*Y* 406)

Eleanor cherche à transformer le moment d'être en rassemblent le passé, le présent et le futur, pour déceler le sens réel de la vie mais aussi par peur de sa mort. On retrouve le geste de la main de Peggy et de Rose, qui ont entrepris la même quête. Les fruits de cette quête ne semblent pas partagés, chacune reste dans ses pensées sans pouvoir réellement exprimer ce qui leur tient à cœur. C'est à l'aube, lorsque les Pargiter quittent la fête, qu'Eleanor est finalement frappée par l'épiphanie attendue, en observant un couple sortant d'un taxi[2] : *« There ! »* – mais l'interrogation se poursuit : *« And now ? »* demande-t-elle. La question reste ouverte. Pour l'autrice, le moment d'être est transformé en écriture, dont les pouvoirs sont eux-aussi remis en question. C'est alors un roman tout en nuance, qui représente via les trajectoires diverses de ses personnages la question des relations entre l'art et la politique, et celle de la place des individus dans une société en mutation. L'épiphanie n'est jamais vraiment réussie car elle peine dépasser les contours de l'individu – c'est toute l'ambiguïté de ce motif moderniste. La recherche et l'hésitation contribuent à la construction de l'identité et de la place des personnages, mais comme le rappelle la fin du roman, l'incertitude et le danger guettent. La transformation de la sensation en écriture ne se produit pas vraiment chez les personnages de Woolf, seulement chez leur autrice – une étude du

---

[1] « Elle tint ses mains arrondies ; elle avait l'impression de vouloir enfermer le moment présent ; le faire demeurer ; le remplir de plus en plus, du passé, du présent et de l'avenir, jusqu'à ce qu'il brille, complet, éclatant, plein d'une profonde compréhension. […] Cela ne sert à rien, pensa-t-elle, ouvrant les mains. Tout est voué à la disparition. Tout est voué à la chute. Et ensuite ? se dit-elle. Pour elle aussi ce serait la nuit sans fin ; l'obscurité sans fin. Elle regarda au loin, comme si elle voyait s'ouvrir devant elle un très long tunnel sombre. » (*OR2* 1079)

[2] *A Room of One's Own* se termine également par la vision d'un couple dans un taxi, autre lien entre les deux textes. La vision du taxi restaure l'unité de l'esprit, c'est aussi un symbole de créativité et de l'androgynie créatrice développée dans le dernier chapitre de l'essai.

manuscrit complet de *The Pargiters*, disponible uniquement à la New York Public Library, permettrait peut-être de montrer le contraire.

ii. Annie Ernaux : *la sensation palimpseste*

Annie Ernaux révèle sa lecture des livres de Woolf : ce sont des livres du temps et de la mort, livres de la sensation et du ressenti.

> *La chambre de Jacob, Mrs Dalloway, Les Vagues, La Promenade au Phare,* sont autant de textes différents hissés au-dessus du gouffre mais qui, tous, ont ceci de commun, de vertigineux : c'est le gouffre lui-même – c'est-à-dire le temps et la mort – qui en est la matière et la structure. Les livres de Virginia Woolf tentent tous de donner à ressentir, sinon voir, « la chose qui est là et qui existe en dehors de nous », selon le vœu qu'elle exprime dans son journal. Elle le fait en des structures admirables, poignantes, qui *matérialisent* le gouffre du temps, de cette chose qui existe hors de nous et dans laquelle l'existence humaine apparaît seulement comme une suite d'instants[1].

L'autrice, qui a partiellement étudié Woolf dans son mémoire d'études supérieures, poursuit dans le même texte :

> C'est une erreur de parler d'écriture de l'intériorité à propos de Virginia Woolf, sauf à dire qu'il s'agit d'une intériorité sans cesse traversée par les autres, proches ou inconnus, par leur regard, leur présence. […] Dans *La promenade au phare*, tous, mais de façon privilégiée Mrs Ramsay et Lily Briscoe, pensent, « éprouvent » les autres, leurs propos et leurs gestes, leurs silences[2].

Elle remarque ainsi l'écriture de la sensation vers autrui : les personnages éprouvent le temps et les autres, sont *traversés* par autrui et le monde. C'est une écriture de la sensation de soi dans le monde et dans le temps, de l'individu dans l'histoire. Cette lecture de Woolf par Ernaux est aussi son projet poétique et politique, et les dynamiques de l'individu et du collectif, de la singularité de

---

[1] « L'art d'écrire ». L'image du gouffre est souvent employée par Woolf, par exemple dans la vision d'Eleanor, lorsqu'elle tente de réunir passé, présent et futur, et anticipe sa propre disparition : *« She felt as if she was standing on the edge of a precipice »* (*Y* 406) [« Elle eut l'impression qu'elle était au bord d'un précipice » (*OR2* 1079)]. La version remaniée de cet essai d'Ernaux a aussi pour titre « Le gouffre du temps ».

[2] *Idem.*

l'expérience généralisée au groupe, du minuscule et de l'immensité, sont alors communes aux deux autrices.

L'écriture de la sensation se développe et se déroule au fur et à mesure des *Années*, récit qui reprend alors l'historique de sa poétique et la chronologie des rapports entre l'écriture de soi et l'enjeu de son œuvre. La première occurrence de la sensation apparaît dans la description de la photo au pensionnat Saint-Michel (*A* 956), passage déjà programmatique du récit :

> [...] cette conscience, prise dans ce corps là, avec une mémoire unique [...] c'est avec les perceptions et les sensations reçues par l'adolescente [...] que l'écriture peut ici retrouver quelque chose qui glissait dans les années cinquante, capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective. (*A* 957).

On lit ici un premier dédoublement entre l'être et la photographie, l'identité est incertaine (est-ce moi ?), et une première indication de la conscience narrative. « Elle » se reconnaît finalement comme la fille de la photo. Le reflet de l'histoire dans la mémoire indique également les relations entre ces deux formes de rapport aux événements : l'histoire s'imprime dans la mémoire, et l'écriture peut retrouver quelque chose de l'histoire collective comme des perceptions et sensations collectives (ce que l'on pensait, voyait, faisait, mangeait, etc.). L'écriture de la sensation permet d'écrire la mémoire collective, et de l'inscrire dans une histoire réécrite (non académique). Dans cette première ekphrasis, le récit indique sa visée et sa méthode. La lumière sur la photographie participe aussi à la sensation : « Pourtant, cette lumière [...] a été sensation de chaleur d'un soleil de juin d'une année qui, pour les historiens comme les vivants d'alors, ne peut se confondre avec aucune autre, 1955. » (*A* 957). Le leitmotiv de la lumière (également un leitmotiv woolfien) et de la sensation de chaleur qu'elle procure est un leitmotiv ernausien qui reviendra dans les moments de sensation, qui s'apparentent aux moments d'être chez Woolf. La trace de la sensation continue :

> Le sentiment d'une jeunesse absolue et précaire à ce moment-là nous submergeait, comme si on allait mourir [...] c'est à cause de cette sensation éperdue qu'on se retrouvait après un slow sur un lit de camp [...] il fallait embellir, construire la fiction de « la première fois » [...] (*A* 969).

Le sentiment de jeunesse et de liberté de la fin d'adolescence est ici écrit de manière générale, mais concerne l'autrice de manière personnelle ; c'est le récit de *Mémoire*

de fille, récit non pas de fiction romanesque, mais une écriture de vérité absolue, soixante ans après les faits. Le récit de sa propre vie est déjà sujet à l'écriture et la réécriture, généralisation de l'expérience adolescente qui sublime l'expérience personnelle désastreuse.

L'ébauche de la sensation palimpseste apparaît au fur et à mesure (comme chez Eleanor qui construit peu à peu son rapport au moment d'être) :

> Dans la rumeur des voix, des mots et expressions entendus depuis que nous étions au monde, mais qui ne nous venaient plus spontanément, on se sentait flotter dans des images indiscernables d'autres dimanches, plongeant jusqu'à ce temps dont nous entendions les récits en revenant au dessert [...] (*A* 978)

À la fin du repas de fête, la narratrice est enveloppée par des mots, des gestes, des odeurs et des goûts de l'enfance, et elle se souvient des repas de fête passés, plongeant alors dans le temps par ces perceptions sensorielles. Cette superposition du passé et du présent sera affinée, appréhendée et théorisée comme « sensation palimpseste » plus tard dans le récit. Mais avant cette compréhension, l'errance continue, et la sensation n'est pas encore liée à l'écriture :

> Ce qu'elle prend pour de vraies pensées lui vient quand elle est seule ou en promenant l'enfant. Les vraies pensées ne sont pas pour elle des réflexions sur les façons de parler et de s'habiller des gens [...], mais des questions sur elle-même, l'être et l'avoir, l'existence. C'est l'approfondissement des sensations fugitives, impossibles à communiquer aux autres, tout ce que, si elle avait le temps d'écrire – elle n'a même plus celui de lire –, serait la matière de son livre. (*A* 987)

C'est son « histoire de femme » qui a interrompu l'écriture, ou plutôt le temps de la réflexion. Le développement de la sensation puis du temps pour l'écrire, et enfin composer le livre, est contingent à la possibilité sociale, familiale et matérielle de l'écriture. Le récit raconte la possibilité de son émergence mais aussi la raison de son échec antérieur. Le temps de la vie des femmes est lié à l'écriture, et Ernaux en donne ici un exemple majeur, complexifié car elle-même se décrit attachée à sa routine quotidienne (« cette répétition, qu'elle croit détester et qui l'attache », *A* 988). Il y a une contradiction directe entre le temps pour soi, qui permet la réflexivité, et le temps pour autrui, où le rôle féminin fait disparaître le moi dans ses devoirs et dans les besoins des autres. C'est l'abandon des rêves d'écriture : « Elle ne se rêve pas comme avant [...] en écrivain publiant son premier livre. Le

futur s'énonce en termes matériels précis [...] ce ne sont pas des rêves, mais des prévisions. » (*A* 988). Ces prévisions méticuleuses du futur n'ont pas de lien avec l'écriture, comme elles ne permettent pas à la sensation de submerger la conscience.

La narratrice est alors détachée d'elle-même, séparée entre son rôle de mère et d'épouse et son envie d'écrire. Cette distance, ce moi dédoublé, concerne aussi son rapport à l'histoire : « Entre ce qui lui arrive dans le monde et ce qui lui arrive à elle, aucun point d'intersection, deux séries parallèles, l'une, abstraite, toute en informations aussitôt oubliées que perçues, l'autre en plans fixes. » (*A* 988). Le détachement de soi fait écho au détachement du monde. La section concernant Mai 68 et les manifestations des années 1970 sont le moment de rattachement et de réunion des moi, et de rattachement entre soi et le monde – c'est à ce moment qu'elle redonne du sens à sa vie. Lecteurs et lectrices savent aussi que c'est le moment de l'écriture du premier roman publié, *Les Armoires vides* ; *Les Années* sont une description minutieuse du processus d'écriture de l'autrice, en plus de décrire leur propre composition. Il semble alors que la conscience de soi doit être étroitement liée à la conscience politique, sociale, féministe et historique, pour déboucher sur la littérature : l'écriture engagée ne peut faire l'impasse sur l'écriture de soi, et inversement.

Un lieu particulier du surgissement du moment d'être est le trajet en voiture :

> Les vallons et les plaines glissaient dans un mouvement ample, arrondi. On n'était plus qu'un regard dans un habitacle transparent jusqu'au fond de l'horizon mouvant, qu'une conscience immense et fragile emplissant l'espace et, au-delà, la totalité du monde. (*A* 1032)

On peut lire la scène comme un écho à celle où Kitty file en train à travers la Grande-Bretagne (*Y* 258-259), ou lorsqu'Eleanor se rappelle du mouvement du train dans son corps qui devient alors sensation du temps (*Y* 201, 203) : le déplacement du corps se fait à travers l'espace, la conscience fusionne avec le monde. Une sensation particulière du temps et de soi surgit alors, propice à rétablir et consolider le lien de l'être et du monde. La dynamique entre l'instant et l'infini, entre le passé et le présent (et le présent et le futur) est aussi une caractéristique de l'épiphanie. La voiture est comme un lieu de l'entre-deux, une vision moderniste qu'on retrouve ailleurs chez Woolf : à la fin d'*Orlando,* le personnage éponyme

roule en voiture, et la vitesse d'avancée dans l'espace devient une avancée temporelle. Le roman fantasque représente littéralement la fusion de l'espace et du temps par ce moyen de transport, image chère à Woolf et récurrente dans ses œuvres, qu'on retrouve alors chez Ernaux.

Ces souvenirs qui se superposent dans la mémoire, lors des moments particuliers, provoquent la superposition des moi anciens :

> un après-midi où elle sommeillait seule sur le lit, elle s'est sentie comme à dix-huit ans dans son box du foyer de jeunes filles, le même corps et la même solitude, la même involonté d'agir. (*A* 1016-1017)

Couchée au lit, elle se souvient des autres fois où elle a été allongée de cette manière dans la journée, dans divers endroits : le dimanche avec sa mère, en Angleterre, dans un hôtel de Pampelune (*A* 1027). Cette situation, somnoler au lit en journée, rappelle la sensation de toutes ces situations ultérieures. Il faut ensuite s'extirper de la « torpeur douce » et se lever, travailler, « exister socialement » (*A* 1028). Ce passage enchaîne directement avec la première occurrence du récit à venir, renforcement du lien entre la sensation, le souvenir et l'écriture : « L'idée lui est venue d'écrire "une sorte de destin de femme", entre 1940 et 1985, quelque chose comme *Une vie* de Maupassant, qui ferait ressentir le passage du temps en elle et hors d'elle, dans l'Histoire […] » (*A* 1028). Comme l'indique déjà le chapitre 2 de cette étude, les passages sur la sensation sont suivis par des passages sur l'autoréflexivité du récit, là où la genèse du texte se reflète dans le texte lui-même. Plus loin, les chambres semblent être le lieu privilégié de l'expérience de la sensation : la narratrice se souvient des chambres et des états de la conscience à l'époque, elle se voit de façon floue.

> une silhouette, une coiffure, des mouvements […], des positions, assise à un bureau ou couchée sur un lit, arrivant parfois à se ressentir dans son corps d'avant […] Elle ne sait pas ce qu'elle cherche dans ces inventaires, peut-être, à force d'accumulation de souvenirs objets, redevenir celle qu'elle était à tel et tel moment […] Elle voudrait réunir ses multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit (*A* 1041)

La narratrice tente alors de transformer ces sensations afin de mieux les comprendre, et les réunir par l'écriture. Elle définit alors la « sensation palimpseste » : un « état particulier », où

> elle se ressent dans plusieurs moments de sa vie, flottant les uns par-dessus les autres. C'est un temps d'une nature inconnue qui s'empare de sa conscience et aussi de son corps, un temps dans lequel le présent et le passé se superposent sans se confondre, où il lui semble réintégrer fugitivement toutes les formes de l'être qu'elle a été. […] C'est une sensation déjà éprouvée, épisodique […] Elle lui a donné un nom, la sensation palimpseste. (*A* 1058)

Cette sensation est enfin définie, comprise, circonscrite, après des années de recherche pour la faire apparaître, comme lors du passage à la caisse du supermarché où elle ressentait la dilatation du temps et observait ses différents moi défiler dans ses souvenirs (« il lui arrive de penser à toutes les fois où elle s'est trouvée ainsi dans une file […] », *A* 1041). Cet extrait pourrait également décrire l'épiphanie moderniste et le *moment of being* woolfien, car il en contient les mêmes caractéristiques.

La joie d'avoir trouvé la sensation est pourtant immédiatement mise en doute : c'est « un instrument possible de connaissance […] de façon générale, presque scientifique – de quoi elle ne sait pas » (*A* 1058). La remise en question de la sensation est liée à l'écriture : elle donne envie d'écrire, mais son caractère palimpseste efface son passé. La sensation palimpseste se révèle stérile : une fois affinée et pensée, elle ne peut mener à l'écriture, car elle « l'aspire par degrés loin des mots et de tout langage, vers les premières années sans souvenir », « abolit ses actes et les événements, tout ce qu'elle a appris, pensé, désiré, et l'a conduite au travers des années, à être ici », « c'est une sensation qui supprime son histoire. » (*A* 1059). « Traquer la sensation » (*A* 1083) revient à l'effacement de son histoire, le repli sur soi, la suppression du langage et des souvenirs.

> Elle a peur qu'au fur et à mesure de son vieillissement sa mémoire ne redevienne celle, nuageuse et muette, qu'elle avait dans ses premières années de petite fille […] Peut-être un jour ce seront les choses et leur dénomination qui seront désaccordées et elle ne pourra plus nommer la réalité, il n'y aura que du réel indicible (*A* 1081)

La suite du récit revient sur cet effet : le tourbillon de l'histoire est épuisant, l'accumulation des faits historiques est envahissante, la société décrite est grisâtre et corrompue. L'effet palimpseste ressenti par l'individu fait alors écho à l'accumulation historique des paroles politiques vides de sens des paragraphes qui précèdent dans le récit. La juxtaposition du personnel et du collectif produit un effet lancinant, la clameur politique et historique sans signification écrase le temps

et la conscience, qui ne peut alors écrire. « Cette sensation ne l'a menée nulle part dans l'écriture, ni dans la connaissance de quoi que ce soit » (*A* 1081) : c'est alors qu'Annie Ernaux dévoile sa solution. La clé des *Années* se trouve dans cet extrait, qui reprend les caractéristiques de l'épiphanie et symbolise la dynamique de l'individu et du collectif qui sous-tend toute l'écriture d'Ernaux :

> il lui semble se fondre dans une totalité indistincte, dont elle parvient à arracher par un effort de la conscience critique, un à un, les éléments qui la composent, coutumes, gestes, paroles, etc. Le minuscule moment du passé s'agrandit, débouche sur un horizon à la fois mouvant et d'une tonalité uniforme, celui d'une ou de plusieurs années. Elle retrouve alors, dans une satisfaction profonde, quasi éblouissante – que ne lui donne pas l'image, seule, du souvenir personnel – une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est *pris*. De la même façon que, en voiture sur l'autoroute, seule, elle se sent prise dans la totalité indéfinissable du monde présent, du plus proche au plus lointain. (*A* 1082)

La sensation palimpseste, personnelle, égotiste et stérile, doit être transformée en « vaste sensation collective », comme lors du trajet en voiture lorsqu'elle est prise dans la totalité du monde. La sensation seule et la mémoire de soi ne peuvent suffire à l'écriture, elles ne peuvent qu'engendrer l'envie d'écrire. Il faut sublimer la sensation palimpseste en sensation collective d'appartenance à un tout et à un monde, pour que la conscience puisse se placer dans l'histoire, et écrire la durée et la réalité de l'individu comme de la communauté. L'instant épiphanique ne peut être complété que par la réunion avec le monde, il doit être transmuté en une action concrète afin d'avoir une réelle valeur. Cet élément esthétique est alors une métaphore de la littérature, qui ne peut rester concernée par elle-même et doit s'ouvrir au monde afin de pouvoir écrire la vérité.

Chez Woolf, l'épiphanie est à la source de l'écriture et donne l'idée qui déclenchera le livre, que l'autrice compose alors. L'épiphanie de Lily Briscoe permet la complétion de sa peinture, celle d'Orlando lui permet d'arriver au temps présent et d'enfin devenir elle-même. Les épiphanies de Rachel Vinrace et de Septimus Smith sont empreintes d'ironie tragique car elles débouchent sur la mort des personnages ; l'épiphanie de Clarissa Dalloway qui se déroule à la toute fin du roman permet au personnage d'accepter sa place et de sublimer son rôle dans la société, se réconciliant avec elle-même. Le *moment of being* ne mène à rien, si ce n'est quelques souvenirs et sensations indicibles ; il ne peut réussir tant qu'il ne

s'engage pas dans une vision commune, collective et totale. La sensation collective est la réussite de ce cheminement de la conscience, et permet à Ernaux de trouver l'écriture. Le rapport de la sensation à soi et à l'écriture est alors similaire chez les autrices : les mouvements internes, intimes, personnels sont stériles tant qu'ils n'ont pas été traversés par le collectif.

iii. Dédoublements

La sensation palimpseste décrite par Annie Ernaux rappelle le dédoublement que ressentent à plusieurs reprises les personnages de *The Years*. Eleanor, repensant à sa matinée de 1891 où elle doit changer de personnalité selon les endroits où elle se rend (le foyer, le bus, la réunion de charité, la maison à rénover, etc.), se sent dédoublée. Sa malléabilité va de pair avec son détachement des choses et des conversations, rôle féminin qu'elle a appris à tenir depuis l'enfance : *« The scene had changed so often that morning ; and every scene required a different adjustement ; bringing this to the front ; sinking that to the depths*[1]*. »* (*Y* 100). Lorsqu'elle est perdue dans ses pensées, elle semble pouvoir se diviser, *« She seemed able to divide herself into two*[2]*. »* (*Y* 168), elle entend ce qui se passe autour d'elle sans écouter. Ce sentiment de dissociation la poursuit, jusqu'au rassemblement à la fin de « 1917 » puis de « Present Day ». Cette dissociation est aussi un miroir du roman où Eleanor est le double de Sara. Celle-ci, toujours en décalage des autres (par le sommeil, ses chansons, sa conversation qui passe du coq à l'âne, et sa place d'outsider), se dédouble, comme Rose, comme North, comme Kitty. La partition puis le rassemblement de l'identité est un motif moderniste, et caractérise les personnages woolfiens. Le dédoublement touche Rose en 1910 lorsqu'elle se souvient de son expérience effrayante de l'enfance : *« Her past seemed to be rising above the present. […] It made her feel that she was two different people at the same time, that she was living two different times*

[1] « Le décor avait changé si souvent ce matin ; et chaque décor demandait un ajustement différent ; mettre cela sur le devant de la scène ; enfoncer cela dans les profondeurs. » (*OR2* 805)

[2] « Elle semblait capable de se diviser en deux. » (*OR2* 866)

at the same moment[1]*. »* (*Y* 159), un passage digne de la sensation palimpseste ernausienne. L'irréalité des souvenirs de Rose, confrontés à ceux des cousines, provoquent ce dédoublement : elle est la petite fille en robe rose qui part à l'aventure dans la rue, et la femme adulte dans la pièce avec ses cousines. La dissociation de soi résulte de l'expérience traumatisante qu'elle n'a jamais racontée à personne, et qui reste présente à son esprit dès qu'elle pense au passé. La formulation du souvenir blessant pourrait-elle alors la guérir, comme l'écriture est salvatrice pour Virginia Woolf ? Mais Rose n'avoue rien, et son enfance continue à lui peser.

Ce dédoublement évoque le journal et l'autobiographie de l'autrice : *« I was thinking of my memoirs. The platform of time. How I see father from the 2 angles. As a child condemning ; as a woman of 58 understanding – I shd say tolerating. Both views true*[2] *? »*. Elle écrit ceci en référence à « A Sketch of the Past », où elle se représente une plateforme[3] sur laquelle elle se tient afin d'observer le passé : *« enough of the present to serve as platform to stand upon. It would be interesting to make the two people, I now, I then, come out in contrast. And further, this past is much affected by the present moment*[4]*. »* (*MB* 75). Le contraste entre ce moi passé et ce moi présent engendre une réflexion sur le présent qui conditionne la vision du passé et de l'écriture des mémoires. Si le moi du passé influence le présent – l'enfance et l'éducation façonnent les êtres humains –, l'état du moi du présent influence aussi la vision du passé. C'est une question de circonstance de l'écriture

---

[1] « Son passé semblait surgir et couvrir le moment présent. […] cela lui donnait l'impression qu'elle était deux personnes différentes en même temps ; qu'elle vivait dans deux temps différents au même moment. » (*OR2* 859)

[2] *Diary,* 25 avril 1940 : Je pensais à mes mémoires. La plateforme du temps. Comment je vois père via deux angles. Comme une enfant qui condamne, comme une femme de 58 ans qui comprend – je devrais dire, qui tolère. Les deux visions sont vraies ?

[3] *The Platform of Time* est le titre choisi par S. P. Rosenbaum pour l'édition des *« memoirs »* de Woolf, quelques textes sur sa famille et ses amis (Julian Bell, Leslie Stephen, Carole Stephen, Anne Thackeray, Julia Margaret Cameron, Roger Fry, Jane Strachey, Janet Case…) : Virginia WOOLF, *The Platform of Time. Memoirs of Family and Friends*, édité par S. P. Rosenbaum, Londres, Hesperus, 2007.

[4] « suffisamment de présent pour s'en servir comme d'une plateforme où je me tiendrai. Il serait intéressant de mettre en contraste les deux personnes, moi maintenant et moi alors. Et, bien plus, le moment présent affecte beaucoup ce passé. » (*IV* 96)

que Woolf soulève ici, question que l'on retrouve dans *Mémoire de fille* d'Ernaux où la narratrice part à la recherche de son ancien moi :

> cette fille n'est pas moi mais elle est réelle en moi [...] dois-je fondre la fille de 58 et la femme de 2014 en un « je » ? ou, ce qui me paraît, non pas le plus juste – évaluation subjective – mais le plus aventureux, dissocier la première de la seconde par l'emploi de « elle » et « je » [...] (*MF* 22)

Se dissocier, devenir plusieurs soi, permet de se fondre dans le monde : « mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres » (*Évé* 319) écrit ailleurs l'autrice. L'absence du pronom de la première personne du singulier dans les œuvres du corpus confirme ce mouvement. Les personnages du roman de Woolf hasardent un « je » (*« perhaps there's "I" at the middle of it »* se demande Eleanor, comme si l'autrice la prenait comme porte-parole afin de hasarder l'autobiographie qu'elle écrira plus tard), qui pourrait dépasser le *« I »* égoïste et autoritaire tant critiqué dans ses textes. Cette recherche entre le roman, la biographie et l'autobiographie, le roman historique et le roman de la sensation, se poursuit dans *The Years*, ce qui suspend l'œuvre dans un entre-deux non terminé. Cette erreur délibérée participe finalement à sa poétique antifasciste, replaçant le roman dans l'urgence de son temps. Ernaux dépassera ensuite la question et rejettera le « je » (après des années à l'écrire dans ses récits précédents) au profit du « nous »/« on », afin de décentrer l'individu dans le monde et lui donner une qualité universelle. *Les Années* sont un texte complet, peut-être plus réussi car il a assumé et intégré l'aspect autobiographique tout en le généralisant. Ces réflexions menées par les œuvres, sur le personnel et le collectif, notamment par le biais du genre, rejoignent les réflexions des études de genre et des études féministes, qui s'attachent à montrer que le particulier genré n'empêche pas l'universalité – en l'occurrence, l'universalité du texte littéraire malgré les expériences individuelles racontées.

iv. Mémoire et souvenirs

Si l'instant réussi mène à la réflexion et la décision, il suscite aussi le surgissement du souvenir : celui-ci remonte à la surface de la mémoire lors de moments propices. Chez Ernaux, la sensation collective permet de retrouver et formuler le souvenir en accédant à sa mémoire personnelle, l'entreprise

autobiographique étant fondée sur la mémoire et l'histoire. En fusionnant sa mémoire personnelle et le souvenir des sensations d'une époque, elle peut alors écrire l'histoire de la France croisée à sa propre histoire[1]. La mémoire s'élève *contre* la disparition, disparition sans cesse annoncée et combattue par cette recherche de la sensation et par l'envie d'écrire. La mise en garde persiste, dans la dernière section du récit qui est à la fois mélancolique quant au futur, et inquiète lorsqu'elle relève les éléments malades de la société. Mais ce n'est pas uniquement un travail de remémoration tournée vers l'individu, la mémoire permet d'embrasser le monde, la mémoire collective, l'histoire collective :

> Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde, saisir le changement des idées, des croyances et de la sensibilité […] (*A* 1083)

L'étude des mécanismes de la mémoire chez Ernaux est inséparable de la question historique et sociale. Plonger dans les souvenirs est pour elle la matière de l'écriture et de l'engagement :

> De romantique, sa mémoire devient critique […] Au fur et à mesure que sa mémoire se déshumilie, l'avenir est à nouveau un champ d'action. Lutter pour le droit des femmes à avorter, contre l'injustice sociale et comprendre comment elle est devenue cette femme-là ne fait qu'un pour elle. (*A* 1002)

L'écriture de soi est alors inséparable de l'écriture de l'histoire.

En représentant les photographies et les souvenirs qui y sont associés et reconstruits, le récit montre la mémoire individuelle façonnée par la mémoire collective. L'intérêt de la société pour l'histoire familiale (« la généalogie s'emparait des gens », « on s'attachait à des objets et des photos de famille », *A* 1024) met en évidence la reconstruction des histoires individuelles, et le façonnement de la mémoire à rebours. La notion de mémoire collective est un principe développé en sociologie par Maurice Halbwachs dans *Les Cadres sociaux de la mémoire* en

[1] « ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. » (*A* 1082)

1925 : les repères extérieurs organisent les souvenirs anciens, et la mémoire de l'individu est liée au tissu social[1]. Après l'individu, ses gestes, ses paroles, ses mœurs, son rapport à l'histoire qui se construit en fonction des éléments extérieurs (comme on l'a vu dans les chapitres précédents), la mémoire aussi s'organise et se façonne en fonction de la société et d'un récit commun, collectif, souvent national. Chez Woolf, les souvenirs reviennent d'un chapitre à l'autre chez les personnages, et la sensation fait surgir le souvenir, mais le lien avec l'écriture n'est pas accompli. Le travail de la mémoire se fait au cours de l'écriture, visible dans le journal de l'autrice : lorsque les personnages pensent et cherchent le souvenir, leur mémoire travaille comme celle de l'autrice afin de se rappeler les événements des chapitres antérieurs. Woolf note dans son journal avoir volontairement écrit sans relire les chapitres précédents[2], afin d'écrire véritablement le mécanisme faillible de la mémoire, d'où les souvenirs parfois incomplets ou transformés. Woolf décrit ce mécanisme dans son autobiographie « A Sketch of the Past », qui met en évidence la dimension autobiographique et mémorielle dans *The Years*, comme un roman de la famille, de l'héritage et de la transmission. Le goût des discussions sur la société et l'humanité se double de discussions sur les souvenirs familiaux. Mais l'interruption du discours des personnages et l'impossibilité d'arriver à une conclusion (*« no peroration ! »*) menace toujours : le renversement à grande échelle qui se profile dans les régimes fascistes européens se réalisera dans la deuxième guerre mondiale.

La sensation épiphanique permet de voir au-delà de la réalité perçue comme cotonneuse, *« the cotton wool of daily life »* que décrit Woolf, « un présent cotonneux » (*A* 1008) chez Ernaux. La réalité est masquée par ce voile, et l'instant

---

[1] C'est un principe récemment validé par la neurobiologie : voir le projet du CNRS, Pierre GAGNEPAIN *et al*, « Collective memory shapes the organization of individual memories in the medial prefrontal cortex », *Nature Human Behaviour*, décembre 2019. L'imagerie cérébrale valide le fait que la mémoire collective forme les mémoires individuelles sur une étude menée autour de la mémoire de la deuxième guerre mondiale.

[2] *Diary*, 22 mai 1934 : *« The last chapter must equal in length and importance and volume the first book : and must in fact give the other side, the submerged side, of that. I shan't, I think, re-read ; I shall summon it back – the tea party, the death, Oxford and so on – from my memory. »* [Le dernier chapitre doit être équivalent en longueur et importance au premier livre : et devra donner l'autre côté, son côté submergé. Je ne vais pas, je pense, relire ; je vais invoquer le dîner, la mort, Oxford etc., de ma mémoire.]

épiphanique permet d'en sortir : l'éclat, la lumière, le sursaut, déchire la ouate et dévoile la vérité[1], passant de l'haptique au visuel. L'importance de ces brefs instants qui semblent détenir le sens de la vie est significative dans deux œuvres sur le passage du temps et la longue succession des années. De l'instant à l'année s'écrit alors un rapport au temps littéraire et existentiel, mais aussi politique. Les détails du quotidien et la lenteur de la vie ordinaire contiennent aussi l'essence de la réalité et de la vie, laquelle n'est pas seulement constituée de moments exceptionnels, mais majoritairement de non-être, de rien. *The Years* et *Les Années* rééquilibrent la littérature, les vies ordinaires, muettes et obscures, les espaces-temps marginalisés, les histoires de femmes pas forcément trépidantes, mais qui n'ont rien à envier à la grande histoire. La réhabilitation de la beauté du quotidien et de l'ordinaire est aussi un discours sur la littérature, qui n'est ni aventure palpitante, ni découverte incroyable : lecteurs et lectrices redécouvrent la beauté de leur propre réalité.

On l'a vu au fil de cette étude, un certain nombre d'images sont récurrentes, de la plume de Woolf à celle d'Ernaux. Les deux autrices emploient des métaphores similaires pour décrire leur vision du monde, tout particulièrement autour de cette écriture de la sensation et des épiphanies : la lumière, l'eau, le gouffre, les visages, la réalité ouatée. L'épiphanie relève du dicible et de l'indicible : la sensation peut oblitérer le souvenir et la parole, sauf lors de sa transformation en une expérience commune, qui devient alors écriture. Les autrices font une lecture politique et sociologique de ces sensations : il faut être à la bonne *place* (spatiale, sociale, familiale) pour les percevoir et les transformer, pour que l'écriture puisse émerger et que le livre puisse exister.

---

[1] On trouve cette image chez d'autres écrivains, par exemple chez Jean-Philippe TOUSSAINT, *Nue*, Paris, Minuit, 2013, p. 58-59 : « Je m'interrogeais sur la nature de la réalité que j'avais sous les yeux. Je ne savais quelle valeur accorder à ce réel ankylosé qui m'apparaissait comme à travers un voile cotonneux, cette réalité ouatée qui avait quelque chose d'une projection en trois dimensions d'une scène issue d'un passé aboli […]. » Cette réalité est accessible après le surgissement du « sentiment océanique », une sorte d'épiphanie.

b. « C'est comme si elle était hors de la fête », le paradoxe de la chambre à soi

La notion de place et de position (en marge, dedans, dehors, à l'écart, au cœur, etc.) des femmes évoque bien sûr la *room* woolfienne : chambre, ou plutôt pièce, bureau, studio, logement, la *room of one's own* est au cœur de la conception du féminisme de Virginia Woolf. Dans *The Years* notamment, on perçoit son importance pour les personnages : Eleanor, lorsqu'elle est enfin libérée d'Abercorn Terrace, vit dans une chambre bien à elle, ce qui la rend heureuse même à soixante-dix ans passés. Dans les chambres où elle passe, chez Morris et Celia en 1911, c'est une fois à l'écart que peut surgir la sensation épiphanique. Comme sa cousine, Kitty recherche les lieux où elle peut se délivrer de son rôle de maîtresse de maison et ses responsabilités à la ville : sa chambre après la soirée de 1914, puis la cabine du train de nuit. À la fin du roman, on apprend qu'elle possède une maison et un jardin à elle seule, réalisation extrême de la *room of one's own* dans le veuvage et la vieillesse, grâce à sa fortune. Rose a son propre logement (avec une femme, indique *The Pargiters* – la chambre à soi permettant aussi de vivre selon ses propres choix), comme Martin qui vit dans une version réduite d'Abercorn Terrace (son appartement est similaire au bureau de son père, et il est toujours servi par Crosby). North, de retour en Grande-Bretagne, n'a pas encore ses quartiers, écho à son indécision générale. Sara Pargiter, en tant que miroir de l'autrice, est évidemment doté d'une chambre à elle, et les deux logements qu'elle occupe seule montrent toute l'ambivalence de ce motif.

« 1907 » est un chapitre central dans la construction du roman (*« the turn of the book*[1] *»*), c'est aussi la première année du nouveau siècle après le tiers victorien, et la période du début de la carrière de romancière de Woolf. Sara est alitée dans sa chambre à Browne Street, rêvasse et feuillette la traduction d'*Antigone* de Sophocle de son cousin Edward. La chaleur de l'été, le bruit extérieur qui parvient

[1] *Diary*, 6 avril 1933 : *« I've written myself out over The Pargiters this last lap. I've brought it down to Elvira in bed – the scene I've had in my mind ever so many months, but I cant write it now. Its the turn of the book. »* Et le 30 décembre 1934 : *« I finished, more or less, Maggie & Sarah, the first scene, in the bedroom: with what excitement I wrote it! »* [Je me suis épuisée à écrire la dernière étape des Pargiters. J'en suis arrivée à Elvira au lit – la scène que j'ai en tête depuis tant de mois, mais que je n'arrive pas à écrire maintenant. C'est le tournant du livre ; J'ai plus ou moins terminé Maggie et Sara, la première scène dans la chambre : avec quel enthousiasme je l'ai écrite !]

dans la pièce et le store qui s'agite rappellent le premier souvenir d' « A Sketch of the Past », ainsi que le temps passé à Hyde Park Gate :

> *On summer nights, I would lie with the window open, looking up at the sky, thinking […] Of a summer night I sometimes heard dance music and saw the dancers sitting out on the leads; saw them passing and repassing the window on the stairs. […] Often I would lie awake till two or three, waiting for Nessa to come and see me after her party. I would read by the light of a candle, and blow it out as I heard her and Gerald approaching*[1]. (*MB* 122-123)

La scène évoque aussi les premiers écrits autobiographiques de l'autrice : « A Dance at Queen's Gate » et « A Garden Dance » (1903), la première racontant une nuit où, réveillée par la musique, elle observe les invités d'une soirée estivale, la seconde où elle assiste à une soirée mondaine et trouve refuge dans le calme et la fraîcheur du jardin. La scène de 1907 est la première rencontre avec Sara adulte, personnage central du roman mais dont l'esprit est pourtant insaisissable ensuite. Cette vision d'elle, seule, lectrice, rêveuse, au lit, anticipe celle qu'elle deviendra : la prophétesse excentrique, souvent endormie, déclamant de la littérature au milieu de la conversation et curieuse de tout ce qui l'entoure. La solitude lui permet de laisser ses pensées divaguer, de réfléchir à sa lecture, voire se s'y laisser emporter – elle confond les images d'*Antigone* avec le jardin, devient elle-même l'héroïne dans son tombeau lorsqu'elle s'emmaillotte dans le drap.

La deuxième chambre de Sara, dans « Present Day », est un petit logement insalubre dans une pension d'un quartier défavorisé. C'est aussi *a room of one's own*, mais qui rappelle le deuxième impératif de Woolf : une femme doit avoir une chambre à soi mais aussi une somme d'argent conséquente chaque année, pour pouvoir vivre confortablement et écrire[2]. Maggie et Sara n'ayant plus de parents, leur situation financière semble précaire, en témoignent leurs logements successifs

---

[1] Les nuits d'été, je m'allongeais avec la fenêtre ouverte, regardant le ciel et pensant […] Une nuit d'été j'entendais parfois une musique dansante et voyait les danseurs assis au bord de la piste de danse ; je les voyais passer et repasser par la fenêtre de l'escalier. […] Souvent je restais éveillée jusqu'à deux ou trois heures du matin, attendant que Nessa vienne me voir après sa soirée. Je lisais à la lueur d'une bougie, et l'éteignais en l'entendant approcher avec Gerald […]. (Ma traduction)

[2] *« 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) [« Il est nécessaire d'avoir cinq cents livres de rente par an et un lieu dont la porte ferme à clef si l'on veut écrire de la fiction ou de la poésie » (*ULS* 159)]

et conditions de vie très différentes des autres Pargiter (notamment de Martin, le plus aisé financièrement). C'est dans ce logement à l'étroit qu'elle se laisse aller à l'antisémitisme envers son voisin. Ainsi, le lieu à soi est ambigu, car il favorise la liberté de penser et d'écrire, mais aussi l'enfermement dans des idées nauséabondes.

Woolf illustre dans *The Years* la posture de « donneuse de paradoxes[1] » qu'elle adopte déjà dans *A Room of One's Own*. L'essai insiste sur l'importance du lieu à soi, mais aussi sur la place des femmes dans la sphère publique, toujours contestée – la chambre est alors le lieu paradoxal fermé où la libération de la sphère privée est possible. La pièce à soi est un espace utopique et hors genre[2], où l'on peut exister hors des contraintes de genre[3]. Si la chambre a une porte qu'on doit pouvoir fermer à clé pour avoir la paix, elle doit aussi pouvoir s'ouvrir : c'est le sens des anciens titres de *Three Guineas*, *A Tap at the Door* et *Open the Door* (où le format épistolaire est un autre moyen d'échanger). Il faut discuter pour réfléchir et construire sa vision du monde, son engagement politique et son style littéraire. La porte de Sara s'ouvre sur Maggie, avec qui elle reprend sa réflexion tirée de Berkeley, ou bien sur North avec qui elle parle de littérature et de politique. Le lieu à soi ne concerne pas seulement la pensée et la littérature : dans « Professions for Women », Woolf indique que c'est l'objectif de l'ouverture des métiers. Mary Datchet dans *Night and Day* peut lire, écrire et s'engager, ce que ne peut faire l'héroïne de *The Voyage Out*, Rachel Vinrace, n'ayant jamais d'espace personnel. Jacob Flanders possède sa chambre bien à lui, à la maison et à l'université (*Jacob's Room*). La fiction de Woolf montre en quoi il est nécessaire pour les femmes d'acquérir un espace à elles, pour maîtriser le cours de leur vie.

Chez Annie Ernaux, la chambre est également un lieu central : c'est le refuge de l'enfance, pour lire et écouter de la musique, le lieu des études et de la réussite

---

[1] Voir Valérie FAVRE, « La dynamique paradoxale de l'enfermement dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf : entre contrainte et dépassement du genre », dans Ingeborg RABENSTEIN-MICHEL, Valérie FAVRE & Jordi MEDEL-BAO (dir.), *Genre et enfermement : contraintes, dépassement, résistance*, Lyon, Langues et cultures européennes – Université Lumière Lyon 2, « Textures » n° 23, 2018, pp. 231-240.

[2] Valérie FAVRE, *ibid*.

[3] C'est aussi le sens du titre de l'essai, *One* et non *Her*. Le choix du pronom traduit une libération du genre – voir le chapitre 3 de cette étude.

scolaire, des confidences entre amies et de la sexualité[1]. La solitude et le demi-sommeil facilitent aussi le surgissement de la sensation, ainsi que de l'écriture. Dans *Les Années*, la narratrice médite sur les différentes chambres qu'elle a occupées :

> Elle se retourne souvent sur des images de quand elle était seule [...] des chambres qu'elle a occupées [...] Il lui semble que ce sont ses *moi* qui continuent d'exister là. Le passé et l'avenir, en somme, se sont inversés, c'est le passé, non l'avenir, qui est maintenant objet de désir [...] Dans un tableau de Dorothea Tanning qu'elle a vu il y a trois ans dans une exposition à Paris, on voyait une femme à la poitrine nue et, derrière elle, une enfilade de portes entrebâillées. Le titre était *Anniversaire*. Elle pense que ce tableau représente sa vie et qu'elle est dedans [...]. (*A* 988)

La chambre est aussi un état de l'esprit à une époque donnée, comme une photographie qui fixerait le temps, et la coïncidence du récit d'Ernaux avec le tableau de Tanning est alors étroite, puisqu'il met en scène une série de chambres entrevues, comme l'enfilade de portes entrouvertes que représente *Anniversaire*. La perte de la chambre à soi est déplorée au cours des années, dans l'absence de liberté après avoir quitté la petite chambre universitaire pour emménager avec son mari, l'absence de bureau pour travailler les concours tout en élevant les enfants, mais aussi la lourdeur des tâches domestiques des innombrables pièces de la maison à meubler, occuper, nettoyer. À ce moment du récit, la volonté d'écrire surgit à l'extérieur du foyer, dans les quelques instants de creux – pendant les courses au supermarché ou au parc avec les enfants. La chambre hors de la maison est ensuite un nouveau lieu de liberté, cette fois sexuelle : chambre d'hôtel ou chambre d'étudiante où elle retrouve des amants. Elle refait cet inventaire plus tard dans le récit, en passant en revue les chambres et les activités, les sensations, les lectures et les discussions qui y ont eu lieu (*A* 1041). C'est quand elle est allongée sur le lit, dans la chaleur et la pénombre, que la sensation palimpseste survient, qu'elle retrouve ses anciens moi, cheminement menant à la sensation collective.

---

[1] « la sexualité une question mal résolue sur laquelle les filles épiloguaient des heures dans les chambres de la cité universitaire [...] » (*A* 975) ; « Quand elle désirait écrire, autrefois, dans sa chambre d'étudiante, elle espérait trouver un langage inconnu qui dévoilerait des choses mystérieuses [...] » (*A* 1083) (le langage inconnu et le dévoilement sont deux motifs incontournables de l'écriture de Woolf).

Les espaces liminaires, les lisières, portes et fenêtres, participent à ce motif de la chambre : la porte de la *room of one's own* comme les portes d'*Anniversaire* rappellent aussi le seuil sur lequel se tient Mrs Dalloway, hésitant entre deux visions du monde à la fin du roman éponyme. La fenêtre de la chambre de Kitty en 1880 lui permet d'observer le monde, mais qui est également menaçante car elle peut *être regardée* par cette fenêtre, tout aussi ambivalente que la pièce. La fenêtre de la chambre d'Eleanor en 1911 permet d'apercevoir la chouette épiphanique, et c'est en observant la ville par la fenêtre de la chambre dans les années 1930, que surgissent des souvenirs de l'année 1917 et des bombardements : *« Some gust blew open a door : one of the many millions in Eleanor's seventy-odd years*[1] *[…] »* (*Y* 312). Plus tard, lorsqu'elle somnole à la fête de Delia, elle se réveille en sursaut : *« In what room ? In which of the innumerable rooms ? Always there were rooms ; always there were people. Always from the beginning of time*[2]*… »* (*Y* 405), et s'ensuit alors la sensation aiguë qui la guette toute la soirée. Comme la narratrice des *Années*, Eleanor ressasse d'anciens souvenirs, ouvrant les portes de sa mémoire. La chambre est alors une image du rêve et une métaphore de l'esprit des personnages, narratrices et autrices, où est conservée la mémoire et l'inspiration de l'écriture. Annie Ernaux se remémore aussi des chambres, dans une série de souvenirs évoquant la série de portes d'*Anniversaire* :

> Une autre chambre, d'une même douceur, se superpose à celle-ci, la chambre de l'Institut Curie de l'autre hiver, au troisième étage. Je me souviens aujourd'hui que je m'étais souvenue, dans cette chambre, de ma chambre à l'hôtel-Dieu de Rouen juste après mon avortement, quand j'avais vingt-trois ans. Ne peut-on voir la vie derrière soi comme une série de chambres en abyme jusqu'à celle, définitivement opaque, neigeuse tel un film mal enregistré sur magnétoscope, de la naissance. (*UP* 168)

Le lieu à soi est ambivalent dans les œuvres de ces deux autrices : c'est le lieu de l'épiphanie, du développement de soi, de la réflexion, de la lecture et de l'écriture ; mais aussi le lieu du retrait et du repli où peuvent se développer la haine

---

[1] « Un coup de vent a ouvert une porte : un des nombreux millions de portes pendant les soixante-dix ans et quelque d'Eleanor » (*OR2* 977)

[2] « Mais où était-elle ? Dans quelle pièce ? Dans laquelle des innombrables pièces ? Il y avait toujours des pièces ; il y avait toujours des gens. Toujours depuis le commencement du temps… » (*OR2* 1078)

et le fascisme, ou le lieu de l'enfermement[1] dans la vie domestique et ses contraintes, lieu de la solitude choisie ou subie. Le paradoxe de la chambre à soi est qu'elle permet de s'enfermer pour écrire, mais facilite le risque de se replier sur soi. Elle reste en tout cas le lieu de la liberté des femmes, en retrait de la société, et le lieu de leur écriture, ou tout simplement d'une vie heureuse chez les personnages woolfiens. Elle rappelle aussi les conditions d'émergence de l'écriture, contre le mythe de l'écriture facile : les conditions pratiques doivent être réunies afin de pouvoir composer le texte littéraire, l'écriture ne relève pas du génie. C'est aussi un symbole de mise en garde : liberté et droit de vote sont acquis, mais attention à ne pas s'enfermer dans des valeurs fascistes et patriarcales (*The Years*) ; la liberté de travailler et de consommer ne doit pas mener à la surcharge, il faut faire attention au renversement capitaliste se réappropriant les libertés acquises par les féminismes (*Les Années*). L'ambivalence de la position, de la place et de la posture des femmes par rapport aux chambres à soi est personnelle et politique, et il n'est ainsi pas anodin de retrouver ce motif chez deux autrices concernées par le féminisme et les questions de genre.

La chambre comme lieu de retrait évoque un deuxième motif chez Annie Ernaux : la sensation d'être « hors de la fête ». Élise Hugueny-Léger étudie les ramifications de ce motif dans *Les Années* et montre que ce mouvement de retrait permet à la narratrice de construire son identité, affirmer sa vision, trouver ses propres mots, pour ensuite pouvoir écrire[2]. L'observation puis l'objectivité permises par cette mise à l'écart sont visibles dans les quelques mentions des fêtes (musique dans la rue, fête de l'école, fête foraine) et des repas (dix repas de famille).

Les scènes de repas se terminent souvent par un repli à l'écart, un retour à la conscience narrative après la scène collective. Après la scène de la fondue bourguignonne avec la belle-famille, elle se sent « traversée par une impression fugace de provisoire » (*A* 986), plus tard avec ses enfants, elle éprouve « la douceur

[1] La chambre fermée à clé est aussi celle des cures de repos de Woolf et évoque l'image de l'esprit soigné de force, comme chez Septimus Smith ou dans *The Yellow Wallpaper*, enfermés dans leur chambre et enfermés dans leur esprit.

[2] Élise HUGUENY-LEGER, « "En dehors de la fête" : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans *Les Années* d'Annie Ernaux », *French Studies*, 66 (3), 2012, pp. 362-375.

d'un rite qui nous avait tant pesé [...] on se demandait ce qui nous liait [...] » (*A* 1050). Dans la « réalité matérielle du repas de fête », « on s'extrayait quelques minutes pour fumer une cigarette », un souvenir de l'enfance surgit, « une scène ancienne et dorée » (*A* 1077). Après le repas se ressent « la plénitude fatiguée d'avoir [...] franchi harmonieusement les étapes du rite » (*A* 1077). La voix de la narratrice revient à la fin de ces scènes[1], et se recentre sur elle-même : l'adolescente qui a besoin de répit, la mère de famille déçue, la grand-mère heureuse, etc. C'est parfois aussi un rituel inquiétant dans lequel la narratrice est emprisonnée : « Un vertige de l'immuable, comme si rien n'avait bougé dans la société. Dans le brouhaha des voix, brusquement perçues comme détachées des corps, on savait que le repas de famille était un endroit où la folie pouvait survenir et on renverserait la table en hurlant. » (*A* 1013). Cette distance nécessaire mène à la réflexion sur soi et autrui, et participe aussi alors à l'émergence de l'écriture. Comme l'a déjà développé le chapitre 3 de cette étude, le discours se forme par d'autres discours, la voix auctoriale se forme à part des voix des autres, la personnalité contient des traces de ceux qui l'entourent. Les repas de fête sont alors doublement importants pour la venue de l'écriture.

La position à l'écart de la fête est aussi récurrente de manière plus littérale : la narratrice note l'ambivalence de son rapport aux fêtes populaires, « Quand elle remonte après les cours le boulevard [...] bordé par les baraques de la fête foraine, le hurlement de la musique la suit comme le malheur. » (*A* 972), après l'été 58. Dans les festivités à l'école, « on exécuterait sur la musique hurlante des haut-parleurs le "mouvement d'ensemble" dans une impression de grandeur et de solitude. » (*A* 939), et la jeune fille a l'impression d'être distante des autres malgré leur proximité spatiale. La sensation d'être à l'écart

> l'envahit les jours de fête foraine [...] quand lui parviennent de derrière les arbres la grande voix des haut-parleurs, les musiques et les annonces fondues en une rumeur incompréhensible. C'est

[1] La reprise des discussions dans les actes du colloque *Annie Ernaux : le temps et la mémoire* indique que l'autrice remarque ceci après avoir écrit (p. 405) : « Annie Ernaux note que presque tous les repas de fête s'achèvent dans le texte par l'intrusion d'une pensée de soi, de femme en général, mais parfois des parents ou des grands-parents, de façon indéterminée. »

> comme si elle était hors de la fête, séparée de quelque chose d'antérieur. (*A* 966).

Plus tard, allongée dans la chambre d'un hôtel où les festivités éclatent dehors, « du lit, elle entend les musiques qui parcourent la ville avec les grosses têtes et ne s'arrêtent jamais. C'était la sensation ancienne d'être hors de la fête. » (*A* 1016-1017). Comme la mémoire fait revenir les souvenirs, elle rappelle aussi les sensations. Cette sensation est liée à l'écriture de manière particulière, liée au motif de la chambre. Une occurrence du journal personnel mentionne quelques leitmotivs récurrents chez Ernaux :

> La petite tache de soleil sur le parquet de la chambre à Ernemont, le froid d'octobre, les cloches, et je suis couchée sur le lit, loin de la tache de soleil [...] Et l'immense solitude. La foire sur le boulevard, les croustillons, les auto tamponneuses [...] Moi j'étais en dehors de tout. Ces deux années, 58-60, m'ont « rendue » écrivain [...] (*EV* 44, août 1988)

La tache de soleil qu'on retrouve dans le prologue et épilogue des *Années*, la chambre, la position sur le lit, la solitude, et la fête qui bat son plein mais dont elle se sent à l'écart, sont les motifs liés à l'écriture. L'état d'esprit de cette situation et sensation est propice pour enclencher la mémoire et la création. La posture de l'écrivaine se construit peu à peu dans la figure narrative du récit. L'article d'Élise Hugueny-Léger remarque également qu'être « hors de la fête » pour Ernaux, c'est aussi prendre de la distance avec la langue française, le beau style et les clichés littéraires.

Chez Woolf, cette mise en retrait est également présente, tout d'abord chez Sara qui est, en 1907, littéralement « hors de la fête » comme la narratrice ernausienne : depuis sa chambre, elle entend la musique des festivités des voisins, elle les voit discuter et danser. Cette position d'observatrice est renforcée par l'imagination active de Sara, qui attribue un dialogue aux deux personnes qu'elle voit dehors sans entendre leur conversation. Elle est en position d'outsider, en restant à l'écart elle invente toute une histoire à la manière d'une écrivaine :

> *Her eye was caught by one of the couples who were still sitting out in the garden [...] What were they saying, she wondered ? There was something gleaming in the grass, and, as far as she could see, the black-and-white figure stooped and picked it up. 'And he picks it up', she murmured, looking out, 'he says to the*

lady beside him : Behold, Miss Smith, what I have found on the grass – a fragment of my heart ; of my broken heart[1] *[…]'.* (*Y* 129)

Sa façon de murmurer le texte pourrait aussi évoquer le souffleur au théâtre, Sara se fait metteuse en scène dans le jardin (anticipant Miss La Trobe dans *Between the Acts*). Elle commence juste après la lecture d'une pièce de théâtre, *Antigone*.

D'autres personnages se présentent aussi en retrait de la fête et du groupe : Eleanor en 1911 n'écoute pas le discours des hommes à table, et monte au calme dans sa chambre. Martin, au contraire, apprécie la fête donnée par Kitty en 1914 : selon lui, la soirée est réussie lorsque le bruit ambiant disparaît en un bourdonnement : *« When a party worked all things, all sounds merged into one*[2]*. »* (*Y* 237). Martin est à l'aise avec les bruits extérieurs et la sensation est agréable, il se laisse porter par le flou sonore ; tandis qu'Eleanor, Kitty ou North sont très attentifs aux sonorités qui les entourent. Cette aisance face à la fête et la musique évoque *Three Guineas* : « Three Guineas *is about not joining up »* écrit Hermione Lee[3], puisque Woolf développe une position à l'écart (de la ronde, de la danse, du patriarcat). La grande soirée au dernier chapitre est émaillée des réflexions des divers personnages, qui se placent tous à un moment ou à un autre hors de la fête : Eleanor s'endormant, Peggy lisant Maupassant, North méditant sur l'inanité des conversations, Kitty en retard, etc. La vieillesse de la plupart des personnages et leur aspect statuesque des dernières pages évoque une danse macabre[4], le *memento mori* étant un passage obligé d'un texte sur le passage du temps et l'écoulement de la vie. Les séquences qui représentent un rassemblement, repas ou fête, sont fréquentes dans l'œuvre de l'autrice, comme dans *Mrs Dalloway*

---

[1] « Son œil fut attiré par l'un des couples qui étaient encore assis dans le jardin […] Que disaient-ils ? se demanda-t-elle ? Quelque chose luisait dans l'herbe et, autant qu'elle pût voir, la silhouette en noir et blanc se pencha et le ramassa. "Et en le ramassant, murmura-t-elle, regardant par la fenêtre, il dit à la dame qui est à côté de lui : Regardez, Miss Smith, ce que j'ai trouvé dans l'herbe – un fragment de mon cœur ; de mon cœur brisé, dit-il. […]". » (*OR2* 831)

[2] « Quand une soirée était réussie, toutes les choses, tous les gens se fondaient en une unité. » (*OR2* 928)

[3] Hermione LEE, *Virginia Woolf*, p. 282. *Trois Guinées* a pour sujet le refus de s'engager. (Ma traduction)

[4] Voir, au sujet des diverses évocations de la mort dans *The Years,* la thèse de Maria MARUGGI, « La mort du héros dans le roman moderne en Europe : Léon Tolstoï, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, Giuseppe Tomasi Di Lampedusa ».

(où Clarissa, troublée, se réfugie hors de la fête et dans une chambre, ce qui provoque l'épiphanie finale) et les nouvelles « The New Dress » (une des convives de Mrs Dalloway se met à l'écart) et « A Summing Up » (les convives observent la maison depuis le jardin, illuminée par les lumières de la soirée). Et enfin, la scène du dîner du bœuf-en-daube dans *To the Lighthouse*, vue alternativement par les yeux des convives, composant un point de vue multiple où chacun est dans ses propres pensées en plein milieu de la discussion. Les repas et fêtes sont une occasion sociale où des groupes d'individus peuvent se réunir, où chacun peut jauger et tester son lien avec les autres. Woolf représente un sentiment de communion malgré les points de vue individuels, puisque l'œuvre littéraire rassemble finalement les gens et peut donner un sentiment d'unité.

Se mettre à l'écart permet alors de prendre du recul, de réfléchir et méditer, de lire, d'imaginer, et d'accueillir les sensations et les souvenirs – tous les ingrédients nécessaires à l'écriture de soi. Un dernier paradoxe, que soulève plusieurs fois Annie Ernaux au sujet de son œuvre, et que reprend Élise Hugueny-Léger[1], concerne la position de présence-absence de l'autrice-narratrice des *Années*, que l'on peut comparer à celle de Woolf dans son œuvre.

Ernaux relève ceci quant à l'usage des photographies : « Il y a dans la photo ce côté étrange du passé / présent des êtres qui ne sont plus là, ou ne sont plus ainsi. Cette présence / absence. » (*VL* 52). Ce paradoxe apparent décrit le mode de la présence de l'autrice dans son texte, à la fois conteuse mais qui s'efface derrière les listes des événements historiques, le récit sur le mode du « nous » et du « on », le vertige de la polyphonie. Ce détachement apparaît chez la narratrice lorsqu'elle semble passer à côté de Mai 68 ou de ses enfants qui grandissent si vite, ou lorsqu'elle ne participe pas à la conversation à table, ou qu'elle semble détachée du cours du temps – elle est comme à l'écart de sa propre vie.

On peut parler d'une poétique de la présence-absence chez Ernaux comme chez Woolf, pour les raisons évoquées dans ce chapitre : l'absence du « je » rend l'expérience universelle du récit malgré la forte présence auctoriale. L'écriture de soi est paradoxale, faite de présence-absence, écho à la métaphore de la chambre,

[1] Élise HUGUENY-LEGER, article cité.

fermée-ouverte, et de la position hors ou au cœur de la fête. Toutes ces images et ces relations engendrent un nouveau rapport à soi et à autrui, fait d'indépendance et d'émancipation. Ces œuvres sur le rapport entre soi et le monde montrent comment se construit le rapport à soi-même dans le rapport à autrui, et illustrent l'importance de la solitude et de la réflexivité. Les œuvres se font doubles de la création littéraire ou du processus d'écriture, toujours sur le mode du paradoxe : Ernaux ne parle pas de ses autres œuvres dans *Les Années*, mais leur lecture en parallèle n'en est que plus riche ; Woolf représente le processus de l'écriture via ses personnages, mais sans figure d'auteur ou d'autrice visible. Cette réflexion sur les possibilités et le sens de l'écriture est à la fois personnelle et politique, puisque la posture de l'écrivaine se construit en privé pour ensuite mieux intervenir dans la sphère publique. La présence-absence est aussi une position tenue par rapport au collectif : la singularité et la solitude sont nécessaires pour écrire, mais la matière de l'écriture se trouve dans la société. Paradoxalement, l'absence permet la présence, le retrait permet de se rattacher au monde : l'écriture de soi se fait sur le mode de la transgression.

Conclusion du chapitre : Écrire son histoire

Le chapitre précédent développait l'écriture de l'histoire et de la place des individus dans le déroulement des événements à travers les années, ainsi que les mécanismes et genres littéraires s'y attachant ; ce chapitre a voulu proposer un point de vue complémentaire, sur l'écriture de soi et la mémoire. C'est par la mémoire et l'observation que *Les Années* d'Ernaux reconstituent l'histoire, tout comme c'est le point de vue des personnages de *The Years* qui comptent dans le rapport aux événements historiques. L'écriture autobiographique, peu importe son degré de véracité, établit un rapport avec la mémoire. Le jeu entre la mémoire personnelle des gens, la mémoire collective des groupes, et la mémoire institutionnelle qui se confond parfois avec l'histoire, est ici sujet de la littérature, qui écrit la vie grâce au passé officiel et aux souvenirs intimes.

L'écriture de soi s'inscrit alors dans la sphère politique, tout comme l'histoire : en faisant l'histoire de sa vie, l'autrice se replace dans le cours du temps et des événements, marquée par les changements politiques, sociaux,

économiques, ainsi que les évolutions des points de vue et de la doxa. L'écriture de soi se déplace dans le camp de l'engagement quand l'autobiographie impersonnelle et le roman *state of Britain* se font critiques. Le mouvement de généralisation et universalisation des expériences ne peut que se faire en parallèle à un ancrage dans l'individu, ce qui permet de ne pas perdre l'individu dans le collectif. La visée historique et politique du récit d'individus était l'équilibre que cherchait Woolf dans l'écriture de *The Years*, et qu'accomplit Ernaux avec *Les Années*. Mettre la sensation du temps et des choses côte à côte avec le récit historique donne une double dimension, humaine et historique, transgressant les genres littéraires en les apparentant.

Le roman de Woolf propose une réflexion sur la nature de la vie, et c'est le texte lui-même qui montre la sublimation par l'écriture ; tandis que chez Ernaux, le récit montre directement la réflexion et sa transformation en geste littéraire, dans un geste autoréflexif complet. C'est en cela que le récit autosociobiographique impersonnel d'Ernaux peut représenter toutes les étapes de l'écriture, il poursuit et termine le projet woolfien. Cette analyse des œuvres nuance également leur fin : l'inquiétude et l'urgence du roman woolfien et la mélancolie morose du récit ernausien sont contrebalancées par des accès plus ou moins heureux à la compréhension, la connaissance ou l'écriture. Les œuvres affirment des trajectoires féminines positives malgré le doute et les mises en garde, trajectoires qui débouchent sur le bonheur et la liberté de la vieillesse – ce sont aussi des livres préoccupés par la transmission, l'interrogation de la famille et des origines, des liens familiaux et amicaux, et de ce que l'on laisse aux générations suivantes.

La poétique de la présence-absence de la figure de la créatrice met en œuvre une transgression de l'écriture de soi et de ses formes, par l'aspect impersonnel de l'autobiographie ou par la fiction teintée d'éléments autobiographiques. Les œuvres alternent des sections d'histoire sociale et d'affaires politiques, des discussions générales, et des sections qui sondent les profondeurs de la pensée, les mouvements de l'esprit, les sentiments et sensations. L'hybridité concerne aussi le genre littéraire : chaque texte joue avec les codes et les frontières, comme l'ont montré les chapitres 5 et 6. Ces textes hybrides permettent alors de questionner le canon : peut-on parler de roman historique, d'autobiographie, de mémoires ? Ces analyses auront aussi permis de montrer l'influence poétique de Virginia Woolf chez Annie Ernaux par la récurrence des images, des motifs et des procédés

littéraires, malgré la différence formelle et esthétique des deux œuvres du corpus. L'écriture de la sensation qui leur est commune s'inscrit dans l'écriture de l'histoire et dans l'écriture de soi à différents niveaux.

Dans le cours du temps et de l'histoire, dans l'inquiétude face aux systèmes autoritaires des sociétés, les autrices, les personnages et les œuvres cherchent leur place et leurs possibilités d'exister. Le remède semble alors être la sensation, la littérature et l'écriture – non pas un repli sur soi mais un retrait bref pour mieux appréhender le monde. Le motif du lieu à soi, où les femmes s'affranchissent de la domination genrée régnant dans les sphères publique et privée, comme la position « hors de la fête » qui permet de prendre du recul pour mieux s'affirmer, sont deux positions féministes que mettent en scène les œuvres. L'écriture de l'histoire au féminin se double alors de l'écriture de *son histoire* au féminin, et le chapitre suivant complètera la question en s'intéressant à l'écriture de *l'histoire littéraire* au féminin.

Chapitre 7 :
Une histoire littéraire au féminin, poétiques et théories féministes

Après avoir exploré le dialogue des œuvres de Virginia Woolf et d'Annie Ernaux avec l'écriture de l'histoire et l'écriture de soi, ce dernier chapitre explorera la relation des autrices et des œuvres avec les arts et la littérature. Elles mettent en place une culture particulière grâce à un grand nombre de références, figures féminines et destinées féministes. Une histoire littéraire et culturelle au féminin construite *contre* le canon se dessine alors, dans un dialogue avec les poétiques et les théories féministes. *The Years* et *Les Années* font un autoportrait en creux de leur autrice via les références culturelles, et esquissent un héritage artistique et politique à transmettre. Les œuvres discutent en fait des pouvoirs de la littérature, qui réécrit et reconfigure l'histoire littéraire et féministe – la littérature au féminin et la mémoire des femmes se situent aussi dans les arts. La double portée littéraire et féministe des textes provient d'un discours tant sur l'histoire du monde et l'histoire de soi, que sur la création littéraire.

1. « Une phrase pour soi » : un autoportrait en creux et la construction d'une culture au féminin

a. Les inspirations classiques de *The Years* : de l'Antiquité à la Société des Outsiders

La deuxième partie de cette étude a déjà évoqué les inspirations antiques de *The Years*, autour du motif de la mort et de la renaissance, et de quelques figures associées, mais l'inspiration mythologique et historique va bien plus loin chez Woolf.

En septembre 1906, la fratrie Stephen accompagnée de Violet Dickinson se rend en Grèce ; ils reviennent en novembre, et Thoby meurt de la typhoïde peu après. Le deuil du frère favori de Virginia est difficile, et elle se réfugie dans l'étude et l'écriture : en parallèle à la première ébauche de *The Voyage Out* (titré *Melymbrosia*), elle tient un carnet qui montre sa pratique des lettres classiques qu'elle a poursuivi après ses études de latin et de grec, auprès de Clara Pater, Janet Case et Jane Harrison. Woolf appréciait l'enseignement varié de la littérature helléniste de Case, qui tissait des liens avec la littérature plus contemporaine et adoptait un point de vue féministe et pacifiste[1]. Quant à Jane Harrison, spécialiste de la mythologie grecque, érudite reconnue et féministe, elle est devenue mentor et amie de Woolf – celle-ci glisse une allusion[2] à son ancienne professeure dans *A*

---

[1] Quelques souvenirs de Woolf à propos de son ancienne professeure et amie : *« I found out that she had theories of her own about the Furies »* [J'ai découvert qu'elle avait ses propres théories sur les Furies] (« Miss Case », 1903, dans *The Platform of Time,* p. 131) ; *« she had said that Euripides reminded her of Meredith »* [elle avait dit qu'Euripide lui rappelait [George] Meredith], p. 128) ; *« she had said that Aeschylus reminded her of Wordsworth »* [elle avait dit qu'Eschyle lui rappelait Wordsworth], *« her Greek was connected with many things […] with the life, the politics of her day »* [sa pratique du grec était connectée avec plein de choses […] avec la vie, la politique contemporaine (Mes traductions)] (« An Old Pupil's Recollections. Miss Janet Case, Classical Scholar and Teacher », 1937, dans *The Platform of Time*, p. 128).

[2] Jane Harrison enseignait au Newnham College ; Woolf la mentionne d'abord par ses initiales, comme une figure fantomatique impressionnante croisée à l'université d'Oxbridge : *« on the terrace, as if popping out to breathe the air, to glance at the garden, came a bent figure, formidable yet humble, with her great forehead and her shabby dress – could it be the famous scholar, could it be J – H – herself ? »* (*AROO* 13) puis au chapitre 5 : *« There are Jane Harrison's books on Greek archaelogy »* (*AROO* 60) [« sur la terrasse, comme surgie pour humer l'air ou jeter un œil au jardin, parut une silhouette courbée, formidable et humble pourtant, avec son grand front et sa robe miteuse – serait-

Room of One's Own. Le carnet[1] de 1907 recueille des lectures, traductions et commentaires de Juvénal, Virgile, Homère, Euripide, Platon, Sophocle et Aristophane (la prédominance du contenu helléniste et la préférence de Woolf pour les auteurs grecs en fait un « carnet grec » aux yeux de la critique). C'est aussi l'année où les amis de Bloomsbury se retrouvent pour lire ensemble des pièces grecques et latines : elle a toujours baigné dans une culture classique et sa fiction s'en inspire alors.

Woolf glisse de nombreuses allusions à la mythologie grecque et à la Grèce antique dans ses romans : les discussions de *The Voyage Out* font allusion au canon grec (le *Banquet* de Platon, *Antigone* de Sophocle, etc.) ; Katharine s'imagine en Antigone dans *Night and Day*[2] ; Jacob visite la Grèce, Septimus entend les oiseaux chanter en grec lors d'une hallucination… L'autrice compose également deux essais sur le grec : « The Perfect Language » (1917), et « On Not Knowing Greek » (1925). En avril 1932, au début de l'écriture de *The Years,* elle retourne Grèce, et se souvient de la jeune femme qu'elle était, par rapport à celle de cinquante ans[3]. Depuis la *platform of time*, elle réfléchit sur sa jeunesse, son passé, sa fratrie – la nostalgie est alors propice à l'écriture d'un roman non seulement politique, mais aussi autobiographique.

---

ce possible, la célèbre universitaire, J. H. elle-même ? » (*ULS* 38) ; « Il y a les livres de Jane Harrison sur l'archéologie grecque » (*ULS* 124)]

[1] Voir l'étude du manuscrit par Theodore KOULOURIS, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, Farnham, Ashgate, 2011 ; et la transcription et traduction complète du « carnet grec » par Mireille DUCHÊNE : Virginia WOOLF, *Carnet inédit (1907-1909)*, édition et traduction de Mireille Duchêne, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Archives », 2019.

[2] A la toute fin du chapitre 24, Katharine s'imagine être enterrée vivante : *« And the fancy came to her that, as they sat side by side, hand in hand, she could hear the earth pouring from above to make a barrier between them, so that, as they sat, they were separated second by second by an impenetrable wall. The process, which affected her as that of being sealed away and for ever from all companionship with the person she cared for most, came to an end at last […] »* (*ND* 343) [« Et comme ils restaient assis l'un près de l'autre, main dans la main, elle eut soudain l'impression que des tombereaux de terre se déversaient entre eux deux, les séparant au fil des secondes par un mur toujours plus impénétrable. Ce processus, qui lui donnait le douloureux sentiment d'être peu à peu définitivement coupée de la personne à laquelle elle tenait le plus, arriva enfin à son terme […] » (*OR1* 665)]

[3] *Diary*, 21 avril 1932 : *« what can I say about the Parthenon – that my own ghost met me, the girl of 23, with all her life to come »* [Que puis-je dire sur le Parthénon – mon propre fantôme m'a rencontré, la fille de 23 ans, avec toute sa vie devant elle]

Si l'Angleterre victorienne a un goût prononcé pour l'Antiquité, le modernisme littéraire et artistique n'est pas en reste : Joyce ou T. S. Eliot s'inspirent de structures tirées de la culture classique. Les mythes, les rituels et les figures de la mythologie sont les sujets de prédilection de Jane Harrison, dont l'influence sur le modernisme a été maintes fois montrée[1]. Le groupe d'érudits avec qui elle partageait ses idées, les Ritualistes de Cambridge, a émis l'hypothèse selon laquelle les pièces de théâtre antique et les mythes grecs peuvent s'expliquer selon d'anciens rituels, qu'il faut reconstituer. Ses livres *Prolegomena* et *Themis* étudient des festivals antiques et leur rapport aux mythes primitifs, aux religions anciennes, aux mythes grecs et à la magie du monde agraire. Harrison s'intéresse particulièrement aux rituels féminins : Thesmophoria, Skira, Haloa… des fêtes liées au rythme des saisons, à la fertilité de la terre, à la renaissance de la nature au printemps, notamment autour de Déméter et Perséphone (le chapitre 4 a déjà mentionné ces allusions). Elle en fait une lecture féministe, et tente de reconstituer un monde ancien matriarcal.

T. Koulouris et M. Duchêne font une lecture au prisme du genre du rapport de Woolf avec ce bagage classique : l'autrice observe les échos masculins et féminins du monde grec dans la pensée et la littérature contemporaine, et oscille entre un hellénisme britannique classique et une approche féministe, dont l'omniprésence des mythes féminins est un premier indice. Elle observe l'omniprésence des mythes d'Ulysse ou d'Énée dans la littérature contemporaine, et fait appel à des mythes différents : Déméter et Perséphone, Clytie, Hélène, Antigone, Cassandre, Sybille… C'est une écriture de la contradiction des classiques masculins et du rapport au mythe – l'écriture au féminin se fait à nouveau sur le mode de la transgression. Patricia Cramer a montré dans plusieurs articles l'influence des théories matriarcales et des rituels associés (rituels autour de la fertilité et du printemps régénérateur) de Jane Harrison sur les textes de Woolf : l'autrice prône des modèles familiaux différents (matrilinéaires) et des valeurs

[1] Jane Marcus le relève dès 1977 dans « *The Years* as Greek Drama, Domestic Novel, and *Götterdämmerung* » ; voir aussi Martha C. CARPENTIER, *Ritual, Myth, and the Modernist Text : The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf,* Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1998 ; Jean MILLS, *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison, and the Spirit of Modernist Classicism*, Columbus, The Ohio State UP, 2014.

différentes, afin de promouvoir une nouvelle culture (comme le faisait Harrison) opposée à la violence héroïque des hommes, à la domination masculine et à la guerre[1]. Les visions de personnages comme Rhoda de *The Waves*, rêvant de *« some other order, some better[2] »* (*W* 28), évoqueraient un monde d'avant où le système autoritaire masculin n'était pas encore en place[3]. La préoccupation que *The Years* entretient avec la menace de la guerre en Europe fait aussi écho à ces théories. Elle utilise également le monde grec afin de formuler la perte[4] : un passé disparu, des voix féminines perdues, le décès d'un grand nombre de ses proches, et la chute de la civilisation européenne qui s'annonce dans les années 1910, 1920 et 1930. Car le goût pour l'Antiquité et l'imagerie gréco-latine ne sont pas seulement des piliers de la culture britannique victorienne et moderniste, mais aussi des cultures patriarcales : l'esthétique nazie et fasciste revendique ces images.

Woolf joue ainsi sur plusieurs fronts : c'est à la fois une appropriation de la culture classique masculine avec laquelle elle est en décalage (ayant reçu une éducation classique incomplète), et un moyen de se placer dans une filiation littéraire en écrivant aussi avec cet intertexte mythologique. En se réappropriant l'Antiquité selon ses termes, elle retrouve une identité d'autrice et ses valeurs : Woolf fait appel à des mythes qui s'élèvent contre la guerre et la force, contre la Loi et l'État, aidant l'élaboration d'une poétique antifasciste. Après avoir tué l'Ange du foyer (dans *A Room of One's Own,* « Professions for Women », et *The Years*), elle le remplace par des figures féminines qui composent une communauté de femmes. Cette oscillation entre le goût classique et le point de vue féministe de l'outsider est caractéristique de l'autrice, toujours dans un entre-deux, cherchant sa place de femme et d'autrice.

The Years contient de nombreuses allusions à la Grèce : Eleanor visite le pays et s'y sent parfaitement bien (*« she felt no affection for her native land – none*

---

[1] Patricia CRAMER, « Virginia Woolf's Matriarchal Family of Origins in *Between the Acts* », *Twentieth Century Literature*, XXXIX, n° 2, 1993, pp. 167.

[2] « un ordre autre, et meilleur » (*OR2* 439)

[3] Patricia CRAMER, « Jane Harrison and Lesbian Plots : The Absent Lover in Virginia Woolf's *The Waves* », *Studies in the Novel*, vol. 37, n° 4, Winter 2005, pp. 443-463. Cramer montre que le vocabulaire employé dans *The Waves* fait des échos aux textes de Harrison.

[4] Voir l'ouvrage de T. Koulouris.

whatever[1] », *Y* 189 ; elle est proche de la terre grecque comme Kitty est proche de la terre britannique), il y a là-bas une temporalité différente (*« In Greece one was always going back two thousand years*[2]*. », Y* 187). Les convives de la soirée de Delia jouent au cadavre exquis et dessinent une chimère qui les fait rire : *« "The face that launched a thousand ships*[3] *!" »* (*Y* 370), en référence à Hélène de Troie[4]. Les échos sont nombreux, jusqu'à la structure de la dramaturgie grecque que remarque Jane Marcus dans le roman : les chapitres se terminent par un personnage mort hors de la scène (Mrs Pargiter, Charles Parnell, Eugénie et Digby, Miss Pym, Edward VII, etc.). On a déjà approfondi les liens d'Eleanor avec ses ancêtres mythiques dans le chapitre 4, mais son double Sara a également des marraines issues de la mythologie.

En tant que figure de l'écrivaine, Sara est une chambre d'échos : elle répète sans cesse les mots des autres, des phrases, des vers ou des répliques, parlant souvent seule sans être entendue par les autres. Cette position évoque la sibylle de Cumes (comme le rappelle aussi son surnom, Sally), mythe de la voix désincarnée, au croisement des mythologies grecque et romaine. C'est une oracle de la communauté grecque de Cumes, ville proche de Naples, elle est prophétesse mais également la médiatrice entre le monde des vivants et des morts. Chez Virgile, Énée accède au royaume des morts guidé par la Sibylle, tandis que dans les *Métamorphoses* d'Ovide, elle demande la vie éternelle à Apollon, d'autant d'années qu'elle tient de grains de sable dans sa main. Elle oublie de souhaiter la jeunesse éternelle, et se réduit alors en poussière, vivant dans une amphore accrochée dans son antre, où l'écho de sa voix retentit éternellement. « The Waste Land », déjà lié à *The Years*[5], s'ouvre sur une épigraphe tirée de Pétrone, qui mentionne

---

[1] « elle ne ressemblait aucune affection pour son pays natal – absolument aucune. » (*OR2* 885)

[2] « En Grèce, on revenait toujours deux mille ans en arrière. » (*OR2* 883)

[3] « "Le visage qui a lancé mille navires !" » (*OR2* 1047)

[4] La chimère, composée de la tête de la reine Alexandra, d'un corps de tigre et des jambes d'un éléphant, se moque également de l'Empire britannique (les animaux représentent les continents).

[5] Des échos du poème résonnent au début du chapitre « 1908 » (cf. chapitre 3 de cette thèse)

précisément la sibylle de Cumes, en grec et en latin : *« Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent:* Σίβυλλα τί θέλεις; *respondebat illa :* ἀπο θανεῖν θέλω[1]. » Dans *The Waves*, le poète Louis – écho de T. S. Eliot – se demande : *« Perhaps I shall never die, shall never attain even that continuity and permanence*[2]*… »* (*W* 155), se faisant sibylle et prophète.

Les actes d'un colloque[3] sur la figure de la sibylle montrent la complexité de la figure et la diversité des échos et interprétations – multiplicité qui convient à l'établissement du lien avec *The Years*. La sibylle est un oracle, figure de prophétesse, qui se multiplie dans l'histoire : on compte douze sibylles au Moyen-Âge. C'est une figure syncrétique, qui rassemble les cultures grecque et latine, qui fusionne de multiples mythes et légendes (tout comme Sara répète des fragments de sources littéraires diverses), mais aussi de multiples religions car elle peut être juive et chrétienne (Sara va à l'église, lit la Bible, a un prénom juif, est associée aux couleurs du judaïsme, et a des paroles antisémites – elle est aussi étrangement syncrétique). La sibylle de Cumes a plusieurs visages : prophétesse, elle est aussi médiatrice entre deux mondes, l'Est et l'Ouest, le païen et le chrétien, l'humain et le divin, les vivants et les morts. Sara, souvent endormie, se réveille et propose ses propres interprétations de la situation (par exemple en 1914, endormie au pied d'un arbre comme l'Alice de Lewis Carroll), mais personne ne semble la comprendre, excepté sa sœur Maggie. Son langage est double, énigmatique, obscur, *sibyllin*

---

[1] Traduit ainsi dans un article de Jean-Michel ROESSLI, « Vies et métamorphoses de la Sibylle », *Revue de l'histoire des religions*, no 2, 2007, URL = https://journals.openedition.org/rhr/5265 : « Et la Sibylle, donc ! À Cumes, je l'ai vue moi-même de mes yeux suspendue dans une bouteille, et quand les enfants lui demandaient : "Sibylle, que veux-tu ?", elle répondait : "Je veux mourir." » (*Satyricon*, section 48, paroles de Trimalcion).

[2] « Peut-être ne mourrai-je jamais, n'atteindrai-je même jamais cette continuité et cette permanence-là… » (*OR2* 550)

[3] Monique BOUQUET et Françoise MORZADEC (dir.), *La Sibylle : Parole et représentation*, Rennes, PUR, 2004, URL = http://books.openedition.org/pur/30331. Voir les articles de M.-N. Colette au sujet de la sibylle comme transition entre deux mondes ; J. Champeaux pour les emplois du terme de sibylle ; A. Demeretz quant à l'illustration du rapport entre l'œuvre et l'artiste ; F. Pomel au sujet de la sibylle comme guide de l'autrice ; et C. Cusset pour le lien avec Cassandre. Les données sur la sibylle des paragraphes suivants sont issues de ces actes.

(Sara a souvent des exclamations incompréhensibles, bizarrement enthousiastes, comme si elle liait la situation à une idée qui lui venait en tête).

La sibylle de Cumes vit à l'écart de la société, dans une grotte, finalement enfermée dans l'amphore lorsqu'elle est réduite en poussière (ce qui rappelle la thématique de l'enfermement et de la chambre). Le nom de sibylle est globalement employé pour désigner toute figure marginale, étrange et proche de la folie (ce qui convient bien à Sara). Enfin, la sibylle est liée au domaine artistique, par son lien avec le divin, son chant, ses échos (palimpsestes…) rappelant les topos de la création littéraire. Sa qualité de guide et d'interprète du poète permet souvent d'illustrer le rapport entre l'auteur et son œuvre dans la tradition romaine. La sibylle de Cumes accompagne et assiste Christine de Pizan dans *La Cité des Dames* (1405), légitimant la place de l'autrice dans le champ du savoir, et elle est plus largement liée à l'émancipation des écrivaines. Échos, création artistique et littéraire, figure féminine marginale et intrigante, sont aussi les attributs et caractéristiques de Sara Pargiter. La figure de la prophétesse sibylline est parfois associée à Cassandre : c'est la deuxième référence de Sara, qui parle sans qu'on ne l'écoute ni ne la croit. Dès qu'elle fait un récit ou raconte une histoire, Maggie, Martin, Rose, North ou Eleanor la corrigent, la reprennent et lui demandent de répéter et de préciser la vérité.

Comme les versions des sibylles, les figures de Cassandre sont aussi diverses, chez Homère, Eschyle, Euripide ou Virgile… Cassandre, princesse troyenne, reçoit d'Apollon le don de dire l'avenir mais refuse le viol du dieu, qui la maudit : ses prédictions ne seront jamais crues. Sibylle et Cassandre sont toutes deux liées à Apollon, dieu des arts, de la poésie, de la musique et chef des Muses, qui se montre violent lorsqu'elles lui tiennent tête. L'évocation de ces deux figures par les autrices, de Christine de Pizan à Woolf, n'est pas anodine au sein d'un discours sur la place des femmes dans la littérature, et du rapport entre littérature, politique et société. Pizan convoque Cassandre pour affirmer l'importance de l'instruction des femmes – c'est une figure de femme trop savante (chez Eschyle), son savoir trop étendu dérange. Le cœur du mythe est sa prédiction de la guerre de Troie, qu'elle ne peut empêcher : tout comme Woolf s'inquiète de la guerre dans *The Years* et *Three Guineas*. Sa supplication pour éviter la guerre ne peut aboutir, son discours féminin est une discordance face aux valeurs guerrières de l'Antiquité. Le mythe de Cassandre est repris dans la littérature du vingtième siècle pour discuter des

guerres mondiales et coloniales : Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre ou Christa Wolf réécrivent ce personnage et son histoire[1]. Cassandre est aussi (chez Eschyle toujours) la figure de la folle, menteuse et mise à l'écart, car son discours dérange – c'est la voix qu'on ignore. À nouveau, la prophétesse sachant la vérité mais cantonnée à la folie a des résonances proches de l'histoire personnelle de Woolf. L'écrivaine mentionne d'ailleurs Cassandre dans *A Room of One's Own*, comme figure féminine fascinante dans la mythologie grecque, mais aussi comme nom éponyme d'un essai de Florence Nightingale : *Cassandra*. Nightingale prévient que l'éducation restreinte des femmes aura de lourdes conséquences, mais craint de ne pas être entendue : elle fait une attaque en règle contre l'éducation des femmes dans la famille victorienne, dans cet essai écrit vers 1850 et publié pour la première fois dans *The Cause* (1928) de Ray Strachey. C'est depuis lors un texte important dans l'histoire du féminisme britannique.

La Sibylle et Cassandre sont aussi des figures d'outsiders, rejetées en marge de la société, et c'est la troisième marraine de Sara qui représente tout particulièrement cette position à l'écart : Antigone, que Woolf connaît par la pièce de Sophocle. L'autrice l'a lue plusieurs fois, pendant ses études de lettres classiques (1901) et pendant l'écriture de *The Years* (1934). La pièce est citée dans le roman, mais la figure d'Antigone résonne également chez les personnages : la référence est à nouveau plurielle. Edward traduit *Antigone* en 1880, dans sa chambre d'étudiant, entendant les bruits d'une fête lointaine par la fenêtre ouverte, et sa cousine Sara, à qui il a dédicacé la traduction publiée, lit ce livre dans des conditions à peu près identiques en 1907. Elle est allongée dans son lit, consignée dans sa chambre comme Antigone emmurée vivante dans son tombeau. Sara pense à un arbre, tend les jambes, observe ses pieds, et soudain lit un vers qui résonne avec sa position physique : *« The unburied body of a murdered man lay like a fallen tree trunk, like a statue with one foot stark in the air*[2]*. »* (*Y* 130). Quand elle s'endort, elle a

[1] Christa Wolf en fait une réécriture dans une autobiographie fictive de cette figure, *Kassandra* (1983), qui se rappelle les événements ayant mené à la chute de Troie ; l'autrice insiste sur les voix de femmes rendues silencieuses. Giraudoux, dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), la dépeint de façon pessimiste, symbole de la lucidité face à l'ignorance. Sartre adapte *Les Troyennes* d'Euripide en 1965, et Cassandre dénonce les ravages du colonialisme, échos à l'Algérie et au Vietnam.

[2] « Le corps sans sépulture d'un homme assassiné gisait comme un tronc abattu, comme une statue, un pied raide se détachant. » (*OR2* 832)

un pied qui dépasse du drap, comme Polynice à demi enterré. Elle visualise les éléments et événements de la pièce, qui mêlent sa lecture à la réalité.

Dans le dernier chapitre, Edward et North discutent de leurs lectures classiques : le vieil homme lance une phrase en grec, que le jeune homme lui demande de traduire, mais Edward reste gardien du sens et il refuse de partager – un nouveau commentaire sur l'hermétisme de l'éducation classique. La pièce de Sophocle fait aussi écho aux relations fraternelles, que célèbre *The Years* : les sœurs Antigone et Ismène, les frères Étéocle et Polynice, s'aiment et s'entraident face à la figure paternelle tyrannique de Créon. Le roman de Woolf insiste sur les amitiés dans les fratries Pargiter, entre frères et sœurs, cousins et cousines, notamment les Pargiter d'Abercorn Terrace face au tyran Abel (miroir des quatre Stephen, Virginia, Vanessa, Adrian et Thoby, face au père Leslie ; miroir d'Antigone et sa fratrie).

Les personnages féminins de *The Years* sont victimes de la domination patriarcale, et Sara n'est pas la seule à faire écho à Antigone : lorsqu'Edward traduit la pièce de Sophocle, il pense à sa cousine Kitty, et son image surgit et double celle du personnage mythique. Comme Antigone, Kitty sera assujettie à la sphère privée, selon les exigences de la société patriarcale victorienne envers les femmes. *Antigone* représente la lutte entre la loi éthique, fraternelle, rituelle (Antigone qui veut enterrer son frère) et la loi de l'État (Créon refuse l'inhumation car Polynice est un traître). C'est une image de la résistance au pouvoir patriarcal représenté par Créon, et Woolf applique l'analogie du mythe à la société britannique, opposant les normes et codes sociaux masculins, et un système alternatif représenté par les femmes. *Three Guineas* formule explicitement l'utilité d'*Antigone* selon Woolf :

> *The Antigone is clearly one of the great masterpieces of dramatic literature. Nevertheless, it could undoubtedly be made, if necessary, into anti-Fascist propaganda. Antigone herself could be transformed either into Mrs Pankhurst, who broke a window and was imprisoned in Holloway*[1] *[…]* (*3G* 238)

[1] « *Antigone* est à l'évidence l'un des plus grands chefs d'œuvres de la littérature dramatique. Il pourrait tout à fait servir, si c'était nécessaire, de propagande antifasciste. Antigone elle-même pourrait se retrouver aussi bien en Madame Pankhurst, qui cassa une fenêtre et fut emprisonnée à Holloway […] » (*Trois G* 147)

C'est un nouvel écho à la poétique antifasciste développée dans le roman : Antigone contre Créon, la littérature qui promeut les points de vue divers et le doute, face à la littérature de propagande qui assène et commande un point de vue unique autour d'un *« I, I, I »* autoritaire. Cette différence de valeurs de Woolf et son texte se cristallisent autour du personnage de Créon, lequel symbolise pour l'autrice le système patriarcal dans *Three Guineas* :

> *Consider the character of Creon. There you have a most profound analysis by a poet, who is a psychologist in action, of the effect of power & wealth upon the soul. Consider Creon's claim to absolute rule over his subjects. This is a far more instructive analysis of tyranny than any of our politicians can offer us*[1]. (*3G* 162)

> *Creon, again, who 'thrust the children of the sunlight to the shades, and ruthlessly lodged a living soul in the grave'; who held that 'disobedience is the worst of evils', and that 'whomsoever the city may appoint, that man must be obeyed, in little things and great, in just things and unjust' is typical of certain politicians in the past, and of Herr Hitler and Signor Mussolini in the present*[2]. (*3G* 238)

La pièce met en valeur le caractère profondément misogyne de Créon : il dit à son fils Hémon « Ne perds pas la raison pour une femme. Dis-toi que l'étreinte d'une méchante épouse a de quoi refroidir un mari[3] », « Vile Nature, qu'une femme asservit[4] ! », il déclare :

> Quiconque respecte la règle dans sa famille saura faire, dans la cité, respecter la justice. [...] Notre pouvoir est de défendre l'ordre et de

[1] « Étudiez le personnage de Créon. Vous avez ici la plus profonde des analyses faite par un poète, qui est un psychologue en action, des effets de la richesse et du pouvoir sur l'âme. Considérez le pouvoir absolu que Créon impose à ses sujets. C'est une analyse de la tyrannie bien plus instructive que toutes celles que peuvent nous offrir nos politiciens. » (*Trois G* 134)

[2] « Créon à son tour, qui "jetait les enfants du soleil dans la pénombre, et qui logeait sans merci une âme vivante au fond d'une tombe", qui pensait que "la désobéissance était le pire de tous les maux" et que "quiconque la cité désigne, cet homme doit être obéit. Dans les plus infimes comme dans les plus grandes choses ; pour des choses justes et injustes", est le représentant typique de certains politiciens du passé, d'Hitler et de Mussolini aujourd'hui. » (*Trois G* 147)

[3] SOPHOCLE, *Antigone,* traduction de Robert Pignarre, Paris, GF Flammarion, 1964, p. 84. Woolf lisait une édition bilingue : SOPHOCLES, *The Antigone*, traduction et commentaire de R. C. JEBB, Cambridge, Cambridge UP, 1888. Elle possédait également une traduction française : SOPHOCLE, *Antigone*, traduction de LECONTE DE LISLE, Paris, Alphonse Lemerre, 1877.

[4] *Ibid.,* p. 87.

> ne jamais souffrir qu'une femme ait le dessus. Mieux vaut tomber s'il le faut, sous les coups d'un homme, que d'être appelé le vaincu d'une femme[1].

Antigone défend la loi de la famille, de la morale, de l'amour ; le vers cité dans *The Years* est tiré de ce passage que Woolf cite dans *Three Guineas* (note 40 du chapitre 2) :

> ANTIGONE : Je suis faite pour partager l'amour, non la haine.
> CRÉON : Descends donc là-bas [dans l'Hadès] et, s'il te faut aimer à tout prix, aime les morts. Moi vivant, ce n'est pas une femme qui fera la loi[2].

Antigone est donc l'image de la résistance féministe au patriarcat, au totalitarisme et à la tyrannie, et sa lutte fait écho à celles mentionnées dans *The Years*. Comme Antigone, Sara voit la liberté différemment : elle explique à North qu'elle refuse de participer à la société (travailler pour un journal) et qu'elle préfère vivre dans la précarité et la solitude plutôt qu'être employée, se marier, et participer à la marche du monde (comme Maggie, qui épouse Renny ; comme Ismène, qui ne s'élève pas contre la loi de Créon). C'est une position extrême qu'elle adopte, différente de la position de Woolf qui est autrice de métier : elle est payée pour écrire dans les journaux, mais au moment de l'écriture de *The Years* elle médite sur les liens entre l'écriture engagée et l'écriture sur commande, entre la littérature et la politique. Les personnages du roman sont alors Antigone ou Créon, subissant l'ordre social répressif de la société britannique ou bien participant à le perpétuer, autour d'un axe principalement genré. Les voix de femmes et les figures mythiques convoquées forment une communauté féminine qui s'y oppose.

L'invocation d'Antigone comme emblème féministe est fréquente après Woolf[3], exemple mobilisé autour de questions éthiques et politiques.

---

[1] *Ibid.,* p. 85.

[2] *Ibid.*, p. 81. Woolf utilise la traduction de R. C. Jebb dans *The Years : « 'Tis not my nature to join in hating, but in loving »* (*Y* 393). La traduction de Leconte de Lisle indique : « Je suis née non pour une haine mutuelle, mais pour un mutuel amour. »

[3] George Steiner propose une lecture des réécritures d'Antigone : George STEINER, *Antigones,* Oxford, Clarendon Press, 1984. La critique remarque des lacunes importantes, notamment la quasi-absence des réécritures de femmes (pourtant nombreuses et importantes), ce que corrigent ces actes de colloque : Rose DUROUX et Stéphane

> Dans le *polemos* qui oppose le patriarche et la jeune femme, la figure d'Antigone incarne une (autre) conscience éthique et un (autre) savoir, tiré de l'expérience, opprimé par un pouvoir politique hégémonique. Antigone est une figure qui défie l'autorité patriarcale de l'État, qui refuse de se soumettre à la loi de la ville, du souverain et du chef de famille. Il n'est pas surprenant qu'elle exerce une emprise tenace sur l'imaginaire féministe (cf. Woolf 1978 [1938] ; Irigaray 1974, 1984 ; Steiner 1984[1]).

En 2020, l'écrivaine Virginie Despentes convoque Antigone dans une comparaison avec Assa Traoré, militante contre les violences policières ayant entraîné la mort de son frère : « Ce 2 juin 2020, pour moi, Assa Traoré est Antigone. Mais cette Antigone-là ne se laisse pas enterrer vive après avoir osé dire non. Antigone n'est plus seule. Elle a levé une armée[2]. »

La lutte d'Antigone qui accompagne l'écriture antifasciste comme symbole de résistance féministe passe aussi par sa position : dans la pièce de Sophocle, elle se décrit comme μέτοικος/*metoïkos*[3], qui signifie le statut de celui ou celle qui est dans la cité, mais exclu de la vie courante, ou l'étranger accueilli, mais sans être citoyen à part entière. Cette position d'*outsider-within*[4] est formulée par Antigone : « Telle est mon infortune : je suis encore et ne suis plus parmi les hommes, séparée à la fois des vivants et des morts[5]. » Le parallèle avec la place des femmes est évident : dans la cité grecque comme dans la société britannique, elles naissent, grandissent et travaillent, mais malgré leur participation à la vie sociale, elles n'accèdent pas aux positions de pouvoir et leurs droits restent incomplets.

URDICIAN (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2010.

[1] Chantal DORÉ et Cécile LAMBERT, « Antigone : emblème de la voix des femmes en éthique », *Recherches féministes*, 28, nº 1, 2015, pp. 1-10, URL = https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2015-v28-n1-rf01908/1030960ar/

[2] Virginie DESPENTES, *Lettres d'intérieur*, France Inter, 4 juin 2020, URL = https://www.franceinter.fr/emissions/lettres-d-interieur/lettres-d-interieur-04-juin-2020

[3] Vers 850 et 867 ; la traduction française ne le reprend pas. Le mot se traduit par « métèque », à la connotation xénophobe en français courant, et « *metic* » en anglais, comme l'emploient les articles cités ensuite.

[4] Voir l'article d'Erica Gene DELSANDRO, « "To make that country our own country" : *The Years*, Novelistic Historiography, and the 1930s », dans Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf & the City* ; et le livre de Madelyn DETLOFF, *The Persistance of Modernism : Loss and Mourning in the Twentieth Century*, New York, Cambridge UP, 2009.

[5] SOPHOCLE, *Antigone,* Robert PIGNARRE, p. 89.

Antigone, malgré son appartenance à une famille noble (fille d'Œdipe, nièce de Créon), se révolte contre sa famille, son pays, son État et son chef : c'est une héroïne *metoïkos*, comme le sont les femmes représentées chez Woolf, les *daughters of educated men* de *Three Guineas* et de *The Years*.

Ce sont des figures féminines résistantes par leur *place* en marge de la procession et de la sphère publique, mais aussi en marge de la sphère privée, refusant de jouer le jeu imposé. Eleanor a subi la pression du foyer victorien, libérée ensuite par plus de vingt ans de voyages (un destin à l'opposé d'Ulysse), Sara a dès que possible refusé de subir l'enfermement (de la maladie et du travail). Ces personnages adoptent une position marginale, plus ou moins exclues des rites sociaux traditionnels (emploi, mariage, famille, etc.). C'est la position qu'adopte souvent l'instance narrative woolfienne, comme l'a montré Marie Laniel[1] : dans *A Room of One's Own*, « A Woman's College from the Outside », *Jacob's Room* et *Three Guineas*, l'observatrice tient une position d'exclusion. Woolf explore la « parole du dehors » (Laniel, Foucault), les seuils et les marges des lieux universitaires, des formes du savoir et des codes de pensée. L'autrice cherche à se réapproprier cet héritage, tout en contestant depuis la marge.

Dans *Three Guineas*, Woolf adopte une position d'observatrice en se plaçant sur un pont – on a déjà évoqué l'importance de cet espace liminaire, et son écho chez Rose, Sara ou Eleanor qui observent ou passent les ponts londoniens (cf. chapitre 4), images des *« politics of outsiderism[2] »* adoptées par l'autrice.

> *Let us then begin by looking at the outside of things, at the general aspect. Things have outsides let us remember as well as insides. Close at hand is a bridge over the Thames, an admirable vantage ground for such a survey[3]*. (*3G* 141)

---

[1] Voir Marie LANIEL, « "Thoughts of an Outsider" : Virginia Woolf et la pensée du dehors », *Études britanniques contemporaines*, 48, 2015, URL = http://journals.openedition.org/ebc/2208

[2] Hermione LEE, *Virginia Woolf*, p. 52.

[3] « Observons pour commencer l'extérieur des choses, leur aspect général. Il y a la surface des choses et l'intérieur des choses. Non loin se trouve un pont sur la Tamise, un admirable poste d'observation pour notre enquête. » (*Trois G* 109)

Cette position permet d'appréhender, observer, analyser et comprendre la place des femmes de manière sociologique et politique. Woolf utilise la méthode de la fausse naïveté afin de comprendre : en se positionnant comme outsider, elle questionne afin de soulever les contradictions et failles de l'objet observé. Elle invente la Société des Outsiders, qu'elle esquisse dans la petite fable féministe « A Society » (parue dans le recueil *Monday or Tuesday* en 1921) et qu'elle reprend dans *Three Guineas*.

« A Society » est écrite en réaction à des textes d'Arnold Bennett et Desmond MacCarthy sur l'infériorité intellectuelle des femmes[1]. C'est un récit satirique qui raconte comment un groupe de femmes a fondé une société ayant pour but de poser des questions *« a society for asking questions »*, c'est-à-dire mener une enquête afin de savoir si les hommes, en charge depuis la nuit des temps, ont finalement pu produire une civilisation de qualité. Les arguments féministes des textes qui suivront dans les années 1920 et 1930 sont déjà en germe[2].

> *'Why,' she asked, 'if men write such rubbish as this, should our mothers have wasted their youth in bringing them into the world ?' [...] 'We have gone on all these ages supposing that men were equally industrious, and that their works were of equal merit. [...] We have populated the world. They have civilised it. But now that we can read, what prevents us from judging the results ? Before we bring another child into the world we must swear that we will find out what the world is like.'* [...]
> *So we made ourselves into a society for asking questions. One of us was to visit a man-of-war; another was to hide herself in a scholar's study; another was to attend a meeting of business men; while all were to read books, look at pictures, go to concerts, keep our eyes open in the streets, and ask questions perpetually*[3]. (*CSF* 125)

---

[1] Hermione Lee, *Virginia Woolf*, p. 286. *Our Women* de Bennett et une tribune de MacCarthy qui le soutient ; Woolf répond par des lettres au journal ainsi que par cette nouvelle.

[2] Sur le contexte historique de l'écriture de la nouvelle, voir l'article de Susan DICK, « "What Fools We Were !" : Virginia Woolf's "A Society" », *Twentieth Century Literature*, Spring 1987, vol. 33, nº 1, pp. 51-66, URL = http://www.jstor.com/stable/441332

[3] « "Voyons, si les hommes écrivent de telles sornettes, pourquoi faudrait-il que nos mères aient gâché leur jeunesse à les mettre au monde ?" [...] "Depuis la nuit des temps nous admettons que les hommes sont tout aussi assidus à leur tâche que nous, et que leurs œuvres sont d'un mérite égal aux nôtres. [...] Nous, nous peuplons le monde. Eux, ils le civilisent. Mais aujourd'hui que nous savons lire, qu'est-ce qui nous empêche de juger sur

« A Society », titre qui moque sans doute « The Society », nom que se donnaient les Apôtres de Cambridge, dresse un panorama des institutions britanniques afin de les ridiculiser : université, armée, religion, État[1]. *Three Guineas* reprend ces institutions et cette Société, qui prend le nom de *Society of Outsiders*. Les lettres qui composent le pamphlet refusent l'adhésion à diverses associations, pour n'accepter que la société des outsiders :

> *We believe that we can help you most effectively by refusing to join your society ; by working for our common ends – justice and equality and liberty for all men and women – outside your society, not within*[2]. (*3G* 183)

Cette société est fondée par des *« we »* / « nous »*,* les *daughters of educated men*. Woolf insiste sur le fait que ces femmes doivent travailler dans leur propre classe sociale, car jusqu'à présent elles ont travaillé à aider la classe ouvrière (ce que fait Eleanor dans le tiers victorien de *The Years*). La note 13 de la troisième partie de *Three Guineas* (*3G* 243) développe cette idée : la classe ouvrière suscite un charme irrésistible envers les classes bourgeoises, qui tirent une fierté morale en soutenant leur cause avec des œuvres de charité. Woolf pondère l'utilité réelle de cette aide, et encourage à demander ce que pensent les classes ouvrières des classes supérieures : celles-ci n'abandonnent pas leur capital économique ni leurs modes de vie, et ne connaîtront jamais l'expérience réelle des ouvriers et ouvrières. Elle cite *Life As We Have Known It*, le recueil d'expériences autobiographiques d'ouvrières publié à la Hogarth Press et qu'elle a préfacé. Sa préface développe cette

---

pièces ? avant de mettre au monde un seul enfant de plus, nous devons faire le serment d'apprendre à le connaître tel qu'il est, ce monde." C'est ainsi que nous avons fondé notre société de questionneuses. L'une d'entre nous devait aller visiter un navire de guerre ; une autre se cacher dans le bureau d'un universitaire ; une troisième assister à des réunions d'hommes d'affaires ; et toutes, nous devions lire des livres, voir des tableaux, aller au concert, parcourir les rues en ouvrant l'œil, et poser des questions en permanence. » (*OR2* 835)

[1] Une des femmes de la Société se déguise en prince éthiopien et visite un navire, ridiculisant la Navy : c'est l'épisode du *Dreadnought Hoax* auquel a participé Woolf en 1910 avec Adrian Stephen et Duncan Grant, au moment où elle travaillait pour la société suffragiste avec Janet Case. Elle fait un compte-rendu de l'épisode, « *Dreadnought* Notes » en 1940 (*The Plaform of Time*, p. 165)

[2] « nous considérons que nous vous aiderons plus efficacement en refusant de joindre votre société ; en travaillant à des fins communes – la justice, l'égalité et la liberté pour tous les hommes et toutes les femmes – non à l'intérieur mais en dehors de votre société. » (*Trois G* 176)

idée selon laquelle, de sa position sociale aisée, elle ne peut réellement comprendre ce que signifie l'expérience d'une femme de la classe ouvrière. Elle indique également la biographie de Joseph Wright (modèle de Robson dans *The Years*) comme un compte-rendu exact de la vie d'un membre de la classe ouvrière, de son propre point de vue.

La société des outsiders concerne alors les filles d'hommes éduqués, le groupe social qui intéresse Woolf dans *The Years* et *Three Guineas,* membres auxquels Woolf attribue plusieurs missions (*3G* 183-196). Elles ne soutiendront pas l'effort de guerre ni la production d'armes, et resteront indifférentes aux récits de gloire de leurs frères ; elles se méfieront du patriotisme en étudiant leur rôle dans l'histoire de l'Angleterre. Elles découvriront que les femmes ne possèdent rien de ce pays et n'appartiennent pas à son histoire, donc qu'être patriote n'a pas de sens : *« her sex and class has very little to thank England for in the past ; not much to thank England for in the present ; while the security of her person in the future is highly dubious*[1]*. »* (*3G* 185). Elles compareront les histoires nationales et coloniales : *« She will consider it her duty to check by comparing French historians with English ; German with French ; the testimony of the ruled – the Indian or the Irish, say – with the testimony made by their rulers*[2]*. »* (*3G* 185). Encore une fois, l'écriture – ou plutôt la réécriture – de l'histoire fait partie de son argument politique et féministe.

Elle estime également que ces femmes connaissent mieux les hommes de pouvoir car elles en sont proches, et leur compréhension psychologique pourrait empêcher la guerre. Les membres de la société devront aussi gagner leur vie seules, et accéder aux nouvelles professions, et lutter pour le droit des travailleuses mal payées à gagner un salaire correct. Elle mentionne également en détail l'importance de la rémunération du travail domestique et de la place du père dans l'éducation des enfants. Enfin, elles devront enquêter sur le financement des

---

[1] « les représentantes de son sexe et de sa classe n'ont pas à beaucoup remercier l'Angleterre en ce qui concerne le passé, et pas davantage à la remercier en ce qui concerne le présent ; quant à la garantie de la sécurité pour sa personne dans le futur, nous pouvons largement en douter. » (*Trois G* 179)

[2] « la tâche lui reviendra alors de comparer les récits des historiens français avec ceux des anglais ; ceux des allemands avec ceux des français ; les témoignages des dominés – ceux des Indiens ou des Irlandais, par exemple – avec les déclarations faites par les dominants. » (*Trois G* 179)

institutions publiques et vérifier le bon usage des impôts ; critiquer l'éducation, la religion ; refuser les cérémonies et les médailles… Woolf détaille un programme politique et social complet (dont les réflexions sont toujours contemporaines) porté par une société des outsiders à laquelle pourrait appartenir Eleanor, Kitty, Sara, ou Peggy. *The Years* comme double de *Three Guineas* illustre ces propositions et ces tâches à accomplir, en abordant la question d'une manière autobiographique *et* historique, personnelle *et* collective.

Ursula McTaggart suggère que la Hogarth Press, fondée et dirigée sur tous les plans par le couple Woolf, encourage et influence la vision féministe de l'autrice. En inventant une société des outsiders composée d'actions multiples et transnationales pour exercer une influence politique, Woolf décrit aussi le fonctionnement de sa maison d'édition[1]. Celle-ci a publié un grand nombre d'ouvrages féministes, des essais et des pamphlets mais aussi de la fiction politique et engagée, des récits autobiographiques et des récits de vie, des ouvrages collectifs, etc. Elle publie des textes d'historiennes féministes et leurs autobiographies (celle de Jane Harrison en 1925 notamment), de voix ouvrières (*Life As We Have Known It*), et des anthologies de textes féministes (avec l'aide de Ray Strachey). De nombreuses traductions d'essais et de biographies y sont également publiées, montrant la cohérence des pensées féministes à l'échelle mondiale, et la résistance générale à l'impérialisme britannique, au colonialisme européen, au capitalisme, aux régimes nazis et fascistes… Les publications de la Hogarth Press dans les années 1920 et 1930 font entendre des voix nouvelles et collectives des dominés et dominées, colonisés et colonisées : les voix des outsiders. C'est ce que Woolf demandait dans *Three Guineas :* les filles d'hommes éduqués doivent écrire, mais comment les transmettre sans passer par la censure des journaux et des éditeurs ? C'est bien par l'acquisition de moyens autonomes de publication des textes. Ces paroles et ces écrits restructurent alors l'histoire, produisent une histoire alternative et collective (histoire des femmes, de la colonisation, etc.). Leonard et Virginia Woolf mettent en pratique leurs valeurs et leurs idées politiques dans l'organisation de la Hogarth Press.

---

[1] Voir l'article dont je reprends des éléments dans ce paragraphe : Ursula MCTAGGART, « "Opening the Door" : The Hogarth Press as Virginia Woolf's Outsiders' Society », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 29, nº 1, Spring 2010, pp. 63-81, URL = https://www.jstor.org/stable/41337032

Virginia Woolf fait ainsi un autoportrait de ses goûts littéraires, de sa propre histoire, de ses projets, comme de sa peine, sa peur et sa force : le recours aux mythes accompagne la visée de l'œuvre, sous le patronage d'Antigone à travers Sara Pargiter.

b. La bibliothèque des *Années* : littérature, peinture, cinéma et photographie

Ernaux mentionne trois romans modèles et fondateurs du mouvement qu'elle veut donner aux *Années* : *Une vie* (1883) de Maupassant, *Autant en emporte le vent* (1936) de Margaret Mitchell et *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust. Le premier est une lecture interdite mais lue malgré tout à douze ans, le deuxième est une lecture autorisée dès dix ans (*Retour à Yvetot* 23). Quant à la suite romanesque proustienne, c'est une lecture d'adulte, qui devient un anti-modèle de son écriture de la mémoire et de l'histoire.

Le roman de Maupassant, dont le titre exact est *Une vie ou l'Humble vérité*, conte la vie de Jeanne, jeune aristocrate, et évoque de nombreuses questions concernant spécifiquement la vie des femmes. L'absence d'éducation et l'ignorance des jeunes femmes sont dépeintes comme dangereuses (Jeanne sort du couvent et sa naïveté lui ruine la vie), et cela ne peut mener qu'au mariage, institution inégalitaire et violente. Jeanne, la baronne Adélaïde, la tante Lison, la servante Rosalie et toute la galerie de personnages féminins sont constamment opprimées par les hommes et des histoires tragiques. Au fil de la vie de Jeanne, elle n'a pas d'autonomie financière malgré la richesse familiale, et subit les violences de son mauvais mari. Elle découvre l'adultère et son double standard, les tabous autour de la sexualité féminine, la maternité et le non-désir d'enfant. Des trajectoires féminines variées touchent aussi à la santé des femmes (contraception, grossesse, fausse couche, mortalité infantile), au viol et au phénomène des filles-mères. La malveillance des structures religieuses (l'abbé accuse la femme de l'adultère de son mari) et l'ennui profond de Jeanne qui n'a aucune occupation personnelle (car elle vit isolée, n'a jamais eu la chance de développer un goût pour les loisirs au couvent, et que les aristocrates ne travaillent pas) achèvent ce tableau tragique d'une vie de femme. Deux épisodes du roman sont intéressants lorsqu'on les compare aux *Années* d'Ernaux : les calendriers et le retour aux Peuples. Dans un moment de désespoir, Jeanne retrace toute son existence à partir des calendriers passés, où

elle a noté les jours importants. Le fait de garder des archives qui attestent des moments notables de sa vie, et de pouvoir alors susciter le souvenir par l'archive, est un geste qu'on retrouve chez Ernaux. Dans un autre épisode, Jeanne revient au château familial, les Peuples : les odeurs et sensations qui la frappent font surgir les souvenirs du bon temps passé – la sensation liée au lieu qui va susciter le souvenir et un travail de la mémoire est également un topos du récit de vie. Ernaux mentionne *Une vie* dans *L'Atelier noir*, comme inspiration pour un premier titre : « Titre : La vie (cf. *Une vie* de Maupassant). » (*AN* 69), et à nouveau dans le texte final des *Années* : « l'idée lui est venue d'écrire "une sorte de destin de femme", entre 1940 et 1985, quelque chose comme *Une vie* de Maupassant [...] » (*A* 1028). Ce roman lu dans l'enfance semble avoir profondément marqué l'autrice, et la trajectoire qu'il retrace fait écho aux *Années* car ce n'est pas qu'une vie, mais une vie de femme, marquée par des obstacles que connaîtra aussi Annie Ernaux.

Gone with the Wind paraît aux États-Unis en 1936, remporte le prix Pulitzer en 1937, est adapté par Hollywood en 1939 et traduit en France la même année par Gallimard, qui lui a donné le fameux titre *Autant en emporte le vent*. Ernaux l'évoque plusieurs fois dans les textes préparatoires : « désir de *Autant en emporte le vent,* c'est-à-dire la fresque, le "elle", histoire d'une femme. » (*AN* 69) ; « Une chose sûre, je *sens* une forme où le sensible (récit, images personnelles) est mêlé à l'inventaire, au tableau historique. Construction, sur un autre mode, d'*Autant en emporte le vent* » (*AN* 119). Ernaux ne mentionne pas les événements historiques racontés (la guerre de Sécession) ni la vision raciste[1] perpétuée par le roman, c'est la double importance du roman fondateur pour la jeune lectrice et le modèle de l'histoire de la vie d'une femme qui l'intéressent. « L'histoire d'une femme "traversée par l'histoire" » (*AN* 69), c'est bien le récit de Scarlett O'Hara, l'héroïne sudiste, jeune fille riche et égoïste qui devient cheffe de famille, qui lutte à travers la Sécession et la Reconstruction afin de subvenir aux besoins de ceux qu'elle doit

[1] Le racisme du roman et sa vision idyllique de l'esclavage sudiste ont toujours été remarqués et critiqués, dès sa parution et plus vivement encore à la suite du succès international de l'adaptation cinématographique. La controverse est toujours d'actualité en 2020, lors de la parution de la nouvelle traduction du roman par Josette Chicheportiche chez Gallmeister (voir Santiago ARTOZQUI, « Les traductions passent, le racisme reste », *En attendant Nadeau*, 1 juillet 2020, URL = https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/07/01/traduction-racisme-mitchell/), et au sujet de la diffusion du film et de sa nécessaire contextualisation aux États-Unis.

protéger. L'évolution radicale du personnage et le leitmotiv de la nécessité de survivre font écho aux récits d'enfance d'Ernaux, pour qui se sortir de sa condition ouvrière était une nécessité douloureuse. La violence de cette haine de classe de l'enfant sera revisitée par l'adulte qui comprend son changement de classe. Scarlett O'Hara est un personnage romanesque complexe et passionnant, qui vit au cœur des événements historiques (le siège d'Atlanta en Géorgie), mais sans réellement les comprendre, elle reste détachée à cause de son statut (issue d'une riche famille de planteurs) qui permet son insouciance. Au fur et à mesure, à travers les bouleversements des États-Unis au dix-neuvième siècle, elle comprend mieux ce qui l'entoure et se place pleinement dans le cours de l'histoire. Sa survie dans la société patriarcale du Sud et son détachement graduel des conventions en font un modèle de femme forte, mais l'ostracisent aussi de la société. Cette vie d'aventures fascinantes du personnage romanesque a marqué Annie Ernaux, tout comme la trajectoire inspirante de femme qu'elle admire dans sa jeunesse.

Côte à côte avec le roman américain, Ernaux cite la *Recherche* de Proust : « Y a-t-il un joint entre Proust et *Autant en emporte le vent* ? » (*AN* 52), quand elle réfléchit à un projet « qui oscille entre la "somme romanesque" objective, "établie" avec "personnages" et la quête, encore que les 2 ne soient pas incompatibles, *Autant en emporte le vent* et Proust ("je" ?) » (*AN* 60).

> Quand je dis, faire quelque chose entre la *Recherche* et *Autant en emporte le vent*, cela veut dire :
> – histoire de femme dans l'Histoire
> – complexité de la *Recherche* – peut-être rôle de la mémoire, présence du « je » (*AN* 67-68)

Cette mise en parallèle annonce un aspect caractéristique du rapport à la culture de l'autrice : l'équilibre entre la culture populaire (la fresque romanesque de Margaret Mitchell) et la culture savante (la quête littéraire complexe de Marcel Proust).

Le dialogue des *Années* avec Proust n'est pas vu exactement selon les mêmes mécanismes de la mémoire[1] : l'épisode de la madeleine relève la mémoire

[1] En pensant au livre à venir (*Les Années*) : « elle n'a pas découvert les moyens d'y parvenir. Elle espère, sinon une révélation, du moins un signe, fourni par le hasard, comme la madeleine plongée dans le thé pour Marcel Proust. » (*A* 1032). Elle attend l'inspiration sur le modèle proustien, la madeleine est un topos de la création artistique.

involontaire, tandis qu'Ernaux recherche et travaille le retour au passé. La mémoire proustienne restaure le passé dans le présent et brouille les frontières, avec une grande part d'esthétisme ; tandis qu'Ernaux considère la mémoire comme un acte volontaire de la conscience. Elle cherche le souvenir afin de reconstruire le cadre de l'époque. Le temps de l'écriture fait revivre le passé, mais sans se laisser emporter et submerger – la frontière entre passé et présent est toujours là. L'instance narrative observe le moi passé (« elle » des photographies), sans aucun subterfuge romanesque. Ernaux refuse aussi la comparaison avec Proust car il s'écarte de l'histoire : « le "je" ne peut pas (comme dans le cas de Proust) être soustrait à l'Histoire, être juste observateur, il est dans le "nous[1]" ». Proust replonge dans la mémoire et s'y perd, tandis qu'Ernaux montre la mélancolie du temps passé et la distance entre son moi ancien et le moi de l'écriture, les ruptures et les évolutions (les clés de compréhension de la sociologie et du féminisme). Il s'agit de retrouver le passage du temps et les mutations du réel qui l'entourent, et non un passé unique (comme le temps proustien).

Les Années contiennent un très grand nombre de références culturelles[2], qui participent à l'écriture de l'histoire et du moment historique : livres, magazines et films rythment le récit au fur et à mesure du temps qui passe et des découvertes culturelles de l'instance narrative. Les lectures de l'enfance, comme *En famille* (Hector Malo, 1883), *Les Patins d'argent* (Pierre-Jules Hetzel, classique de littérature jeunesse adapté d'un roman américain, 1875) ou *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847) alternent avec la consommation de magazines, comme *La Semaine de Suzette* (où elle lit les aventures de Bécassine). Suivent des lectures qui indiquent la période adolescente : de nouveaux magazines féminins comme *L'Écho de la mode*, *Bonjour Tristesse* (Françoise Sagan, 1954) et *Poussière* (Rosamond

[1] Fonds Annie Ernaux, Avant-textes, 1989, 2e liasse, feuillet 1.

[2] Cette section liste un échantillon représentatif choisi parmi toutes les références citées dans *Les Années* ; je n'entre pas dans l'analyse détaillée (celle des films pourrait donner lieu à une étude ultérieure). L'objectif est de faire un tableau des références et de leur place dans l'écriture de l'autrice : l'effet de liste produit ici fait écho à l'effet de liste du récit lui-même, qui n'entre pas dans le détail des influences mais utilise les titres de films ou de livres pour évoquer l'époque, les idées dans l'air du temps, les goûts de la narratrice, etc.

Lehmann[1], 1927), romans sur la mélancolie de la jeunesse lus après l'été 58. D'autres lectures indiquent clairement les années d'école (Molière) et d'études supérieures (Kafka, Stendhal, Flaubert, Malraux, Yourcenar, Sartre, etc.), des essais comme *La Psychologie sociale* de Jean Stoetzel[2] ou *Le Temps humain* de Georges Poulet, des courants littéraires comme le Nouveau Roman (Butor, Robbe-Grillet, Sarraute, etc.) ou le surréalisme (André Breton). Les magazines sont ensuite plus adultes (*Nous Deux, Confidences, Intimité, Playboy*), ou pour les enfants du couple (*Pilote, Fluide Glacial*). La presse citée est générale *(L'Humanité, Libération*), humoristique (*Hara-Kiri* puis *Charlie Hebdo*), spécialisée (*Psychologies*), et le récit montre l'effet prescripteur des magazines féminins (*Elle, Marie-Claire*) qui sont une « explication de soi » (*A* 1083).

La presse féminine est présente à tous les âges, perçue comme un manuel de vie qui fournit les normes pour les femmes : l'apparence physique, l'organisation du quotidien, l'éducation des enfants, la santé, etc. « Selon les critères des journaux féminins » (*A* 1001) est une des voix qui composent la doxa sociale. Ces journaux qui forment l'identité de la jeune fille puis de la femme sont remplacés et combattus par des lectures féministes (*Le torchon brûle*, Germaine Greer, Kate Millett, *La Création étouffée*), nouvelle source de formation de soi. Certaines lectures signalent aussi le statut d'enseignante : *Candide*, Vian, Ionesco, *L'Attrape-cœur* de Salinger et *Les Petits enfants du siècle* de Christiane Rochefort. Des livres plus ou moins connus sont cités (*Les Années-lumière* de Rezvani[3], *L'Archipel du goulag* de Soljenitsyne, *Les Mots et les choses* de Foucault, *Les Mandarins* de Beauvoir), des auteurs favoris (Pavese, Jelinek, Perec), et des auteurs qui ont marqué la littérature

---

[1] Proche des Bloomsbury, son écriture a parfois été comparée à celle de Woolf. *Dusty Anwser* est traduit en français par Jean Talva et paraît en 1929. C'est également un texte important pour *Mémoire de fille* (une citation sert d'exergue).

[2] Quelques rubriques de l'ouvrage : « L'individu et la culture », « La socialisation de l'individu », « La personnalité », « L'interaction entre les personnes », « L'opinion publique et l'information collective ». Ce sont, dans les grandes lignes, des thèmes et des remarques qu'abordent *Les Années*. Le chapitre sur la mémoire s'intéresse aux facteurs psycho-sociaux de la mémoire, à l'interaction entre mémoire et culture, à ses mécanismes, et aux notions de Halbwachs (les cadres sociaux de la mémoire et la mémoire collective). Voir Jean STOETZEL, *La Psychologie sociale*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978, p. 137-143 pour ce chapitre.

[3] Récit d'inspiration autobiographique (« tentative d'autobiographie romancée »), cité côte à côte avec *Vers le phare* de Virginia Woolf, a été une influence pour le choix du titre par Ernaux : elle envisageait notamment *La Lumière des années*.

française contemporaine (Michel Houellebecq, Catherine Millet). De l'enfance à l'âge adulte, le choix des lectures est perturbé par une censure : *Bonjour Tristesse* et *Une vie* sont interdits mais tout de même lus, comme *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Plus tard les débats autour de la pièce *Les Paravents* de Jean Genet (1961, critique de l'armée française en Algérie) et du film *La Religieuse* de Jacques Rivette en 1967, sont des moments culturels qui mêlent histoire et politique. *Les Années* écrivent aussi l'histoire culturelle de la France, rythmée par des goûts personnels et collectifs, des héritages (les livres passés par la mère), les interdictions et censures, les débats et protestations, et les incontournables. Ces lectures indiquent la position sociale de la narratrice (classe moyenne supérieure de gauche), et cette culture savante est équilibrée par les mentions de nombreuses chansons populaires (Molly Bloom mise côte à côte avec Dalida par exemple) et d'une approche variée du cinéma. L'idée de « culture » est désacralisée, le capital culturel de la femme que l'on suit est très hétérogène – c'est un autoportrait en creux de l'écrivaine. Ce long inventaire culturel fait écho aux exergues des livres d'Ernaux, qui composent aussi une esquisse de la bibliothèque de l'autrice. Leur choix oriente la réception du récit qui suit, c'est une première indication de sa poétique ou de sa thématique. Les thèmes récurrents sont les clés de lecture de l'œuvre de l'autrice : la mémoire, la vérité, l'histoire[1].

Enfin, l'intertextualité des *Années* passe aussi par les citations indirectes, comme la mention de Perec « Je me souviens » (*A* 1073), d'*Hamlet* (*« time is out of joint, life is a tale told by an idiot full of sound and fury signifying nothing »*, *A* 977), ou le vers d'Anna de Noailles, dont l'autrice n'est pas mentionnée, dans l'épilogue : *« Je me suis appuyée à la beauté du monde / Et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains »* (*A* 1084). Sa poésie évoque les relations entre l'individu, la nature et le cosmos, et recompose un autoportrait de la poétesse. La citer dans l'épilogue, dont on a déjà évoqué l'importance, c'est se mettre sous son patronage et étoffer la culture littéraire et les allusions qui servent de fondation aux *Années*.

[1] Pour une étude approfondie des exergues dans les autres récits d'Ernaux, voir Marie-Jeanne ZENETTI, « Une filiation en forme de phrases : Mémoire en exergue et mise en question du canon dans l'œuvre d'Annie Ernaux », dans Robert KAHN, Laurence MACÉ et Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, pp. 193-203.

L'iconographie, bien que moins présente face aux allusions littéraires, compose aussi une partie des références culturelles : deux tableaux importants sont mentionnés, *Anniversaire* (1942) de Dorothea Tanning, et un tableau de Soutine, sans doute *L'escalier rouge à Cagnes* (1923). Comme les romans de Mitchell ou Proust, ce sont des illustrations de la conception du temps et de l'œuvre pour Ernaux : « Elle voit l'avenir comme un grand escalier rouge, celui d'un tableau de Soutine reproduit dans le journal *Lectures pour tous*, qu'elle a découpé pour le coller sur le mur de sa chambre à la cité. » (*A* 980). L'autoportrait de Tanning est crucial pour Ernaux, elle le reprend d'ailleurs dans *« Je ne suis pas sortie de ma nuit*[1] *»*. C'est une œuvre inspirée du surréalisme (qu'Ernaux connaît bien) :

> Dans un tableau de Dorothea Tanning qu'elle a vu il y a trois ans dans une exposition à Paris, on voyait une femme à la poitrine nue et, derrière elle, une enfilade de portes entrebâillées. Le titre était *Anniversaire*. Elle pense que ce tableau représente sa vie et qu'elle est dedans comme elle a été jadis dans *Autant en emporte le vent*, dans *Jane Eyre*, plus tard *La Nausée*. À chaque livre qu'elle lit, *La Promenade au phare, Les Années-lumière*, elle se pose la question de savoir si elle pourrait dire sa vie ainsi. (*A* 988)

« A dream of countless doors[2] *»* écrit Tanning à propos de son tableau, elle y représentait les pièces de l'inconscient. Ernaux rejette la psychanalyse, c'est la mémoire (et le rêve comme accès à la mémoire) qui la frappe dans cette représentation[3]. Les portes représentent les recoins de la mémoire, les souvenirs à retrouver, les divers moi à travers les années : ce tableau est une image de la

---

[1] « Image persistante : une grande fenêtre ouverte, une femme – moi dédoublée – regarde le paysage. Un paysage ensoleillé d'avril, qui est l'enfance. Elle est devant une fenêtre ouverte sur l'enfance. Cette vision me fait toujours penser à un tableau de Dorothea Tanning, *Anniversaire*. On voit une femme aux seins nus et derrière elle des portes ouvertes à l'infini. » (*« Je ne suis pas sortie de ma nuit »* 626-627). On reconnaît les leitmotivs ernausiens : portes et fenêtres ouvertes sur le passé, « moi dédoublé ».

[2] Dorothea TANNING, *Between Lives: An Artist and Her World*, New York, W.W. Norton & Company, 2001, pp. 62-63.

[3] Voir Isabelle ROUSSEL-GILLET : « De *Birthday* au photojournal, l'expérience des images pour remonter la mémoire » dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, pp. 422-438, p. 428. La discussion qui suit la communication (p. 439-441) mentionne une lecture genrée du surréalisme : Ernaux rappelle qu'ils voyaient dans ce tableau un corps féminin érotisé (« C'étaient des hommes ! ») tandis qu'elle remarque plutôt les portes et admire l'aspect étrange et la fierté de la femme. Dorothea Tanning a travaillé à renverser les figures féminines dans les arts plastiques : de corps, objets et muses, liées au désir des hommes, elles deviennent des sujets conscients et agissants.

sensation palimpseste. Les tableaux de Soutine et Tanning sont des images du livre en devenir, interrogeant la mémoire, le temps, l'histoire. Au-delà des *Années*, l'œuvre d'Ernaux mentionne un troisième tableau important, ou plutôt l'absence d'un tableau, décrit dans *L'Événement :*

> (Si j'avais à représenter par un seul tableau cet événement de ma vie, je peindrais une petite table adossée à un mur, couverte de formica, avec une cuvette émaillée où flotte une sonde rouge. Légèrement sur la droite, une brosse à cheveux. Je ne crois pas qu'il existe un *Atelier de la faiseuse d'anges* dans aucun musée du monde.) (*Événement* 304)

Ce tableau qui n'existe pas évoque le troisième axe de la pensée ernausienne : le point aveugle de l'histoire des femmes, les lacunes de la représentation de leurs expériences. Les récits d'Ernaux construisent peu à peu l'expérience manquante, comme a fait et continue de faire la littérature féministe. Ce chef d'œuvre inconnu a été créé par plusieurs artistes, notamment Blanche Serban avec *The Abortionist Studio*[1], ou encore Céline Sciamma au cinéma dans *Portrait de la jeune fille en feu* (2019). La réalisatrice s'est inspirée du texte d'Ernaux dans une scène où les héroïnes recréent en peinture l'avortement qui a eu lieu quelques heures plus tôt. Ce film, situé au dix-huitième siècle, met en scène une peintre et son modèle, et interroge le point de vue, la perspective et le regard féminins dans la création artistique[2].

Comme les tableaux, les photographies des *Années* sont présentes *in absentia* : leur présence-absence, écho à celle de la narratrice, produit un effet particulier. On peut retrouver les tableaux décrits (tout comme les livres, films, etc.) par une consultation en bibliothèque ou sur Internet, mais les photographies familiales privées ne peuvent être obtenues. Cependant, leur caractéristique principale selon le texte est leur banalité : chaque famille, chaque personne de sa génération, a pris les mêmes photos. La photographie de l'enfant sur le faire-part, la photo de classe, les photos des amis, des enfants, des animaux de compagnie, ou les films familiaux, sont « autosociobiographiques » car bien qu'objets individuels,

---

[1] Une reproduction se trouve dans *Annie Ernaux : l'intertextualité* dans l'article de Michèle BACHOLLE-BOŠKOVIĆ.

[2] Voir Rachel SYME, « "Portrait of a Lady on Fire" Is More Than A "Manifesto on the Female Gaze" », *The New Yorker*, 4 mars 2020.

ils sont partagés par tous. Ernaux publie ces photos dans le « photojournal » d'*Écrire la vie,* insistant sur l'importance de la photographie comme aide-mémoire et tremplin à la narration ; l'album de famille est bien un objet partagé et universel[1].

Autre objet culturel d'importance dans *Les Années*, les films sont également nombreux à être cités. Les visites au cinéma rythment les années, et les titres des films (eux aussi sur le mode de la présence-absence, car les réalisateurs, date de sortie ou synopsis ne sont jamais donnés) évoquent des moments de l'histoire de la France et de la narratrice. Les films cités sont ceux qui ont marqué leur époque : ceux vus par les parents dans la période d'après-guerre (*Pas si bête*[2]), ou qui font écho à l'adolescence comme *Elle n'a dansé qu'un seul été*[3]*,* aux côtés des romans de Sagan, Lehmann et Pavese. Il y a de nombreux films populaires comme *La vie est un long fleuve tranquille*[4]*,* des films américains de *Vacances romaines*[5] à *Reservoir Dogs*[6]*,* des films historiques comme *La Bataille du rail*[7]*, Nuit et brouillard*[8] ou *Shoah*[9], et les films pour enfants. Une partie des films mentionnés ont marqué leur époque à cause des scandales, débats et censures qui les entourent, comme *Les Enfants de l'amour*[10]*, Le Blé en herbe*[11]*, Et dieu créa la femme*[12], *Les Valseuses*[13] ou encore *Le Dernier tango à Paris*[14]. La Nouvelle Vague est

---

[1] Voir aussi « Chapitre II. Ce qui a été : photos, taches et traces », dans Michèle BACHOLLE-BOŠKOVIĆ, *Annie Ernaux : De la perte au corps glorieux,* Rennes, PUR, 2011.

[2] André BERTHOMIEU, 1946, un paysan normand interprété par Bourvil.

[3] Arne MATTSSON, 1951, histoire d'amours adolescentes.

[4] Étienne CHATILIEZ, 1988, parodie des classes sociales.

[5] William WYLER, 1953, comédie romantique avec Audrey Hepburn et Grégory Peck.

[6] Quentin TARANTINO, 1992.

[7] René CLÉMENT, 1946, les cheminots français dans la Résistance.

[8] Alain RESNAIS, 1956.

[9] Claude LANZMANN, 1985.

[10] Léonide MOGUY, 1953, adaptation d'une enquête sociologique sur les jeunes mères célibataires.

[11] Claude AUTANT-LARA, 1954, adaptation du roman de Colette.

[12] Roger VADIM, 1956, avec Brigitte Bardot. Les représentations de la sexualité et de la nudité féminines font scandale.

[13] Bertrand BLIER, 1974, controversé, acquérant ensuite un statut culte.

[14] Bernardo BERTOLUCCI, 1972, censuré, acquérant ensuite un statut culte.

représentée par deux films incontournables, *À bout de souffle*[1] et *L'Année dernière à Marienbad*[2], mais Ernaux semble avoir un goût prononcé pour les films d'Agnès Varda : elle mentionne notamment *Cléo de 5 à 7*[3] et *Le Bonheur*[4]. Elle mentionne une série de films et de livres qui donnent du courage dans la période qui annonce le divorce : *Une femme sous influence, Identification d'une femme*, aux côtés du roman *La Femme gauchère* (1976) de Peter Handke et de la pièce *La Femme fidèle* (1755) de Marivaux.

Elle mentionne un besoin de se retrouver et s'identifier, dans un geste d'exploration de soi plus profond que celui des magazines, ainsi qu'un besoin de déclencher l'écriture, avec *Une histoire simple*[5]*, Claire Dolan*[6]*, Wanda*[7] et *Sue perdue dans Manhattan*[8]. Ces deux derniers films semblent particulièrement incontournables dans son parcours de femme et d'autrice, car Ernaux les mentionne aussi comme inspiration dans *Mémoire de fille*[9] – ce sont des histoires de femmes errantes, écho à certaines périodes de sa vie. Elle est intéressée par les films qui content l'histoire d'une vie (*Les choses de la vie*[10]*,* cité deux fois), vies de

---

[1] Jean-Luc GODARD, 1960, film emblématique de la Nouvelle Vague.

[2] Alain RESNAIS, 1961, sa structure narrative est célèbre et inspirera le cinéma et la littérature.

[3] Agnès VARDA, 1961, quelques heures de la vie d'une femme en temps réel.

[4] Agnès VARDA, 1965, histoire de famille et d'adultère.

[5] Claude SAUTET, 1978, avec Romy Schneider, sur des faits de société comme l'avortement, le divorce, les mères célibataires et le suicide.

[6] Lodge KERRIGAN, 1998, sur la vie d'une call-girl.

[7] Barbara LODEN, 1970, célébrant la liberté du divorce.

[8] Amos KOLLEK, 1998, l'errance d'une femme.

[9] « Je ne peux pas dire pourtant que je n'ai plus rien à voir avec elle, ou plutôt avec celle qu'elle va devenir l'été prochain, comme en témoigne la violence du trouble qui m'a envahie en lisant *Le bel été de Pavese* et *Poussière* de Rosamond Lehmann, en voyant des films dont j'ai eu besoin de faire la liste avant de commencer à écrire : *Wanda, En cas de malheur, Sue perdue dans Manhattan, La fille à la valise* et *Después de Lucía*, que je viens de voir la semaine dernière. » (*MF* 21)

[10] Claude SAUTET, 1970, un homme dans le coma réalise l'importance des petites joies de l'existence.

femmes et vies marginales et muettes (*Des gens sans importance*[1], *Histoires d'A*[2]). De nombreux films cités adoptent un point de vue social sur la vie des gens à l'écran, et mentionnent des faits de société comme le divorce et l'avortement. Si l'autrice ne raconte pas sa propre vie dans les détails, le fait de mentionner de manière tacite ces événements renforce leur caractère personnel et collectif. L'avortement n'est pas raconté dans *Les Années*, mais le lectorat sait que c'est un sujet de société incontournable et collectif car il y a des discussions politiques, des manifestations, et une représentation au cinéma ; il sait également que c'est un événement du vécu de l'autrice, grâce à *L'Événement*, *La Femme gelée* et *Les Armoires vides*. La mention de très nombreux films, populaires et intellectuels, aux côtés des livres et des chansons, peint le portrait d'une époque, d'une femme (selon ses goûts : de gauche, intellectuelle, féministe) et d'une autrice intéressée par les récits de vie. Littérature et cinéma permettent donc d'écrire la vie à plusieurs niveaux : ils ont contribué à l'identité de l'autrice et son écriture, et permettent dans *Les Années* de faire son portrait discret.

La critique ernausienne remarque également l'écriture cinématographique : Marie-Pascale Huglo parle d'une « appropriation littéraire du montage[3] ». Les traces des choses défilent dans la mémoire sous forme d'images visuelles (dont les photographies), et l'écriture saisit ces plans fixes. Cette succession d'image est cinématographique, et rend sensible l'accélération du temps : les moments de pause (par exemple, ceux de la sensation) alternent avec le tableau du temps qui passe (les souvenirs, les titres de livres et de films, ces images qui composent le récit). L'écriture du prologue et de l'épilogue, en tant que succession d'images fixes, fait penser au cinéma ou au diaporama de photographies (comme celles qu'on montre au retour des vacances, ou l'album de famille qu'on feuillette). Cette écriture cinématographique permet de concilier les images fixes et l'écoulement du

---

[1] Henri VERNEUIL, 1956, drame sur la condition ouvrière et l'avortement.

[2] Marielle ISSARTEL et Charles BELMONT, 1973. Ce film sur les avortements clandestins a été réalisé par des membres du Groupe Information Santé, puis soutenu et diffusé par le MLAC malgré la censure du gouvernement.

[3] Marie-Pascale HUGLO, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années* d'Annie Ernaux », dans Bruno BLANCKEMAN et Barbara HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 45-55, p. 53, URL = http://books.openedition.org/psn/466.

temps formant un rythme double, mais aussi d'accoler les images personnelles (photos) et collectives (films) afin d'écrire son histoire et l'histoire d'un pays.

Le panorama culturel des *Années* est aussi formé en grande partie par la mention de personnalités publiques : le chapitre 5 a évoqué les hommes et femmes politiques, mais la majorité des noms sont des figures d'artistes, d'acteurs et actrices, de chanteurs et chanteuses, d'auteurs et autrices… Leur mention indique un moment dans le temps, que ce soit un événement précis ou une tendance générale de ces années-là. Les mentions de Beauvoir, Bourdieu, Foucault, et Barthes évoquent bien sûr les lectures et les inspirations intellectuelles de l'écriture d'Ernaux, tandis que la liste de chanteurs et chanteuses (Brassens, Renaud, Souchon, Dalida, etc.) indique le contexte culturel, en plus des titres de chansons. Deux tendances particulières s'affichent dans le récit : la majorité des noms cités sont des femmes ; ou bien ces noms sont cités par couple. Philippe Lemaire et Juliette Gréco, Marlon Brando et Maria Schneider, Jean Seberg et Aldo Moro permettent un commentaire sur leur prestation dans le film associé. La même phrase mentionne Bobby Lapointe et Colette Magny dans le domaine de la musique, plus loin Gustave Flaubert et Louise Colet comme un modèle de correspondance[1] : on repère un certain souci d'égalité. Ces personnalités ne sont pas forcément issues du domaine culturel : Kennedy et Marilyn Monroe (le choc de 1963), Yves Montand et Catherine Deneuve (acteurs favoris qui apparaissent dans des publicités, « vendus au capital », *A* 1020), Margaret Thatcher et Bobby Sands (lors de la grève des mineurs au Royaume-Uni), ou encore Jacques-Napoléon Thuillier et Florestine Pélagie-Chevalier (les ancêtres d'Ernaux, évoquant la mode de la généalogie). Plusieurs scandales français impliquant des personnalités politiques sont mentionnés, avec les figures de droite et de gauche ; ou des grands patrons d'entreprises face aux syndicalistes. *Les Années* s'attachent à donner la vision complète de l'histoire : l'homme *et la femme*, le dirigeant *et l'ouvrier*, le chef d'État *et l'opposition*. Face à l'omniprésence des figures politiques masculines qui ennuient, qui déçoivent ou qui révoltent (un commentaire sur l'absence de parité du champ politique français), de nombreuses femmes citées sont présentées

[1] Correspondance où se trouve la maxime fétiche de l'autrice : « Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, qu'il faut trouver. »

comme des modèles. Actrices (Simone Signoret, Romy Schneider, Audrey Hepburn), autrices (Simone de Beauvoir, George Sand), chanteuses (Dalida, Barbara), ou encore femmes politiques (Gisèle Halimi, Simone Veil) inspirent la narratrice des *Années* à tous les âges.

Ces titres et ces noms propres forment un bagage culturel varié, sans hiérarchisation entre le populaire et l'intellectuel, mentionnant le célèbre comme le marginal. On distingue, sous ce large éventail, les goûts et les valeurs de l'autrice, qui contribuent à l'établissement de sa posture de gauche, intellectuelle, féministe, soucieuse des rapports de classe.

*

« Dans le brassage des concepts il était de plus en plus difficile de trouver une phrase pour soi, la phrase qui, quand on se la dit en silence, aide à vivre. » (*A* 1071) – cette phrase pour soi, qu'elle soit un vers d'Anna de Noailles, une chanson de Dalida ou un livre de Virginia Woolf, est portée comme un talisman chez Annie Ernaux. Elle représente dans *Les Années* sa pratique du carnet, relevant des listes de citations, de chansons ou de poèmes, afin de constituer une bibliothèque personnelle – un reflet de la chambre à soi, *a sentence of one's own*. Un texte récent de l'autrice, paru dans une revue allemande et reproduit en français sur son site internet, confirme ce rapport à la lecture :

> Je cherche et je trouve dans les romans contemporains des formes de vie qui me projettent dans l'avenir. Car la lecture joue, à ce moment de l'existence, le rôle d'un *avance sur la vie* [peut-être l'a-t-elle toujours, jusque tard, comme lutte contre la mort] et savoir ce que voulait dire être une femme, vivre en femme, me pousse vers les écrivaines, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf. C'est l'époque des citations recopiées dans un carnet intime et secret, comme une vérité de soi et pour soi, un *vademecum* et la certitude ne pas être seule à éprouver les mêmes choses : la jouissance d'être au moins deux à partager un sentiment ou/et une consolation à la difficulté de vivre. À cette distance, je vois le geste de copier des phrases comme une affirmation de mon être pétri de lecture[1] [...]

On retrouve l'importance du carnet de citations pour l'autrice, ainsi que la lecture comme partage et soutien, et l'intérêt pour les deux écrivaines majeures qui l'auront influencée. Les produits culturels apparaissent comme reflet de la

[1] Annie ERNAUX, « LIRE, souvenirs et notes », juillet 2020.

personnalité et soin de l'âme, la culture est formatrice des individus – ce que le chapitre 1 de cette étude évoquait déjà. Woolf relève également des citations, lisant toujours un crayon à la main, ce dont témoignent son journal, ses carnets de lecture[1] ou le carnet grec. *The Years* illustre la pratique : North, Peggy et Sara lisent, citent et déclament des phrases et extraits littéraires. Le dernier chapitre met cette pratique en valeur, comme pour opposer la culture dans son ensemble à l'inquiétude des événements à venir – comme une opposition de la civilisation à la barbarie, lesquelles sont autant du côté britannique que de l'autre. Mais ces fragments ne seront pas efficaces, les personnages restent cantonnés à une démarche individuelle, et *Three Guineas* poursuit la discussion entreprise par Woolf sur les possibilités politiques de la littérature. North lit un poème de Marvell, Peggy lit une phrase de Maupassant[2] qui fait écho à son désespoir, Edward déclame Sophocle et Sara cite à l'envi un mélange de fragments shakespeariens. La littérature exprime la peine, la perdition, l'indécision ou la solution aux maux. Les phrases se font miroirs des sentiments, formulent par des mots ou images de ce que l'on ressent. Ces références forment aussi en creux l'autoportrait des personnages qui les consultent et des autrices qui les reprennent. La force de l'art pour soi, au niveau individuel, est indéniable, mais les œuvres mettent en question la force de l'art face à la politique – la littérature peut-elle avoir un effet plus étendu ?

---

[1] Voir Brenda R. SILVER, *Virginia Woolf's Reading Notebooks*, Princeton NJ, Princeton UP, 1983. Les carnets sont disséminés entre la collection Berg à New York (Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature) et les Monk's House Papers (Université du Sussex).

[2] En français dans le texte, une phrase de *Sur l'eau* (Guy de MAUPASSANT, *Sur l'eau*, Paris, Ollendorf, 1888, p. 84) : « "La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte"*, she read. That was it. Precisely. She read on.* "… la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût…" *She lifted her eyes. They were treading on her toes.* "… la pauvreté des êtres humains m'anéantit." » (*Y* 364). Voir le journal du 2 octobre 1934 qui indique que Woolf a lu des passages de Maupassant cette année-là.

2. Lignées et transmission : avec une communauté de femmes

a. Lignées

> Les films qu'elle veut voir, qu'elle a vus récemment, forment en elle des lignes de fiction dans lesquelles elle cherche sa propre vie, *Wanda, Une histoire simple*. Elle leur demande de lui dessiner un avenir. Il lui semble qu'un livre s'écrit tout seul derrière elle, juste en vivant, mais il n'y a rien. (*A* 1017)

Annie Ernaux évoque, à travers tous ses livres, ces « lignes de fiction » auxquelles elle s'identifie, que représentent des personnages féminins significatifs : Scarlett O'Hara, Jane Eyre, Molly Bloom et les autres sont des modèles de vie, représentant la diversité des destins à vivre. Ernaux note la force que donnent ces figures, de l'enfance à l'âge adulte, et ces modèles de fiction se mêlent à ceux de la réalité : « [la mémoire] apparie les morts aux vivants, *les êtres réels aux imaginaires*, le rêve à l'histoire. » (*A* 930, je souligne). Dans son journal, l'autrice écrit : « Sentiment d'être composée de multiples morceaux de femmes ; il y a en moi de la Dalida, Yourcenar, Beauvoir, Colette par ex. Même Sand. Sœur Sourire ! […] Modèle maternel au-dessus de toutes. » (*EV* 74, 4 mai 1996). Dès *Les Armoires vides*, elle représente dans ses textes les communautés de femmes :

> Elles venaient l'après-midi, quelque fois, raconter leurs trucs horribles. Des pertes de sang, des bouffées, avant d'être réglée je savais tout sur le retour d'âge. […] Des histoires me guettent, me montrent mon avenir possible. (*AV* 164)

Les voix de ces femmes construisent les représentations de la féminité, et la petite fille va alors avec et contre ce courant – en fonction des tensions de classe, ses modèles changent, mais restent féminins. « Il faudrait, si on veut savoir qui on est, de quoi on est héritier, rassembler les pièces du musée intérieur qui nous constitue. » (*VL* 54), musée intérieur composé des divers éléments, paroles et gestes accumulés au fil de l'âge. Cette image de la ligne, cohorte ou chaîne est récurrente dans toutes les œuvres. Les récits de jeunesse mentionnent des savoirs, des confidences, des manières de vivres et des expériences qui se transmettent, par la mère et les femmes de la famille : « Ma mère, elle est le centre d'un réseau illimité de femmes qui racontent leurs existences » (*FG* 332), « Mes femmes à moi, elles avaient toutes le verbe haut, des corps mal surveillés, trop lourds ou trop plats […] » (*FG* 325), « laveuses à l'eau de Javel » (*Retour à Yvetot* 21). Les mères des

amies bourgeoises sont à l'opposé, « femmes sans voix, soumises », « les bien organisées jusqu'à la mort », « frotteuses d'évier à se mirer dedans » (*FG* 325). *La Femme gelée* raconte le parcours de l'instance narrative ernausienne, face à des modèles forts de la jeunesse (sa mère, sa grand-mère, tantes Caroline et Élise, *FG* 326), leurs destins empêchés[1], le grand nombre d'enfants comme un malheur. Les femmes des milieux populaires sont remplacées par les femmes des « maisons bien » (*FG* 332), auxquelles la narratrice finit par ressembler. La jeune fille adopte la norme féminine traditionnelle de la bourgeoisie et des magazines féminins, face aux modèles familiaux (qui sont traditionnels pour la classe ouvrière), mélangeant les modèles maternel et scolaire, en les transgressant des deux côtés. C'est une réponse au modèle culpabilisant du *Deuxième sexe*, et un écho de l'Ange du foyer enfin tué pour permettre l'écriture chez Virginia Woolf. Les magazines féminins content les destins de « femmes mariées malheureuses, filles séduites et abandonnées, la grosse chaîne d'un désastre féminin, fatal, qui me fascine terriblement. » (*FG* 336), et racontent les conversations prises au vol : « J'ai souvent entendu, ensuite, ces récits mortuaires, confiés de femme à femme, dans un train, un salon de coiffure, ou dans la cuisine autour d'une tasse de café, sortes de *memento mori* où toute la douleur s'épanche et se partage […] » (*L'Autre fille* 7).

« J'ai toujours pensé que j'étais la seule » (*AV* 140-141) dit la jeune fille qui a souhaité avorter, écho à la solitude des *Années* (« elles étaient donc si nombreuses et on avait été si seule », *A* 996). L'histoire du point de vue des femmes est imposée par l'énonciation dans le récit autosociobiographique : « nous qui avions avorté dans les cuisines » (*A* 1038), lorsque la narratrice met en garde contre l'oubli des luttes féministes. Dans *L'Événement,* elle note celles qui l'ont aidé : une amie est la première de la lignée, « celle qui m'apparaît maintenant comme la première des femmes qui se sont relayées auprès de moi, ces passeuses dont le savoir, les gestes et les décisions efficaces m'ont fait traverser, *au mieux*, cette épreuve » (*Évé 295*). Lorsque la décision est prise, « Il suffisait de suivre la voie dans laquelle une longue

[1] Le destin d'une grand-mère : « Pourtant, elle avait été première du canton au certificat d'études et elle aurait pu devenir institutrice mais l'arrière-grand-mère a dit, jamais de la vie, c'est l'aînée, j'ai besoin d'elle à la maison pour élever les cinq autres. Histoire vingt fois racontée, l'explication d'un destin pas rose. » (*FG* 327) ; les violences conjugales subies par la tante Solange (*FG* 327-328).

cohorte de femmes m'avait précédée. » (*Évé* 280). L'écriture de *L'Événement* est conditionnée par cette communauté de femmes :

> [Sœur Sourire] fait partie de ces femmes, jamais rencontrées, mortes ou vivantes, réelles ou non, avec qui, malgré toutes les différences, je me sens quelque chose de commun. Elles forment en moi une chaîne invisible où se côtoient des artistes, des écrivaines, des héroïnes de roman et de femmes de mon enfance. J'ai l'impression que mon histoire est en elles. (*Évé* 284)

> Et si je ne vais pas au bout de la relation de cette expérience, je contribue à obscurcir la réalité de femmes et je me range du côté de la domination masculine du monde. (*Évé* 291)

Le récit a une importance sociale et politique à cause de la condition des femmes, en honneur à ces lignées qui la précèdent. La douleur du divorce est soutenue de la même façon : « Alors la sagesse des femmes vient à mon secours : "Tous les hommes sont égoïstes." » (*FG* 397), période sur laquelle reviennent *Les Années* :

> Pour connaître son vrai désir et se donner du courage, on allait voir *Une femme sous influence*, *Identification d'une femme*[1], on lisait *La femme gauchère*[2], *La femme fidèle*. Avant de se décider à la séparation, il fallait des mois de nouvelles scènes conjugales et de réconciliations lasses, de conversations entre amies [...] (*A* 1014)

Déjà dans les récits de jeunesse, elle cherchait un lien avec les héroïnes : « Bovary ma grande sœur » (*FG* 371), « je m'invente avec elles une parenté, un voisinage » (*FG* 556), « je cherche ma ligne de fille et de femme » (*FG* 339). Les femmes qui l'entourent sont des soutiens dans la vie, et Ernaux représente l'importance de la lecture pour la lectrice à tous les âges : sa mère est une figure cruciale car c'est non seulement un modèle de femme, mais aussi la passeuse de livres (*Une femme* raconte son goût de la lecture, les virées à la librairie et les recommandations de

---

[1] *A Woman Under Influence*, John Cassavetes, 1974 ; *Identificazione di una dona*, Michelangelo Antonioni, 1982. Ce sont des récits sur les relations entre hommes et femmes au sein du couple.

[2] *La femme gauchère* est un roman de Peter Handke, paru en 1976. À sa publication il est reçu comme un roman d'émancipation féminine : une femme décide de rompre avec son mari, mais ne rejoint pas son amie Franziska, féministe engagée, elle trace son sillage indépendamment dans une certaine solitude.

romans qu'elle a aimés). C'est aussi sa voix qui revient, transmise à sa fille, et à travers elle tous les mots qui ont nourri sa langue :

> La vraie voix est perdue, elle n'en possède aucune trace matérielle. Mais des phrases lui viennent spontanément aux lèvres, que sa mère utilisait dans le même contexte, des expressions qu'elle n'a pas le souvenir d'avoir utilisées avant […] C'est comme si sa mère parlait par sa bouche et avec elle toute une lignée de gens. (*A* 1040)

Les Années montrent aussi l'identification aux personnages de fiction, une sensation qui côtoie la sensation palimpseste : celle-ci ne possède pas vraiment de « pouvoir heuristique », on l'a vu, et cette identification permet parfois une sensation réconfortante (mais aussi insuffisante), « ses "moi" sont dans des personnages de livres et de films » (*A* 1059). Le rapport à la littérature, au cinéma, à la peinture ou à la musique est éthique, elle leur demande de l'aide pour se comprendre et saisir la vie – un pas de plus vers l'écriture. Dans le dernier récit paru, l'importance de ces lectures apparaît : pour retrouver la « fille de 58 », l'autrice des années 2010 doit s'imaginer sans ses lectures formatrices, « il faudrait que […] je n'aie lu ni Beauvoir ni Proust ni Virginia Woolf » (*MF* 20).

Ces représentations sont identiques chez l'autrice britannique : les écrits autobiographiques témoignent des figures féminines importantes, comme la mère Julia Stephen, les sœurs Stella et Vanessa, les tantes Caroline Stephen, Anne Thackeray Ritchie, et les ancêtres comme la photographe Julia Margaret Cameron. Les professeures, amies, féministes et historiennes, complètent le tableau des figures familiales, tandis que les écrivaines l'inspirent : Jane Austen, les sœurs Brontë, George Eliot, Elizabeth Barrett Browning (son poème *Aurora Leigh* que son double de fiction écrit dans *Flush* questionne la création féminine et l'autorité littéraire). Les modèles fictifs inspirent également – Antigone en tête dans *The Years* parmi les figures fascinantes de l'Antiquité. Les romans représentent ces relations féminines : Rachel de *The Voyage Out* est prise en charge par une communauté de femmes qui l'aident et tentent de combler les lacunes de son éducation ; dans *Night and Day*, le roman du mariage devient un roman d'amitié entre deux femmes (Mary et Katharine) qui apprennent à se connaître et se respecter malgré leurs différences. L'imaginaire des lignages au féminin, modèles familiaux ou héritages artistiques, ainsi que les représentations romanesques,

créent un historique de figures qui forment l'identité plurielle de l'autrice, selon le leitmotiv woolfien d'une pensée *à travers* la pensée de nos mères et aïeules :

> *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*[1]. (*AROO* 49)

Ce leitmotiv de la lignée et de l'héritage dresse un parallèle entre la création littéraire et la pensée en commun, entre l'écriture et la vie : l'expérience d'une voix unique, voix de l'autrice ou du personnage, se mêle à la pensée et la conversation communes, cette dynamique entre le singulier et le collectif formant alors une œuvre et une voix universelles. *« No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone »,* écrit T. S. Eliot, *« You cannot value him alone ; you must set him, for contrast and comparison, among the dead*[2] *»*. Le poète et théoricien de la littérature met en avant l'importance des traditions et héritages littéraires, tout en niant l'importance du contexte de la production artistique : Woolf répond à son ami et réécrit ses théories, dessinant des héritages littéraires et insistant sur le contexte de parution (dire que les livres ne sont pas des *« single and solitary births »* est radical en 1929). Les chefs d'œuvre sont le résultat d'un travail et de conditions de travail – l'attention portée aux conditions de travail des femmes est particulièrement nouvelle. L'environnement doit permettre la création et soutenir l'artiste, *A Room of One's Own* met en évidence les obstacles à l'écriture des femmes et oppose ainsi ces réalités matérielles à l'élite littéraire masculine qui produirait des textes hors de toute contrainte. L'historiographie culturelle britannique et les textes canoniques se sont donnés pour mission d'effacer l'héritage au féminin, les œuvres comme les conditions de création et les postures

---

[1] « Car les chefs d'œuvre ne naissent pas isolés et solitaires ; ils sont le fruit de nombreuses années à penser en commun, à penser par le corps des gens, de sorte que l'expérience de la masse est derrière la voix solitaire. » (*ULS* 105-106)

[2] T. S. ELIOT, « Tradition and Individual Talent » publié dans la revue *The Egoist* en 1919 puis dans *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920. « Aucun poète, aucun artiste, dans quelque art que ce soit, n'a son sens complet par lui-même. Le comprendre, l'estimer, c'est estimer ses rapports avec les poètes et les artistes du passé. On ne peut pas le juger tout seul ; il faut le mettre, pour l'opposer ou le comparer, au milieu des morts. J'entends ceci comme un principe de critique, non pas simplement historique, mais esthétique. » T. S. ELIOT, « La tradition et le talent individuel » dans *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Seuil, « Don des langues », [1950] 1999, p. 28-29.

des autrices. Woolf observe l'effet de ce manque de tradition dans son essai sur les femmes et l'écriture :

> *They had no tradition behind them, or one so short and partial that it was of little help. For we think back through our mothers if we are women*[1]. (*AROO* 57)

> *since freedom and fullness of expression are of the essence of the art, such a lack of tradition, such a scarcity and inadequacy of tools, must have told enormously upon the writing of women*[2]. (*AROO* 58)

Les autrices ont besoin d'une tradition, de références poétiques, d'outils pour écrire, une tradition sur laquelle s'appuyer qui corresponde aux thèmes et aux enjeux de leur écriture[3]. *« We think back through our mothers »* est l'expression centrale de l'essai qui manifeste sa conception de l'histoire littéraire. Annie Ernaux évoque la même image (à nouveau cette traversée ou cette habitation du moi par les autres) :

> Il y a une phrase de Brecht qui a beaucoup de sens pour moi : « il pensait dans les autres et les autres pensaient en lui ». Au fond, le but final de l'écriture, l'idéal auquel j'aspire, c'est de penser et de sentir dans les autres, comme les autres – des écrivains, mais pas seulement – ont pensé et senti en moi. (*ECC* 44)

Elle reconnaît la tradition comme héritage : « on change la tradition tout en s'inscrivant dans le passé littéraire. J'ai conscience de ne pas être dans une rupture totale avec ce qui précède, ça n'existe pas. Je suis héritière de l'histoire littéraire. » (*VL* 100). À travers son œuvre, et en particulier *Les Années*, elle évoque cette histoire littéraire et culturelle avec laquelle elle construit sa singularité d'autrice.

---

[1] « elles n'avaient aucune tradition à laquelle se référer, ou une tradition si courte et si fragmentée qu'elle n'était que de peu d'aide. Car nous pensons à travers nos mères, si nous sommes des femmes. » (*ULS* 120)

[2] « puisque la liberté et la plénitude de l'expression participent à l'essence de l'art, une telle absence de tradition, une telle rareté et inadéquation des outils ont dû peser énormément sur l'écriture des femmes. » (*ULS* 121)

[3] Woolf argumente que les autrices britanniques du dix-neuvième siècle écrivaient sur ce qu'elles connaissaient (milieu domestique, roman du mariage, vie de village, relations humaines), thèmes et enjeux différents des hommes (études, voyages, armée, valeurs guerrières). Elles écrivent ainsi contre le canon littéraire masculin et tracent des lignées d'autrices, touchant à d'autres thématiques et portant un autre regard sur la société et son histoire.

Dans *Les Années* et *Mémoire de fille*, elle mentionne sa lecture frappante de *Poussière* de Rosamond Lehmann entre dix-huit et vingt ans, qui a inspiré l'écriture de son premier livre ; ce roman de Lehmann a également inspiré Simone de Beauvoir au même âge[1], et la lecture des essais et mémoires de Beauvoir a inspiré Ernaux : on peut tracer une ligne d'émulation littéraire chez ces autrices. De même, la lecture des œuvres de Woolf a inspiré l'écriture de Beauvoir[2] ; mais aussi celle de Sartre qui en discute avec son amie, lorsqu'il entreprend d'écrire *La Nausée* : « J'ai été voir un arbre [...] Au bout de vingt minutes, ayant épuisé l'arsenal de comparaisons destinées à faire de cet arbre, comme dirait Mme Woolf, autre chose que ce qu'il est, je suis parti avec une bonne conscience[3] [...] ». Cet arbre qui tient une grande place dans le roman de Sartre inspire Annie Ernaux, qui nommait d'ailleurs ainsi son tout premier roman (voir le chapitre 2) ; l'observation de l'arbre et sa description poétique rappelle bien l'écriture woolfienne et anticipe même l'exercice de Sara Pargiter au chapitre « 1907 » de *The Years*. L'autrice anglaise semble ainsi être le point de départ de nombreux chemins d'inspirations pour les auteurs et autrices, en France ou ailleurs – après avoir insisté sur l'importance de la tradition, elle est elle-même devenue cette « mère » littéraire qui en inspirera d'autres.

La notion de *lignée* est une des pierres angulaires des travaux de Geneviève Fraisse, historienne du féminisme, en ce qu'elle permet de construire son histoire, ses actrices et ses théories.

---

[1] Simone de BEAUVOIR, *Mémoires*, tome I, p. 405.

[2] *The Years* de Woolf est accessible en France dès 1937 à Paris, à la librairie Shakespeare & Company, qui met en place un système d'emprunt (les livres anglophones coûtent très cher à l'époque). On peut consulter en ligne la circulation du roman de Woolf chez les abonnés parisiens entre 1937 et 1942 (https://shakespeareandco.princeton.edu/books/woolf-years/circulation/) où l'on retrouve Simone de Beauvoir, qui l'emprunte le 12 avril pour le rendre le lendemain (https://shakespeareandco.princeton.edu/members/beauvoir-simone-de/borrowing/). Elle note dans ses mémoires avoir lu « tous les Virginia Woolf » (Simone de BEAUVOIR, *Mémoires*, tome I, p. 397, chapitre I de la première partie), mais elle ne mentionne pas le livre dans ses lectures marquantes de 1937 (alors qu'elle détaille ses réactions à Faulkner et Hemingway, lus au même moment, cf. chapitre V). On ne peut savoir si elle l'a lu ou non (elle a un rythme de lecture très soutenu, mais elle conserve généralement plusieurs jours les livres en anglais).

[3] Beauvoir reproduit la lettre de 1931 dans *Mémoires*, tome I., p. 449.

> L'idée de lignée s'impose alors comme un soutien. Il ne s'agit pas seulement de faire l'histoire des femmes et de ses actrices, de la reconstituer et de la rendre visible. Il s'agit de fabriquer du sens, un sens à la fois raisonné et subjectif, car la lignée vient colorer le travail de généalogie de la démocratie féministe. Elle donne des noms propres qui se succèdent dans un ordre choisi ; et c'est la plus sûre façon d'inscrire une continuité à la fois imaginaire et symbolique dans la recherche aujourd'hui.
> Par conséquent, une lignée n'est pas objective, ni même scientifique. Cependant, elle obéit à une loi épistémologique, celle qui est attentive à la construction de problématiques sur le long cours. La lignée, par le fait du choix subjectif, accepte la transmission du passé, imagine peut-être une filiation avec des femmes choisies, mais surtout s'approprie ce qui fait signe vers le futur[1].

Ces lignées de penseuses et de créatrices tiennent aussi, selon Fraisse, à la provenance : identifier les lignées c'est rappeler que derrière une créatrice s'en tient plusieurs autres, c'est affirmer l'historicité de l'art et de la pensée, et au pluriel. Le plus récent livre de l'historienne, *La Suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*[2], théorise ces transmissions, ces héritages, ces suites, par une approche historique.

Geneviève Fraisse parle de ces lignées afin de contrer la tendance du féminisme à repartir de zéro : le slogan « Libération des femmes : année zéro » (titre d'un numéro de la revue *Partisans* en 1970) résume la déshistoricisation des mouvements féministes. C'est un moyen pour un mouvement jeune de se faire une place nouvelle dans les courants de pensée contemporains, et prendre la première place d'un nouvel héritage. Les féminismes à travers l'histoire ont tendance à adopter cet effacement, particulièrement important dans le champ littéraire (ce que montre Christine Planté dans *La Petite sœur de Balzac)* : le problème de l'histoire littéraire n'est pas l'inexistence de femmes artistes, mais leur absence de l'histoire[3]. Le féminisme est alors historique de manière inhérente, car il doit

---

[1] Geneviève FRAISSE, *Féminisme et philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 240.

[2] Geneviève FRAISSE, *La Suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2019.

[3] Pour une synthèse de l'histoire littéraire des femmes ainsi qu'une bibliographie, voire l'introduction du numéro de revue : Audrey LASSERRE, « La volonté de savoir », *Fabula-LhT*, n° 7, Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?, avril 2010, URL = http://www.fabula.org/lht/index.php?id=836. Voir notamment les contributions d'Éliane LECARME-TABONE, « L'autobiographie des femmes », Michèle TOURET, « Où sont-

retrouver et rappeler ses modèles, ses lignées, ses aïeules. Cette position paradoxale est celle qu'adopte Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* : l'essai montre les difficultés de l'émergence de la littérature écrite par des femmes, et prend comme exemples les autrices célèbres du dix-neuvième siècle britannique (Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot), ainsi que quelques figures incontournables (Aphra Behn), qui seront pour Woolf des aïeules littéraires qui lui permettront d'écrire. Mais lorsqu'elle parle de son contemporain, elle invente l'autrice Mary Carmichael, et ne mentionne presque aucune de ses nombreuses collègues – qu'elle connaît pourtant bien. Cet oubli stratégique lui permet de se placer elle-même comme héritière unique d'une lignée, afin de se ménager une place dans le champ de la littérature britannique du début du vingtième siècle. Elle élude également toute la période du Moyen Âge, de la Renaissance et du siècle classique. Il semble en tout cas qu'éluder des noms d'autrices permette de se faire sa propre place dans le champ de la littérature britannique du début du vingtième siècle[1], tout en se posant elle-même comme ancêtre de ses descendantes (les jeunes femmes qu'elle encourage à prendre la plume dans *A Room of One's Own*). L'unique Mary Carmichael représente alors aussi la pluralité des autrices : c'est *une* écrivaine qui représente *toutes* les autres dans le temps à venir : *« Give her a hundred years […] She will be a poet*[2] *»* (*AROO* 71).

Faire un inventaire historique des ancêtres créatrices n'est pas une démarche nouvelle, c'est déjà l'ambition de Christine de Pizan dans sa *Cité des Dames* (1405). Elle imagine une galerie d'ancêtres qui peupleront la cité qu'elle construit à l'aide d'allégories (la Raison, la Droiture, la Justice) : des figures légendaires (dont Antigone et la Sibylle de Cumes déjà évoquées) et historiques (femmes politiques, autrices, artistes…). Ce texte proto-féministe interroge l'éducation des femmes, la misogynie de la société médiévale et de sa littérature (c'est l'objet de la querelle du *Roman de la Rose*). La communauté de femmes ainsi rassemblée permet aussi de se confronter à l'autorité masculine dans l'histoire, la pensée et les arts. C'est aussi

---

elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste ».

[1] Anne BESNAULT, « The Unrecorded and the Unthought in Virginia Woolf's Unwritten Literary History », communication au colloque *Virginia Woolf and the Writing of History*, ainsi que les discussions au cours du colloque.

[2] « Donnez-lui encore cent ans […] Elle sera poète » (*ULS* 145)

une réponse à la tradition ancienne des Vies au masculin, comme les *Vies des hommes illustres* de Plutarque – ancêtres du *Dictionary of National Biography* de Leslie Stephen, auquel Woolf fait une réponse directe par son projet d'une histoire littéraire au féminin. Simone de Beauvoir reprend, dans *Le Deuxième sexe*, une communauté féminine de ce type (des penseuses et théoriciennes, des écrivaines et des poètes) ; Ernaux dévoile ces « cohortes de femmes » qui l'ont précédée, dans l'écriture comme dans la vie – puisque les deux sont, chez elle comme chez les autres écrivaines, inséparables.

b. Créatrices

Dans les épreuves de la vie d'une femme qui jalonnent les récits, Annie Ernaux dessine ces lignées de femmes qui la soutiennent, réelles ou fictives, et son œuvre est aussi une manière de les sauver. Dans les années 1970, le féminisme prend de l'ampleur, et la narratrice participe aux lectures, réunions et actions militantes :

> La rumeur du MLF venait à la province. *Le torchon brûle* se trouvait au kiosque, on lisait *La Femme eunuque* de Germaine Greer, *La Politique du mâle* de Kate Millett, *La Création étouffée* de Suzanne Horer et Jeanne Socquet avec le sentiment d'exaltation et d'impuissance que procure la découverte d'une vérité pour soi dans un livre. Réveillées de la torpeur conjugale, assises par terre sous le poster *Une femme sans hommes c'est un poisson sans bicyclette*, on reparcourait nos vies, on se sentait capable de quitter mari et enfants, de se délier de tout et d'écrire des choses crues. […]
> Et l'on hésitait entre les discours – ceux qui prônaient l'égalité des droits entre hommes et femmes, et s'attaquaient à « la loi des pères », ceux qui préféraient valoriser tout ce qui était féminin, les règles, l'allaitement et la préparation de la soupe aux poireaux. Mais pour la première fois, on se représentait sa vie comme une marche vers la liberté, ça changeait beaucoup. Un sentiment de femme était en train de disparaître, celui d'une infériorité naturelle. (*A* 995)

Le passage qui suit porte sur le manifeste des 343, le MLAC et la méthode Karman, et les manifestations pour l'autorisation de l'avortement (*A* 996). Les lectures d'Ernaux sont indicatives de la période où l'autrice reprend l'écriture, vers 1970 (*Les Armoires vides* paraissent en 1974). *The Female Eunuch* de Germaine Greer

paraît en 1970 et le pamphlet est traduit dès 1971 en France[1], c'est un texte incontournable de la deuxième vague féministe à l'échelle mondiale. C'est une réflexion sur le rôle des femmes dans la famille nucléaire et la pression sociale quant à ce rôle (exercée notamment par les magazines féminins, un des commentaires récurrents des *Années*). *Sexual Politics* de Kate Millett paraît également en 1970 et sa traduction en 1971[2], ouvrage qui considère la représentation patriarcale de la sexualité dans la littérature, politisant cette thématique auparavant privée. Millett montre que toute écriture est marquée par le genre, et que la domination masculine touche les personnages féminins dans les œuvres qu'elle étudie. Ernaux indique ainsi une lignée qui inspire l'écriture, dont le troisième jalon est *La Création étouffée*[3] : paru en 1973, c'est un recueil de témoignages de créatrices rassemblés par la peintre Jeanne Socquet et l'écrivaine Suzanne Horer. Ce livre sur la condition des femmes créatrices – racontant notamment les entraves qu'elles ont pu subir – est un ouvrage pionnier en France, le premier à poser de telles questions. Il critique le canon masculin et la culture patriarcale perpétuée et interroge les liens entre travail domestique et créativité. L'ouvrage deviendra ensuite promotion de l'écriture féminine, car il tend vers le différentialisme[4]. Cette hésitation entre les discours mentionnée dans l'extrait ci-dessus évoque les courants féministes qui se dessinent rapidement, essentialiste ou non, différentialiste ou matérialiste – les interrogations se poursuivent autour d'un repas de famille, où l'on se demande « si les femmes devaient réclamer l'égalité avec les hommes ou l'égalité dans la différence » (*A* 998). Ernaux précisera ensuite son rejet d'une forme différentialiste du féminisme (qui valorise « tout ce qui était féminin, les règles, l'allaitement ») : « Quand je me suis mise à écrire, je n'ai pas eu l'impression d'écrire avec ma peau, mes seins, mon utérus mais avec ma tête, avec ce que cela suppose de conscience, de mémoire, de lutte avec les mots ! » (*VL* 57). Le corps ne compte pas dans son féminisme, c'est *l'histoire* de femme qui prime : « Je ne suis pas une femme qui écrit, je suis quelqu'un qui écrit. Mais quelqu'un qui a une histoire de femme, différente de celle d'un homme. » (*VL* 57) poursuit-

[1] Germaine GREER, *La Femme eunuque*, Paris, Robert Laffont, « Réponses », 1971.

[2] Kate MILLETT, *La Politique du mâle*, Paris, Stock, 1971.

[3] Suzanne HORER et Jeanne SOCQUET, *La Création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973.

[4] Voir à ce sujet Audrey LASSERRE, *Histoire d'une littérature en mouvement*, p. 239 sq.

elle. Les premiers livres d'Ernaux ne se rangent pas dans la littérature féministe des années 1970[1], elle ne s'implique pas dans le féminisme littéraire de l'époque (mais participe au militantisme du MLAC), et à la parution de *La Femme gelée* s'inquiète du fait que

> mon livre qui ne s'inscrivait pas dans la ligne du MLF, encore moins dans celle des journaux féminins, ne soit pas "lisible", accepté. C'est d'ailleurs ce qui s'est produit. Je n'avais pas un discours assez radical pour les unes, il l'était trop pour les autres. Je n'étais pas dans le discours normatif – ce que les femmes devaient faire – j'étais dans la recherche de ma trajectoire de femme, de ma réalité de femme. (*VL* 80)

Le rapport direct au féminisme n'existe pas au début de sa carrière d'autrice (on a développé l'évolution de sa posture au chapitre 1), mais *Les Années* indiquent tout de même une réflexion suivie sur les liens entre le féminisme, la littérature et l'écriture. En mentionnant ces ouvrages, et tacitement les interrogations qu'ils soulèvent, on peut reconstituer la trajectoire de femme et d'autrice. Ernaux mentionne rarement les textes théoriques féministes de Woolf, car ce sont plutôt ses romans qui l'ont marquée (« L'art d'écrire »). Cependant, toute la théorie littéraire féministe de la deuxième vague est marquée par la redécouverte et la traduction d'*Une chambre à soi* en France. Colette Audry fait paraître la traduction de Clara Malraux dès 1965 chez Denoël, mais l'année 1973 est importance pour la réception de Woolf en France, puisque paraissent la traduction de la biographie de Quentin Bell ainsi qu'un recueil d'œuvres choisies par Viviane Forrester. *Une chambre à soi* est très lu dans les années MLF[2] puisqu'on recherche des modèles littéraires et qu'on se questionne sur la création au féminin. C'est déjà un dépassement du *Deuxième sexe*, qui ignore la possibilité d'une création féminine nouvelle : la discussion féministe est profondément concernée par le littéraire car c'est le lieu des représentations stéréotypées patriarcales, mais aussi le lieu de l'émancipation et des nouvelles possibilités de représentation[3]. On étudie aussi la réception des œuvres, remarquant que les femmes artistes subissent des jugements

[1] La thèse exhaustive d'Audrey Lasserre ne la mentionne pas en tant qu'autrice féministe.

[2] Voir Audrey LASSERRE, *Histoire d'une littérature en mouvement*, p. 230 sq.

[3] Voir Martine REID (dir.), *Femmes et littératures. Une histoire culturelle*, tome II, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 388-391.

moraux plutôt qu'artistiques, on conteste les domaines universitaires et officiels, on conteste les chercheurs et commentateurs masculins qui accaparent le droit de qualifier ou non une œuvre d' « universelle ».

c. Transmission

Virginia Woolf comme Annie Ernaux évoquent le souhait de la transmission de leurs écrits et d'un encouragement à écrire, provoquant alors un héritage qui leur succèdera. L'immense influence de Woolf sur l'écriture des femmes, la critique littéraire féministe et les études de genre en général montrent la réussite de cette transmission et l'établissement d'un modèle culturel féministe indéniable ; quant à Annie Ernaux, l'importance de ses textes dans les mouvements féministes contemporains, et le grand nombre d'autrices qui s'en réclament, indiquent également une transmission réussie. Bénéficiaires, elles participent aussi à l'élaboration, l'enrichissement et la diffusion de cette culture au féminin. En montrant que la difficulté d'écrire provient d'un manque d'héritage des autrices, en plus de conditions matérielles adéquates, elles construisent des lignées et s'y font une place. Ernaux le fait de manière particulièrement visible dans *Les Années*, où les écrits de Woolf figurent de manière évidente. Woolf et Ernaux construisent leur cité des dames, réelles et fictives, ainsi que des lignées d'influences, d'inspirations, d'idées et de théories. Ce sont des stratégies qui racontent leur écriture, justifiant leur existence et leur posture, afin de les inscrire dans le canon littéraire alternatif. Avec *The Years* et *Les Années*, elles s'inscrivent dans une période historique donnée où les questions et luttes féministes sont vives, et donnent un caractère historique et situé à leur point de vue.

Les notions de tradition et de transmission sont indissociables : le contenu culturel du passé, qui est transmis et qui perdure, participe à construire les individus et donc les nouvelles productions culturelles. Dans la dynamique entre les héritages du passé et les contenus actuels, la mémoire – individuelle et collective – se construit, et un rapport à l'histoire s'élabore. On recadre, réajuste, réécrit, densifie et rend véritable l'histoire passée, afin de conserver les traditions et mieux construire le contemporain. L'histoire et la mémoire sont donc indissociables. Woolf et Ernaux remarquent que la tradition patriarcale dominante se perpétue par les canons historiques et littéraires patriarcaux, et y opposent par

la voie littéraire des récits historiques, qui influenceront eux aussi la construction de la mémoire et de l'écriture de l'histoire. Outre les oppositions entre culture classique et contemporaine, ou culture populaire et savante, les œuvres mettent alors en place une culture féministe qui s'opposera à la culture patriarcale : elle s'élabore sur le mode de la résistance. Le modèle d'Antigone de *The Years* est une figure de la résistance qui s'élève contre la loi et son roi, tout comme la société des outsiders de *Three Guineas* est un groupe qui résiste (sur le mode de la non-violence) à la diffusion des idées patriarcales. *Les Années* représentent une résistance qui passe par le militantisme, les lectures féministes, la mise à distance (présence-absence), le travail de l'écriture contre les conditions pourtant défavorables. Les œuvres proposent aussi une résistance par les choix littéraires : l'observation du minuscule et du quotidien, l'écoute des voix muettes et la mise au jour des voix obscures, la distinction d'un espace-temps particulier et une description précise des rôles de genre sont un moyen de résister par la littérature aux éléments ancrés dans la société. Cette culture relève de l'illégitime et du secret (le secret de la fictive société des outsiders comme le secret des militantes du MLAC), elle oscille entre le rejet pur et simple des stéréotypes et leur réappropriation des sujets qui lui ont été assignés (geste intrinsèque aux réflexions des groupes dominés) en les politisant. La littérature permet de représenter autrement le réel et depuis un autre point de vue.

La transmission se fait à plusieurs niveaux : les œuvres rappellent les événements historiques, les objets, les chansons, les films et livres importants à travers les époques – tous les jalons de la construction d'une culture, en majorité érudite et féministe, même si Ernaux accorde une importance non-négligeable à la culture populaire. La littérature devient un lieu de l'autobiographie et de l'écriture de la vie au féminin, et transmet les expériences et trajectoires racontées comme l'importance d'en faire le récit. Le livre est la mémoire d'un pays, d'une époque, d'une population, depuis un point de vue particulier qui colore les observations. Les figures réelles (familiales ou amicales) comme fictives (modèles et influences) sont centrales et contribuent à construire un héritage culturel, mais aussi une certaine hérédité (les traits physiques hérités chez les Pargiter ou les habitudes des parents reprises par les enfants chez Ernaux). La préoccupation de ce qui va suivre est constante, qu'elle relève du public (la possibilité de la guerre, l'inquiétude politique) ou du privé (la peur de l'avenir et la disparition). Ernaux mentionne un

« savoir, transmis de mère en fille pendant des siècles, [qui] s'arrête à [elle] qui n'en [est] plus que l'archiviste » (*Une femme* 561) : le savoir particulier des femmes (leur histoire) est transmis dans une lignée, à travers le temps, et risque à tout moment de disparaître. Le fixer par l'écriture permet donc pour Annie Ernaux de le *sauver*, comme elle sauve les modes de vie, les images et les souvenirs de son temps. Temps, mémoire, savoir, transmission sont étroitement liés et constituent le cœur de son œuvre littéraire.

3. Pouvoirs de la littérature, dialogues politiques et théoriques

a. Autour des épistémologies du positionnement

On a déjà évoqué les dialogues des œuvres de Woolf et d'Ernaux avec des approches théoriques féministes en lien avec les savoirs et la production artistique, comme l'histoire culturelle, l'histoire des femmes, les lignées, etc. Les conclusions apportées dans les chapitres précédents de cette étude mènent finalement à des échos entre ces projets littéraires (assurer la posture, trouver sa place, interroger sa position) et les épistémologies du point de vue (théories du positionnement[1], *standpoint theory*). Dans les années 1970, la neutralité scientifique (socle de la pratique des sciences, où l'observateur impartial est un idéal des Lumières) est remise en question, dans un contexte de crise des sciences. En France, dans le champ historique, des chercheuses et des groupes de travail remettent en cause le point de vue prétendu objectif de l'historien : c'est le développement de l'histoire des femmes et du genre. Dans les années 1980 et 1990, des chercheuses américaines formulent des théories sur la production des savoirs scientifiques, à partir de deux axiomes : les savoirs sont les produits de rapports de pouvoir ; ils ne sont pas objectifs ni indépendants de la position du chercheur. Ces épistémologies du point de vue interrogent donc la relation entre le sujet et l'objet de la connaissance, déterminant que tout savoir est *situé*, et que ces savoirs situés sont

[1] Les traductions proposent alternativement « point de vue » et « positionnement » : « *standpoint* » suggère une attitude d'opposition et une prise de position forte, que traduit le terme de « positionnement » ; parler de « point de vue » pourrait occulter l'aspect politique et construit du terme « *standpoint* » selon certaines.

multiples. On parle d'épistémologies et de théories au pluriel[1], car les postures théoriques sont diverses, notamment sur la potentialité du privilège (ou non) du point de vue subalterne.

Inspirée par la théorie marxiste, Nancy Hartsock[2] pense que l'expérience vécue façonne un point de vue spécifique sur le monde, notamment l'expérience des femmes caractérisée par le capitalisme et le patriarcat (une approche féministe matérialiste). Cette vision indépendante des groupes opprimés peut permettre la lutte collective. Donna Haraway[3] postule qu'aucun point de vue singulier ne suffit pour accéder à une vision de la réalité, que tout savoir est situé et partiel. Elle évoque le « privilège épistémique » de la vision de la marge (de l'outsider), moins formatée par le savoir dominant. Cependant, tout dominé ne bénéficie pas de ce privilège, l'identité ou les conditions matérielles ne l'engendrent pas – le privilège épistémique permet seulement de construire une réflexion. Sandra Harding[4] complète ces idées et montre que des localisations sociales différentes permettent des questionnements différents. Le sujet du savoir qui appartient à l'objet du savoir (par exemple, les femmes qui théorisent sur les vies des femmes) adopte une réflexivité plus forte, et une meilleure objectivité. Le sujet du savoir doit être collectif et hétérogène – l'objectif étant toujours d'adopter une approche et une réflexion scientifique les plus justes et complètes possibles. Certaines pensent que le point de vue des opprimés est le mieux placé pour rendre compte de la réalité sociale et la changer (en écho à la théorie marxiste, selon laquelle les travailleurs sont les plus à même d'analyser et renverser leur situation), tandis que d'autres postulent que la position doit être réfléchie et construite (la position d'opprimé n'étant qu'un point de départ). Ces questions de point de vue concernent

---

[1] Je reprends à grands traits dans les deux paragraphes suivants les développements limpides de l'ouvrage d'Éléonore LÉPINARD et Marylène LIEBER, *Les théories en études de genre*, Paris, La Découverte, « Repères », 2020, notamment le chapitre 2 qui concerne ces ruptures épistémologiques et la construction de nouveaux savoirs.

[2] Politologue. Nancy HARTSOCK, « The Feminist Standpoint : Developing Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism », dans Sandra HARDING (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York, Routledge, 2004.

[3] Philosophe et biologiste féministe. Donna HARAWAY, « Situated Knowleges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies,* vol. 14, nº 3, 1988, pp. 575-599.

[4] Spécialiste de la philosophie des sciences et de la théorie féministe. Sandra HARDING, *The Science Question in Feminist,* Ithaca, Cornell UP, 1986.

principalement la notion de genre, croisée avec la classe et la race (Patricia Hill Collins et l'afro-féminisme notamment), et interrogent la position et la possibilité des femmes comme sujet du savoir. Leur position historique et vécue, joignant les multiples positions féministes qui ont été construites, permet une meilleure position pour construire son regard et son savoir. Ces approches sont développées et appliquées dans divers domaines scientifiques, dont l'histoire et la recherche littéraire[1].

En histoire des femmes, les conséquences de cette attention portée au point de vue et à la production des savoirs sont multiples : la réintégration des femmes et de leurs expériences aux récits historiques (les chercheuses s'intéressent à des points de vue oubliés, redécouvrent des archives et de nouvelles traces historiques) ; l'attention portée à de nouveaux sujets à analyser (la famille, le privé, les violences, la sexualité, des sujets qui touchent les femmes et qui concernent les rapports de pouvoir) ; la critique d'anciens récits historiques (qui n'ont pas pris en compte le point de vue et l'expérience des femmes, ou n'ont pas porté attention à leur exclusion de la société). Réfléchir sur la position du chercheur, l'émergence et la situation des savoirs scientifiques, est au cœur des études de genre, puisque la perspective et l'expérience propres aux femmes permettent à la fois une meilleure approche scientifique, mais aussi la mise au jour des rapports de pouvoir qui structurent la société à travers l'histoire. Ainsi, les femmes (une catégorie sociale construite), tout comme d'autres groupes sociaux marginalisés, sont poussées par leurs expériences spécifiques à interroger des faits auxquels les non-marginalisés ne penseraient pas. La connaissance n'a donc rien de neutre, les savoirs qui portent sur l'humain sont intrinsèquement liés à des rapports de pouvoir et des idéologies.

On peut remarquer que *The Years* et *Les Années* évoquent et représentent des réflexions similaires – il s'agit bien d'écritures au féminin car elles pensent le genre,

---

[1] Pour une analyse détaillée des théories, voir Sandra HARDING (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York, Routledge, 2004 ; Elsa DORLIN et Eva RODRIGUEZ, *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2008 ; et les deux ouvrages de Maria PUIG DE LA BELLACASA, *Politiques féministes et constructions des savoirs. « Penser nous devons ! »,* Paris, L'Harmattan, 2012 et *Les Savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway – Science et épistémologies féministes,* Paris, L'Harmattan, 2014. Elsa Dorlin fait une synthèse de la notion dans un ouvrage d'introduction très complet : Elsa DORLIN, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008.

le savoir et le pouvoir dans la littérature. Elles valorisent d'autres points de vue et d'autres ressources dépréciées, elles portent attention aux conditions matérielles d'existence et d'émergence des savoirs, et à la transformation de ces expériences en savoir. Le texte matriciel *A Room of One's Own* est encore une fois une source de réflexion féconde, dans les passages qui interrogent la composition de la bibliothèque du British Museum et la production des savoirs scientifiques :

> *If 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 civilisation, she becomes, on the contrary, outside of it, alien and critical. Clearly the mind is always altering its focus, and bringing the world into different perspectives*[1]. (*AROO* 73)

En devenant *« alien and critical »*, en adoptant la position de l'outsider et faisant œuvre de « pensée du dehors », la personne marginalisée peut proposer une critique de l'institution universitaire, des pratiques et des textes scientifiques, des langages et des codes d'appartenance à ces cercles. Dans *Three Guineas*, l'autrice poursuit cette réflexion : c'est en tant que fille d'homme éduqué, ayant été témoin des mécanismes du patriarcat, et étant proche de ceux qui perpétuent le système, qu'elle peut mieux observer, analyser et agir (afin d'empêcher la guerre, première préoccupation du pamphlet). C'est parce que la narratrice a une position particulière et un savoir situé qu'elle peut comprendre et produire une réflexion. Ces deux essais commentent l'importance des conditions matérielles des femmes, dans la production des savoirs tout comme dans la production artistique : la possibilité d'étudier, le temps alloué à cette tâche, le rôle familial, l'intérêt et la passion pour tel ou tel sujet… L'écriture de l'histoire (production de savoir) ou l'écriture littéraire (création artistique) sont profondément liées par ces possibilités de leur existence et par la réflexion sur les *sujets* qui produisent le savoir ou l'art. Woolf continue cette rhétorique de la pensée du dehors à propos de l'éducation, du savoir scientifique et de la littérature. Ces réflexions de Woolf ont inspiré des

[1] « quand on est une femme on est souvent surprise par une soudaine scission de la conscience, en passant devant Whitehall, quand, au lieu d'être l'héritière naturelle de cette civilisation, on se retrouve, au contraire, à l'extérieur, étrangère et critique. Clairement l'esprit modifie sans cesse sa focalisation, et présente le monde sous différentes perspectives. » (*ULS* 149)

épistémologies féministes, des champs d'études comme l'histoire des femmes et l'histoire littéraire, et les questionnements sur la production littéraire au féminin.

C'est également un sujet de *The Years* : les rapports familiaux entre frères et sœurs sont rendus complexes par la distance que mettent des savoirs divisés, et les opinions des personnages sont différents en fonction de leur positionnement (genre, classe, niveau d'études, etc.). Au niveau méta-littéraire, *The Years* et *Three Guineas* apportent un commentaire complexe en rapport avec son écriture de l'histoire, et entament un dialogue entre la littérature et la théorie, par plusieurs moyens : la parodie du roman historique, une autre écriture de l'histoire, les expériences féminines à travers soixante ans de l'histoire britannique, la mise en avant d'individus ordinaires et non de grands hommes illustres, l'effet des événements historiques sur les gens ordinaires et sur la population à long terme, et enfin le discours à mi-chemin entre le geste historique et l'analyse sociale.

Le lien avec Woolf se poursuit même via Antigone, figure mythologique importante dans *The Years* et *Three Guineas*, icône féministe de résistance : c'est sous le signe du personnage que Maria Puig de la Bellacasa et Sarah Bracke placent leurs remarques sur la théorie du positionnement[1]. La chercheuse avait déjà attribué comme sous-titre de son ouvrage *Politiques féministes et constructions des savoirs* : *« Think we must ! »*, *Penser nous devons !*, une expression tirée de *Three Guineas*. Cet article relève les liens entre la production du savoir et les luttes politiques : le savoir est marqué par les rapports de pouvoir et les luttes, et celles-ci sont aussi des lieux de production du savoir. Dans les pensées et luttes féministes, contester le savoir dominant (canonique et légitimé) est un geste politique qui se fait par la mise en avant des voix et expériences de femmes. Antigone se fait alors miroir de cette entreprise, défiant l'autorité patriarcale, opposant son expérience et sa voix face à ceux qui la rendent silencieuse. Elle aussi est une fille d'homme éduqué, fille du patriarcat qui se rebelle contre la structure qui l'a vu naître, et sa rébellion contre Créon (le dictateur, l'état patriarcal) est significative. C'est sa position qui lui permet de critiquer la décision de son oncle,

[1] Sarah BRACKE et Maria PUIG DE LA BELLACASA, « The Arena of Knowledge : Antigone and Feminist Standpoint Thinking » dans Rosemarie BUIKEMA et Iris VAN DER TUIN (dir.) *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Londres, Routledge, 2007 ; traduction d'Isabelle CLAIR, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du genre*, no 54, 2013, pp. 45-66.

qui lui permet de verbaliser et d'agir – c'est pour cela que Woolf l'associe à ces figures de résistance dans *Three Guineas* et *The Years*. Dans le roman, Antigone apparaît au premier chapitre lorsqu'Edward étudie et traduit le texte : il est entraîné par le désir de réussir dans le domaine académique, il est compétitif et minute précisément son temps de travail. Il sera plus tard en position de production et de contrôle des savoirs – doyen à Oxford où il était étudiant. La scène de « 1880 » le représente aussi en train de penser à sa cousine Kitty, qui devient double d'Antigone : son désir de possession et de domination vise la pièce, le personnage, la femme réelle, et le savoir. Sara fait une autre lecture d'*Antigone* en 1907 : contrairement à Edward, méthodique et précis, elle lit au hasard, feuillette le livre et s'endort au milieu. Elle imagine les scènes, les mime physiquement, les *vit* en étant submergée par sa lecture. Face à la compréhension précise et littéraire du texte, elle fait une lecture performative (en prenant la position d'Antigone dans la tombe). Elle est hors de la fête qui se déroule à l'extérieur, où le rituel du mariage se joue (des couples dansent et discutent), le même rituel auquel rêvait Edward à propos de Kitty. Face à Edward et sa lecture d'*Antigone*, Sara reste à l'écart, adoptant la position de l'outsider – hors du rituel de l'hétérosexualité, hors de la construction méthodique du savoir, hors de la domination et du patriarcat[1]. Cependant, elle lit la pièce dans la traduction d'Edward[2], qui reste toujours passeur et gardien de la littérature et du savoir (comme au dernier chapitre, où il refuse de traduire les mots de grec qu'il a déclamés).

Ces épistémologies féministes permettent ainsi de faire d'autres lectures du corpus : les points de vue, les voix et les positions évoqués dans le roman sont des visions littéraires et construites. Elles interrogent les privilèges, les oppressions, les

---

[1] Voir une lecture similaire de Sam MCBEAN, *Feminism's Queer Temporalities*, Londres, Routledge, 2015, pp. 36-39, qui reprend aussi d'autres images d'Antigone dans des textes littéraires et théoriques.

[2] Les études de genre et théories du positionnement s'intéressent également aux questions de traduction. Toujours à propos de Woolf : *A Room of One's Own* a été traduit en espagnol par Borges (en 1935, publié par Victoria Ocampo), qui a réussi à occulter tout un aspect genré du texte, en traduisant les mots neutres en anglais par des mots au masculin (les étudiants, alors que le texte s'adresse spécifiquement à des étudiantes) et en effaçant une partie de la poétique féministe. Voir à ce sujet Leah LEONE, « A Translation of His Own : Borges and *A Room of One's Own* », *Woolf Studies Annual*, vol. 15, 2009 ; José SANTAEMILIA, « *A Room of One's Own* in Spanish : from Borges to a feminist translation », dans Oriana PALUSCI (dir.), *Translating Virginia Woolf*, Bern, Peter Lang, 2012.

visions et les savoirs sur le monde, dans un contexte politique chahuté depuis les dernières années de l'époque victorienne jusqu'aux années 1930. Dans le contexte français[1], ces réflexions se montent contre l'idée de la mort de l'auteur, développée par Barthes et Foucault. Au moment où certaines parlent de l'indifférence de genre ou de statut de celui qui écrit, d'autres produisent des réflexions féministes, exhument les vies de femmes et leurs écrits, composent un canon littéraire féminin alternatif… L'idée d'une figure qui écrit et qui pense de manière impersonnelle a participé à effacer les contributions savantes et artistiques des femmes. L'importance de l'identité de l'auteur ou de l'autrice revient, non plus pour une approche purement biographique mais pour un autre éclairage sur l'œuvre produite. *Les Années* rappellent cette époque : « Rien de ce qu'on considérait jusqu'ici comme normal n'allait de soi. […] toute la réalité était soumise à examen, y compris la parole de celui qui critiquait, sommé de sonder le tréfonds de son origine, *d'où tu parles toi ?* » (*A* 993). Cette formule est issue de Mai 68, et le texte paraît l'interroger ; pourtant l'écriture d'Ernaux est bien portée par ses origines et ses expériences qu'elle sonde à travers les œuvres.

> Il était accordé à chacun, pourvu qu'il représente un groupe, une condition, une injustice, de parler et d'être écouté, intellectuel ou non. […] Avoir vécu quelque chose en tant que femme, homosexuel, transfuge de classe, détenu, paysan, mineur donnait le droit de dire *je*. Il y avait une exaltation à se penser en termes collectifs. (*A* 993)

La démocratisation de la parole est alors envisagée de manière plus positive, car tout le monde peut parler – Ernaux, en tant que transfuge de classe et femme, trouve une place dans l'espace public. Elle a écrit sur la disparité entre les lieux du savoir (l'école et l'université), et le sentiment d'exclusion de son milieu d'origine, ou bien ses expériences – il y a une différence de langage, de temporalité, de culture… *Les Années* sont construites sur des voix et des points de vue multiples, constamment en évolution à travers le temps : le point de vue unique sur le monde n'existe pas, le temps change les êtres, les opinions, les identités… L'agencement de ces voix et leurs paroles construisent alors une réflexion politique et sociale sur cette période de l'histoire de la France.

---

[1] Françoise THÉBAUD, *Écrire l'histoire des femmes et du genre,* Lyon, ENS Éditions, 2007.

The Years et *Three Guineas* cherchent un moyen de rendre compte fidèlement de ce qu'était la vie à un temps donné, par un autre médium que le discours officiel historique et politique, et ainsi d'écrire l'histoire autrement, par le ballet de voix multiples et plurielles que permet la littérature. Ils mettent en place une position d'observation dans l'entre-deux, position privilégiée pour observer la société : la fille d'homme éduqué est à la fois proche de ceux qui font marcher la société, mais à la marge (les réflexions de Woolf dans *Three Guineas* et les exemples donnés par les femmes de *The Years* ou « A Society ») ; la femme ayant une trajectoire de transfuge est entre deux classes, entre deux rôles de genre. La position intermédiaire, de l'entre-deux, permet la pensée du dehors et est une position privilégiée selon les autrices pour observer le fonctionnement des sociétés. « Je me dis que seule je peux entreprendre cela, cette histoire d'une femme, des habitus, des idéologies, parce que je suis spectatrice de moi-même, pour des raisons de déchirure sociale. Que le social et l'historique sont la matière de mon être » (*AN* 122) : comme l'écrit Ernaux, sa position intermédiaire lui donne une visibilité particulière, tant dans l'appréhension de la vie que dans l'écriture de l'histoire. Woolf et Ernaux revendiquent le privilège épistémique et la meilleure objectivité issues des *standpoint theories*.

Elles construisent la parole, se méfient du discours autoritaire et « neutre » du *soapbox speaker* et de la doxa, montrent que la conversation permet de créer du savoir car elle mélange les positions, et permet la construction collective d'une pensée et d'une histoire. Le privilège épistémique de la polyphonie et de la conversation par les dominés (ici les femmes) rappelle aussi l'intérêt du dialogue dans l'Antiquité grecque. La note antique, dans *The Years* particulièrement et l'intertextualité avec l'*Antigone* de Sophocle, et dans *Les Années* où la voix collective reprend le rôle du chœur antique, appellent peut-être ce lien. Mais les dialogues de Platon et l'exercice de la maïeutique sont produits avec un point de vue artificiel, dirigeant la conversation ; ici la construction se fait à partir de plusieurs positions construisant l'idée ensemble. La littérature dispose de ses propres moyens pour elle aussi créer du savoir (ici de l'histoire), contre le savoir officiel – ou au moins, mettre en question la production de ce savoir. Les œuvres ne cherchent pas à faire de l'histoire en littérature, mais à proposer une alternative à l'écriture de l'histoire, en écrivant la vie, en faisant entendre des voix multiples,

en montrant un espace-temps au féminin, en subvertissant le genre littéraire… Écrire l'histoire et l'histoire littéraire est alors un geste contemporain, engagé et féministe : la littérature montre ses pouvoirs d'analyse et de production de discours et de savoir.

Ainsi, les romans et essais de Woolf annoncent des théories féministes, avec lesquelles Ernaux dialogue également. En écrivant un point de vue à la fois situé mais qui est constamment tiré vers l'impersonnel et le général, en proposant une narration au féminin qui tend à l'universel, l'autrice française forme un positionnement novateur dans une forme littéraire tout aussi novatrice. Par ce point de vue universel et situé, elle offre ainsi un dépassement de la théorie du positionnement.

b. Subvertir l'identité et la nation

The Years et *Les Années* produisent une critique des systèmes de domination qui se renforcent, le patriarcat, l'impérialisme, le fascisme et le capitalisme. Ils interrogent aussi les notions d'identité et de nation qui en découlent. Les récits mettent en question la nation : ils se déroulent exclusivement sur les territoires de l'Angleterre et de la France, et observent des sujets qui en sont des membres historiques, dont l'histoire familiale s'est déroulée sur ce sol. La nation signifie une certaine unité (sociale, langagière, historique, religieuse, etc.), et les récits mettent en avant les déchirures dans la cohérence de la nation anglaise et française.

Woolf déclare dans *Three Guineas « As a woman I have no country »*, ne pouvant adhérer aux valeurs et traditions qui formeraient l'unité anglaise, car c'est une nation patriarcale dont des groupes sont exclus. Le pamphlet est antipatriote, une position hautement subversive en 1938. Si elle défait l'idée de nation, elle représente pourtant dans *The Years* une famille plutôt homogène, une vision uniquement centrée sur l'Angleterre, et des points de vue admiratifs envers la beauté de la ville comme de la campagne, fascinés par les foules comme par l'atmosphère. Cela représente l'ancrage solide et ancien de ces valeurs nationales chez tous les Pargiters, peu importe leur statut, leur genre ou leur âge, et la difficulté à renverser les traditions et institutions qui en sont issues. Eleanor est la

seule qui est visiblement attirée par l'ailleurs, et l'Europe semble un espoir[1]. *The Years* reconnaît alors la nature patriarcale, impérialiste et fasciste de la nation britannique et de ses habitants, mais suggère également une vision différente, se réappropriant un pays et une histoire hors des valeurs obscurantistes et totalitaires.

Dans *Les Années*, la parution en 2007 et les allusions de la dernière section du récit semblent indiquer que l'autobiographie impersonnelle est aussi une réponse à la notion d' « identité nationale » :

> Un discours mauvais cognait librement, rencontrant l'assentiment de la plus grande partie des téléspectateurs qui ne s'émouvaient pas d'entendre le ministre de l'Intérieur vouloir nettoyer au karcher la racaille des banlieues. Les vieilles valeurs étaient brandies, l'ordre, le travail, l'identité nationale, lourdes de menaces contre des ennemis qu'il était laissé aux honnêtes gens le soin de reconnaître, les chômeurs, les jeunes de banlieue, les immigrés clandestins, les sans-papiers, les voleurs et les violeurs, etc. (*A* 1074)

L'allusion à Nicolas Sarkozy, ministre de l'Intérieur puis président de la République, dont la notion était un des points de son programme de candidat à l'élection, est évidente ; et le récit semble y répondre pour mieux la détruire. En 2008, juste après la parution des *Années*, Annie Ernaux publie dans la presse un texte évoquant directement la situation politique[2] : c'est sa première prise de position aussi frontale dans la presse (voir le chapitre 1, pour d'autres tribunes et pamphlets de l'autrice). *Les Années* d'Ernaux ont ainsi une portée directe, et s'inscrivent dans le débat politique immédiat en France après l'élection de 2007. La France des *Années* est plurielle et diverse, c'est « le présent des milliers de jours ensemble » qui relie les gens, dont la mémoire, l'histoire et les destins sont tous différents. Les trajectoires et les opinions différentes montrent un pays pluriel et diversifié, qui vit ensemble le passage du temps et de l'histoire. L'identité nationale vise implicitement à exclure les immigrés et leurs descendants ; *Les Années,* ayant fait aussi le récit des relations franco-algériennes et mentionné plusieurs fois le

[1] Leonard Woolf avait fondé la *League of Nations Society*, dont les membres ont encouragé et soutenu la création de la *League of Nations*, la Société des Nations, qui tentait de préserver la paix européenne.

[2] Annie ERNAUX, « Le Président ou le présent à perpétuité », *Libération*, 13 mars 2008.

traitement français des populations immigrées, montrent alors l'inanité et la dangerosité de cette « vieille valeur ». Ernaux a réagi ailleurs à l'identité de femme, notion aussi problématique à ses yeux :

> Longtemps je me suis demandé ce que signifiait une identité de femme. Parce que je n'ai pas ce sentiment-là en écrivant. Parce qu'y être renvoyée est une source de souffrance, de révolte surtout. Les femmes y sont renvoyées, toujours, à leur identité de femme, pour justifier le maintien inavoué de la suprématie masculine. Même si être une femme dans les années 2000 n'est pas être une femme dans les années 1950, perdure cette domination, y compris dans les sphères culturelles. La révolution des femmes n'a pas eu lieu. Elle est toujours à faire. (*VL* 55)

Ernaux rejette ainsi cette identité, qu'elle soit nationale ou féminine, car elle est propice à la division et la souffrance, justifiant les dominations. Elle reconnaît cependant qu'il y a quelque chose dans le fait d'être une femme dans la société et dans le temps : on peut remplacer ce mot d'identité par la notion déjà citée de nombreuses fois dans cette étude, la place. C'est la place des femmes dans les sociétés et à travers les années qui compte, et dont Ernaux trace les contours dans ses récits. Le leitmotiv de la recherche et de l'assertion de sa place est une réponse à cette question de l'identité : comment se placer en tant que femme dans une période historique, un pays, des lois, des coutumes, des traditions, des événements ? Ernaux montre la dynamique entre la place des individus dans le collectif, la place des femmes notamment, et montre les tensions possibles (elle qui ne se sent nulle part à sa place, dans le transfuge de classe ou la posture d'autrice).

De la même manière dans les écrits de Woolf, la place des femmes dans les espaces étouffants ou les lieux à soi, dans la vie publique restreinte ou le bonheur de flâner en ville, est centrale. Plutôt que l'identité, c'est à nouveau la question de la place, de la posture de l'autrice et du point de vue des femmes qui compte, dans la société, dans l'espace et dans l'histoire. Récits et romans mettent en scène les problèmes de la place des femmes plutôt que de leur identité, dans une perspective matérialiste : ce sont les contextes, les problèmes et les solutions effectives qui importent. Ils se réapproprient ainsi des thématiques venues de systèmes autoritaires, en les renversant pour interroger leur valeur.

c. Culture et pouvoir

Établir une histoire et une histoire littéraire au féminin devient alors un projet politique : place, point de vue, position sociale – ces aspects littéraires évoqués dans cette étude sont aussi politiques. La catégorie « femme » évolue à travers le temps, dans le réel comme dans la fiction – la place des femmes dans la société est différente en Angleterre en 1880 ou en 1930, en France en 1950 ou en 2005, à l'échelle individuelle et collective. Les œuvres du corpus explorent donc les évolutions de cette catégorie à travers l'histoire : c'est une vision engagée, car elles montrent que la catégorie « femme » est construite, qu'elle est façonnée par la société et qu'elle peut donc changer. Montrer l'ancrage d'un système patriarcal dans la société dans l'histoire, c'est aussi soulever la possibilité qu'elle soit différente. C'est donc une vision de résistance qui s'ébauche, à travers la poétique de l'échec, les points de vue faillibles, les personnages qui se laissent opprimer ou qui embrassent la société impérialiste et capitaliste. Les réseaux de soutien, comme la connivence de la société des outsiders, le militantisme féministe, le rappel des ancêtres et l'inscription dans les lignées d'artistes, sont un moyen de créer une mémoire et envisager une descendance qui pourra poursuivre cette tâche et renverser les structures de pouvoir. Antigone comme figure de résistance et la société des outsiders comme utopie anti-patriarcale chez Woolf, comme les dizaines de références culturelles et modèles féministes chez Ernaux, forment une autre culture, au féminin et féministe, construite en réaction au canon culturel et au point de vue patriarcal. Dans des sociétés occidentales de plus en plus individualistes, manquant d'entraide entre individus et de système social efficace, elles remarquent une absence d'ancêtres et d'héritages, dont elles esquissent alors une image par la littérature. *The Years* discute des frontières entre les milieux, la communauté semble impossible, l'Empire britannique est façonné par le patriarcat et devient un terrain favorable au fascisme ; *Les Années* remarquent la perpétuation de valeurs dangereuses, accentuées par le système capitaliste, libéral et patriarcal de la France de la fin du vingtième siècle qu'elle décrit.

Woolf et Ernaux s'interrogent sur le pouvoir de la littérature. Une certaine contradiction persiste chez l'autrice anglaise : elle croit en une certaine universalité de la production et de l'appréhension de l'art, mais décrit en même temps un art ancré dans le genre, l'histoire, la société, déterminé par un grand nombre de

paramètres. Son opinion évoluera, notamment dans les années 1930 et les questions difficiles de l'engagement politique face à la situation européenne, et *Three Guineas* est définitivement un texte engagé. L'autrice française s'interroge également : influencée par l'engagement surréaliste et le principe de changer la vie (*ECC* 60-66), elle écrit en 1989 que la littérature peut modifier la société, affirmation à laquelle elle croit de moins en moins[1]. La littérature reste un engagement, mais différent de l'action politique : « Je crois que la littérature peut contribuer à modifier la société, comme l'action politique, bien que différemment. » (*EV* 550).

Le doute des autrices quant au pouvoir effectif de la littérature est courant. La question de l'engagement est récurrente dans les études littéraires, récemment encore dans *Pouvoir de la littérature*[2] : « Car que peut (encore) la littérature – à l'heure des répétitions catastrophiques de l'histoire génocidaire, de la crise du crédit démocratique et de la menace polymorphe des fascismes renaissances ? […] Rien[3]. » L'ouvrage montre que la littérature peut cependant mener un travail de sape de ces idéologies et encourager à l'action : « L'impouvoir supposé de la littérature, c'est aussi sa puissance propre. Et peut-être en effet s'agit-il aujourd'hui de faire du Rien de la littérature l'une des manifestations de notre possible[4]. » L'écriture de Woolf et d'Ernaux n'est pas cantonnée à la forme – la puissance de la forme étant une possibilité de transgression politique, on l'a vu ; mais il faut concevoir l'œuvre en dehors d'un système de valeurs purement littéraire. Si on considère la valeur politique de la littérature uniquement dans un cadre littéraire, on nie sa valeur politique possible réelle – la littérature est toujours liée au monde et lui répond. Woolf tente un travail de sape du fascisme par la poétique de l'interruption dans *The Years*, mais répond également frontalement à la question avec *Three Guineas* ; chez Ernaux, la position de gauche, socialiste, anticapitaliste et féministe est claire. Elle intervient dans l'espace médiatique afin de confirmer

---

[1] Grégoire LEMÉNAGER, « Annie Ernaux : Je voulais venger ma race », entretien pour *Le Nouvel Observateur*, 8 décembre 2011.

[2] Emmanuel BOUJU, Yolaine PARISOT et Charline PLUVINET (dir.), *Pouvoir de la littérature. De l'*energeia *à l'*empowerment, Rennes, PUR, 2019.

[3] *Ibid.,* p. 7.

[4] *Ibid.,* p. 8.

ces positions et soutenir d'autres initiatives. Ainsi, la forme et la substance de l'œuvre vont de pair avec l'intervention personnelle des autrices (leur posture publique) – c'est un contexte politique et historique critique qui double le discours de l'œuvre par le discours direct de l'autrice. Leur présence personnelle dans l'œuvre, et la dimension collective de celle-ci, est une dynamique qui interroge le sens du groupe et de la communauté, préoccupation historique et politique chez Woolf et chez Ernaux. Les autrices explorent les possibilités de la littérature en plaçant une singularité dans un groupe, en insistant sur les voix et expériences de femmes et leurs spécificités, tout en dépeignant la société dans son ensemble.

Dans un texte sur la place des femmes dans la production culturelle en France[1], Marcelle Marini étudie cette relation « entre universel et spécifique[2] ». Elle montre comment le fait que l'école et les institutions confirment les hommes comme les seuls détenteurs de la créativité, et donc les seuls héritiers possibles, empêche les femmes d'acquérir aussi une légitimité créatrice. La filiation – ou son absence – joue sur la production artistique (c'est ce que remarquait déjà Woolf dans *A Room of One's Own*), c'est une violence symbolique :

> On les veut lectrices, pédagogues ou attachées de presse, plutôt qu'écrivaines, chercheuses ou éditrices [...] Elles s'habituent à parler de tout, y compris d'elles-mêmes, à travers le discours dominant qu'elles adoptent comme le leur. C'est le cas, particulièrement, des enseignantes et des chercheuses qui doivent, pour se faire accepter, devenir les vestales des grands auteurs, dans le cadre des théories constituées. Au moindre écart, elles risquent d'être renvoyées à leur spécificité[3].

Ainsi, entre la norme de savoir et de créativité (l'homme) et la spécificité attribuée aux femmes, le propre de l'écriture au féminin semble être la construction d'un espace littéraire, de se faire une *place*, de dépasser le paradoxe forcé de la culture entre l'universalité de l'humain sans genre (une position artificielle mais reconnue) et devenir femme (une position singulière mais réelle). La littérature éprouve alors

---

[1] Marcelle MARINI, « Chapitre 10. La place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France. », dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Françoise THÉBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident,* pp. 403-431.

[2] *Ibid.,* p. 420.

[3] *Ibid.,* p. 425-426.

ses pouvoirs afin de créer un espace de liberté personnelle et collective, à transmettre et partager.

Conclusion du chapitre : La littérature en renfort

Les autrices se représentent ainsi en tant que lectrices dans les œuvres, qui reflètent une histoire littéraire toute personnelle, tout en évoquant un canon littéraire incomplet car principalement masculin. Les héritages, lignées, collections, réécritures, que tracent les autrices et leurs ancêtres forment des communautés de femmes, suivant la tradition féministe. En évoquant l'importance de modèles et d'inspirations, les œuvres deviennent elles-mêmes des moyens de transmettre ces modèles et cette littérature, elles renforcent un canon littéraire alternatif – féminin et féministe. *The Years* parle de manière détournée de la création artistique via les sensibilités de quelques personnages, tandis que *Les Années* représentent clairement le cheminement vers le livre à écrire : les œuvres sont aussi des images de la création littéraire. La lignée de femmes et artistes, ajoutée à la réflexion sur l'histoire des femmes évoquée dans les chapitres précédents, forme une histoire littéraire des femmes – sur les pas d'*A Room of One's Own*, essai fondateur qui encourage les autrices à écrire. Dépassant les modèles littéraires et historiques pour en former d'autres, les œuvres fondent une mémoire des femmes dans la littérature, des causes et des luttes comme des œuvres artistiques qui y ont fait écho. Elles participent à une culture littéraire au féminin, parallèle aux canons littéraire et historique, pour écrire une nouvelle histoire, une nouvelle histoire littéraire et une nouvelle histoire de la création artistique.

Les féminismes ont été moteurs des œuvres, on l'a évoqué au premier chapitre, mais les œuvres sont en retour moteurs des féminismes, et provoquent ou entrent en dialogue avec les théories et pratiques féministes. L'importance des écrits de Woolf dans le mouvement, tout comme la place de plus en plus importance que prend Annie Ernaux en France sur les questions féministes, sont issues de leurs écrits, et Woolf comme Ernaux sont aujourd'hui des figures littéraires importantes, mais aussi féministes. Leur œuvre a alors une double portée, puisque c'est à la fois un discours sur les questions féministes, politiques, sociales, etc., tout comme un discours sur la littérature et l'écriture, son éthique et

ses pouvoirs. Le discours littéraire doublé d'un discours féministe, tous deux cryptés dans le discours historique et social, font ainsi de *The Years* et des *Années* des œuvres sœurs dont la force est décuplée.

Conclusion de la troisième partie

Cette dernière partie a voulu articler les trois formes que prend l'écriture de l'histoire : les rapports entre histoire et littérature afin d'écrire les événements ; l'écriture de soi, les perceptions et sensations mais aussi du vécu des événements, et la temporalité du moi dans l'histoire ; et l'histoire de la littérature et de la création artistique.

Les œuvres font écho et dialoguent avec des branches des sciences humaines et sociales, comme l'histoire sociale, l'histoire des mentalités, la nouvelle histoire, la sociologie… Elles s'intéressent à l'aspect historique de l'écriture de la vie, au croisement entre le passage du temps personnel et l'avancée de l'histoire collective – la temporalité longue permet également de saisir au mieux la nature de la vie, et ces deux entreprises s'enrichissent mutuellement. Les histoires des vies privées en contexte dépeignent l'humeur de l'époque de l'écriture des autrices : l'anxiété et le pessimisme des années 1930 en Angleterre, face à la montée du fascisme et la tyrannie ancestrale du patriarcat victorien ; la mélancolie et la colère froide envers la société française contemporaine, démonstration méthodique des absurdités des choix politiques et des discours de la doxa. Conscientes que les pouvoirs de la littérature sont limités dans la réalité, elles explorent les pouvoirs poétiques de subversion des représentations, qui doublent l'investissement effectif des autrices dans la vie publique.

Les textes revisitent ainsi les événements et évolutions qui ont mené à la situation contemporaine. Ils permettent de prendre la mesure de changements sociaux importants mais oubliés concernant les féminismes. Dire cette histoire des femmes revient à dire l'histoire de vies différentes, non héroïques et ordinaires – c'est bien l'objectif de Woolf et d'Ernaux que d'écrire la vie et faire sentir le passage des années et les mutations des sociétés représentées, en visant la connaissance et la vérité.

> Écrire, ce n'est pas laisser sa trace en tant que nom, en tant que personne. C'est laisser la trace d'un regard, d'un regard sur le monde. […] Dans un monde incertain, en mutation, il y a une dispersion de soi et aussi un évanouissement de la mémoire collective qui font que chacun a envie de laisser une trace. On a envie de témoigner. […] On voudrait que soient conservées des pensées, des images, des choses insignifiantes même, tout

> simplement parce que ça a eu lieu. Parce que ça s'est passé. J'ai ce besoin moi aussi. Mais je ne le sépare pas d'un besoin de connaissance. Et écrire, écrire vraiment, c'est viser à la connaissance. (*VL* 76)

L'écriture du quotidien, qui recense et décrit les vies quotidiennes, est faite depuis les points de vue de femmes : elles recueillent et sauvent la mémoire, les histoires familiales, les histoires de femmes et de leurs luttes. Woolf se fait archiviste contre le patriarcat, depuis ses premières nouvelles jusqu'à *The Years*, *Three Guineas* et « A Sketch of the Past », tandis qu'Ernaux évoque son héritage culturel populaire et met en évidence une tradition littéraire, cinématographique et musicale féministe. Les autrices et leurs œuvres réinventent ainsi la tradition historique, politique, sociale, culturelle… Elles jouent avec les modèles et les genres littéraires, transgressent les codes de la pratique historique et littéraire, en faisant appel à des sources diverses : mémoires, biographies et autobiographies, presse, journaux personnels, témoignages, livres d'histoire, documentaires, etc. Elles discutent notamment de l'histoire des femmes face au canon masculin – une réflexion sur la production des savoirs historiques et de l'histoire littéraire se met en place, à cheval entre l'histoire, la littérature et le genre. Le leitmotiv de la transgression et de la subversion est aussi celui des femmes dans l'histoire : exclues du récit historique (Christine Planté), elles transgressent la règle sociale et emploient des moyens détournés, comme l'autobiographie et le roman, qui deviennent des outils anti-patriarcat. On retrouve ainsi aux vingtième et vingt-et-unième siècles des réminiscences de cette tradition féministe. Les œuvres insistent ainsi sur l'importance de la tradition et de la transmission entre autrices et artistes, sur la mémoire des femmes et des créatrices. Annie Ernaux estime que la bonne réception des *Années* provient d'un besoin de mémoire dans une époque de mutations, « ce livre donne conscience que nous faisons histoire ensemble » (*ECC* 146).

La présence-absence des autrices dans les œuvres permet une distanciation mesurée et critique des observations, tout en les inscrivant dans le texte, dépassant ainsi la dichotomie texte-auteur : les autrices s'ancrent dans leur œuvre tout comme dans l'histoire, la société, la vie et les expériences à écrire. Leur posture, place, position et positionnement, selon les termes employés dans les chapitres de cette thèse, montrent l'importance de la *place* dans l'histoire, mais aussi que la compréhension du monde se fait depuis un point de vue situé, une trajectoire, un

parcours singulier. Ces échos aux épistémologies du positionnement rejoignent la réflexion sur la constitution des savoirs scientifiques et historiques, comme la réflexion sur la place des femmes (historique, sociale, littéraire) qui parcourt les œuvres. La réponse semble collective : c'est par l'expérience personnelle sublimée en histoire collective, la voix collective, la vision plurielle, les points de vue, les héritages et traditions diverses que l'écriture peut exister. La littérature devient plus qu'une trace ou un témoignage à transmettre : c'est une formulation des idées, des méthodes, des propositions, grâce aux nouveaux points de vue, aux méthodes alternatives, aux transgressions des genres littéraires, qui permettent alors la transmission féministe.

Conclusion générale

L'objectif de ce travail de recherche était de montrer en quoi les œuvres du corpus – un corpus principal de deux œuvres, et plus largement les projets d'écriture dans lesquels ces œuvres s'inscrivent – font le geste d'écrire l'histoire au féminin. *The Years* de Virginia Woolf et *Les Années* d'Annie Ernaux sont des représentations réalistes des vies ordinaires et du quotidien, et cette ambition première d' « écrire la vie » devient alors une ambition d'écrire l'histoire, à l'échelle personnelle et collective, sous le sceau d'une écriture au féminin. Ce projet littéraire est ainsi engagé, via les observations sociales, les prises de position politiques et les points de vue féministes qui dirigent les œuvres de chaque autrice.

La première partie montrait les modalités et les enjeux de l'écriture au féminin, chez les deux écrivaines ainsi que dans les deux œuvres du corpus principal. Woolf et Ernaux constituent et adoptent une posture féministe dans le champ littéraire et dans leur écriture, notamment autour de la parution de *The Years* et des *Années* ; cette position et ces opinions résonnent particulièrement avec le contexte historique et littéraire de l'époque de l'écriture (chapitre 1). La vision des autrices fait écho à la visée des textes, qui sont l'aboutissement d'un projet de longue haleine pour chacune, préparés et étoffés dans d'autres récits, romans, essais, journaux personnels et journaux d'écriture. *The Years* entretient une relation étroite avec les grands essais woolfiens, *A Room of One's Own* et *Three Guineas*, et fait écho (principalement) aux romans *Night and Day, Mrs Dalloway, To the Lighthouse* et *Orlando*. *Les Années* font écho à toutes les œuvres passées et suivantes de l'autrice française, la matière première de son écriture étant sa propre vie – ce récit autosociobiographique, ou autobiographie impersonnelle, est de plus grande envergure et concentre la plupart des préoccupations d'Ernaux. La vision première de Virginia Woolf a évolué, et le roman final ne tient pas toutes ses promesses au grand dam de l'autrice ; cependant j'ai montré, via les formes élaborées des œuvres, comment le récit d'Ernaux répond au projet woolfien de manière particulièrement précise, à tel point qu'on peut y lire une continuation, en tout cas une influence littéraire majeure de Virginia Woolf chez Annie Ernaux autour de ces questions (chapitre 2).

La deuxième partie explorait les stratégies et procédés littéraires mis en place afin d'écrire la vie au féminin, qui se fait principalement de deux façons : décrire l'individu et les gens qui l'entourent (famille, école, groupes divers dans la société), et décrire le quotidien et l'ordinaire (les éléments matériels qui composent son environnement, et le temps qui passe). Les autrices et leurs œuvres s'attachent alors à faire entendre des voix, individuelles, plurielles, collectives, esquissant l'idée de voix universelles ; elles s'intéressent aux « vies muettes » et *« lives of the obscure »* et aux voix féminines que l'on entend en majorité dans les œuvres, qu'elles soient voix d'autrices, narratrices ou personnages. Les stratégies poétiques qui font résonner la polyphonie des voix, les interruptions et les échos ont aussi une portée politique (chapitre 3). Le cadre spatio-temporel et les éléments matériels représentés sont également une manifestation de l'écriture au féminin, car les œuvres montrent la réalité sous cet angle, attirant l'attention sur les espaces privés et publics, les symboles qui oppriment et les lieux de libération. L'attention portée au temps est centrale dans les œuvres, et tout comme la subversion des lieux, elles représentent un temps du point de vue des femmes, peignant la vie quotidienne via la perspective d'un espace-temps au féminin (chapitre 4).

La troisième partie, construite en trois volets, évoquait les trois expressions de l'écriture de l'histoire au féminin : la relation entre la littérature et l'histoire ; l'écriture de soi comme écriture de l'histoire ; et le discours de la littérature sur l'histoire de sa propre émergence. Les œuvres font écho à la discipline historique afin de mettre en question ses sujets et ses méthodes : elles transgressent le canon historique et littéraire, afin d'écrire une nouvelle histoire, par de nouvelles formes, dans la lignée de l'histoire des femmes et l'*herstory*. La visée est double : inscrire le récit des expériences de femmes, ainsi que l'histoire des luttes féministes. Le récit des expériences féminines communes et une lecture au féminin des événements sont au centre des œuvres (chapitre 5), en parallèle à l'écriture de soi et l'expérience féminine autobiographique. L'autoréflexivité des textes fait écho aux autrices, et l'écriture de soi participe à part égale à l'écriture de l'histoire – le personnel se mêle au collectif, transgressant les règles historiques et littéraires (chapitre 6). Enfin, Woolf et Ernaux mettent en place une histoire littéraire et culturelle à travers leurs œuvres, focalisée sur les productions et expressions de femmes, traçant leur propre histoire de lectures et d'inspirations, ainsi qu'un nouveau canon littéraire et culturel alternatif en réponse au canon masculin. Les œuvres viennent alors en

renfort des failles de l'historiographie, car en dessinant les lignées dont elles sont héritières, elles proposent une tradition féministe afin d'encourager la transmission de l'histoire et de la création artistique, au féminin (chapitre 7).

Ce projet a une triple portée : littéraire (car on étudie les influences poétiques de la lecture d'une autrice par une autre), épistémologique (car on montre les stratégies littéraires qui s'inscrivent dans des débats sur la constitution des savoirs, et en particulier de l'histoire), et féministe (car l'approche des autrices et des œuvres, ainsi que la lecture qu'on en fait ici, est nourrie par les réflexions des mouvements féministes et des études sur le genre, de l'histoire des femmes et du genre). C'est enfin un exercice comparatiste, puisqu'au-delà du rapport entre deux œuvres, on compare les projets de deux autrices, ainsi que leur posture dans le champ littéraire et politique, leur dialogue avec des débats théoriques et politiques contemporains des œuvres, mais aussi contemporains de la réflexion présentée ici, et les histoires et les langues de deux aires culturelles différentes – la France et l'Angleterre – et deux aires temporelles différentes mais contiguës – 1880 à 1938 et 1940 à 2020.

Trois points de comparaison majeurs émergent alors entre les deux œuvres du corpus : elles refondent l'écriture de l'histoire via l'écriture de la vie ; elles réfléchissent sur les productions culturelles et scientifiques ; elles sont engagées et féministes. Elles proposent alors une reconfiguration de la littérature, des savoirs, de la société, et s'inscrivent pleinement dans les projets d'écriture de Woolf et d'Ernaux, pour qui il s'agit de proposer une alternative aux visions dominantes et patriarcales du monde. Écrire la vie participe à l'écriture de l'histoire, dans ces textes qui esquissent l'histoire des femmes, une histoire faite de luttes, de violences, de création et d'engagement, que les canons oublient et effacent. Les points de vue des individus permettent, via leurs mémoires (comme sources et comme genre littéraire), d'écrire une autre histoire, plus collective, plus féministe. Le roman et le récit proposent une reconfiguration littéraire de la discipline historique patriarcale, comme de l'histoire littéraire en rappelant et renforçant l'idée de culture littéraire au féminin ; elles discutent de la production littéraire des femmes, son émergence, ses obstacles, et l'émergence même du texte que l'on lit chez Annie Ernaux. *The Years* et *Les Années*, accompagnées de textes comme *Three Guineas*, *La Femme gelée* et d'autres, s'inscrivent dans un projet féministe.

Il s'agissait donc de travailler sur plusieurs grands enjeux : premièrement, montrer en quoi les œuvres étudiées relèvent de l'écriture au féminin et s'inscrivent dans un projet féministe et engagé, deuxièmement, repérer les manifestations de la dynamique du personnel et du collectif, procédé commun à l'écriture de la vie et l'écriture au féminin de l'histoire. Des enjeux intermédiaires ont alors émergé, des stratégies similaires dans les œuvres chez chaque autrice, comme la mise en place d'une poétique antifasciste chez Woolf et une critique de la société de consommation capitaliste et libérale en formation chez Ernaux ; le déroulement d'une longue période de temps qui permet de voir les évolutions et mutations des sociétés, en particulier au sujet de la place des femmes, tant au niveau des droits que de leur position économique, familiale, professionnelle… La position d'*outsider*, la situation en marge ou à l'écart adopté par les autrices, leur permet d'observer le fonctionnement de la société patriarcale, impérialiste, coloniale, capitaliste, etc. tout en étant favorable au surgissement de la création littéraire, une fois certains obstacles dépassés. Elles font ainsi un bilan historique en tant que personne ayant vécu dans ce temps et ce pays, en tant que femme l'ayant vécu d'un point de vue particulier, et en tant qu'autrices.

J'ai donc examiné les stratégies de l'écriture exprimant les expériences de femmes : ces stratégies sont littéraires et féministes, des modes de résistance aux règles, aux institutions, aux canons scientifiques et culturels. Plusieurs motifs récurrents communs aux écrits féministes se retrouvent chez Woolf et Ernaux : l'intérêt porté aux espaces et à leurs habitantes, à l'enfermement dans ces lieux à la libération qu'ils permettent (comme la chambre à soi), ainsi qu'au temps, aux temporalités vécues différemment selon les genres. C'est la question de la *place* qui entre en jeu, place dans l'espace et le temps, place des femmes dans la société, dans la famille, et entre elles, qui est observée et comparée dans une perspective temporelle par les œuvres. Le travail sur le « Je » et « Nous » est typique des productions féministes et de la constitution d'un projet politique ; comme le travail sur l'interruption comme poétique antifasciste chez Woolf, et la juxtaposition significative chez Ernaux, qui permettent de mettre au jour des mécanismes et systèmes d'oppression des femmes dans leur histoire, et ainsi critiquer leur époque et les éléments qui ont mené à son état actuel.

Elles tracent des liens entre le fonctionnement de la vie des femmes et la famille, et l'État patriarcal : la comparaison est radicale à la fin des années 1930 chez Virginia Woolf, tandis qu'elle est historiquement inscrite dans le féminisme en France après les années 1970 où l'on scandait « le privé est politique ». Les récits de vie qui étayent la réflexion historique et politique appartiennent également à la tradition féministe, qui s'élabore dans les autobiographies et les romans autobiographiques, dans les histoires du privé et du quotidien ; au lieu des grands événements historiques et des observations centrées sur les vies des hommes, qui sont les sujets principaux de l'histoire comme de la littérature, les œuvres de Woolf et d'Ernaux opposent des sujets différents, des trajectoires féminines et une vision du monde marquée par les féminismes. Leur discours politique se place depuis l'ordinaire, le quotidien, l'expérience, les héritages, la collectivité, afin de faire une autre lecture et d'interroger aussi nos façons d'élaborer le discours scientifique historique et le discours médiatique (les informations des médias façonnant aussi l'histoire qu'on retiendra, la mémoire collective) – les interrogations sont à la fois littéraires et épistémologiques. Ainsi les observations et l'argumentaire construits dans les mailles du texte en font des œuvres inscrites dans leur temps, préoccupées par leur contemporain immédiat, offrant un constat politique contemporain accolé à la perspective historique et un bilan de la période temporelle. Elles sont à la recherche de l'origine de la situation actuelle : le système patriarcal victorien ancré dans la culture britannique prépare le terrain pour le fascisme, miroir du victorianisme, tandis que les disparités profondes de l'éducation des filles et des garçons et la société de consommation qui renforcent les stéréotypes de genre préparent la place à un système misogyne et capitaliste. Les représentations et les discussions nuancées autour des luttes féministes, pour le droit de vote et l'accès à l'éducation et aux emplois chez Woolf, et pour l'autorisation de l'avortement et plus généralement les mouvements féministes des années 1970 chez Ernaux, sont aussi une marque de l'engagement littéraire.

Les *voix* à faire entendre et les trajectoires des vies à sortir de l'obscurité côtoient la place faite à la propre voix de l'autrice, à son argumentaire, son expérience, son engagement et sa colère. La voix auctoriale concentre plusieurs voix et acquiert une dimension chorale (notamment par les diverses références culturelles) – elle fait entendre sa présence dans la polyphonie et les échos avec les autres, tout en montrant la spécificité de la voix littéraire. Sa présence-absence est

aussi un moyen de construire sa place au sein du collectif dans ses œuvres, et de rassembler l'individu et le groupe ou la société. L'écriture de soi, qu'elle soit revendiquée chez Ernaux ou cryptée dans le roman à tendance autobiographique chez Woolf, est bien une question d'*autorité* : autorité d'une autrice sur sa création littéraire et son histoire, autorité de points de vue féminins et leurs expériences, autorité de la créatrice, de la narratrice, de l'observatrice, de l'historienne alternative, qui renversent les pouvoirs littéraires, scientifiques, historiques pour reprendre la maîtrise des modèles culturels et du canon. Il s'agit de prendre la place, d'affirmer son autorité, dans la transmission littéraire et historique, dans la littérature au féminin – les œuvres n'ont rien d'anonyme, contrairement à l'anonymat classique des œuvres de femmes[1]. En se plaçant ainsi dans leur œuvre, dans le canon littéraire et commentant le canon historique, les autrices se placent aussi dans des lignées : il s'agit de trouver sa voix parmi les autres, en étant portée par les autres, figures réelles ou fictives, modèles de résistance qui forment un collectif transdisciplinaire et transséculaire, une transmission qui soutient la création artistique et l'inscrit dans l'histoire. Les expériences et trajectoires sont particulièrement éclairées par la posture médiatique féministe des autrices, à l'époque de l'écriture comme aujourd'hui : la réception des œuvres ajoute un poids certain aux textes, et aujourd'hui de nombreuses autrices, lectrices, militantes et mouvements divers se réclament de ces autrices majeures. Enfin, la subversion des genres littéraires est une marque de transgression issue de l'écriture au féminin et du projet féministe, le détournement des lois esthétiques et canoniques étant fait sur le mode du genre. Tous ces éléments s'accompagnent des poétiques de la transgression, subversion, intrusion : de la langue, des représentations, des analyses et opinions politiques, de l'espace public ou privé, de la temporalité… La question du genre est un pilier de l'écriture, un objet d'étude comme un angle d'expression littéraire, entrant en jeu dans le fond et dans la forme des œuvres. La subversion des outils littéraires et scientifiques se fait au niveau du contenu des œuvres (les voix en présence, le cadre spatio-temporel) et de leur forme (le dialogue avec les genres littéraires, la forme du roman et du récit) ; ces outils permettent de

[1] Ce que repère l'histoire littéraire au féminin, et notamment la célèbre formule de Woolf : *« I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman. »* (*AROO* 38) [« J'irai jusqu'à dire qu'Anon l'Anonyme, qui écrivit tant de poèmes sans les signer, était souvent une femme. » (*ULS* 83)]

proposer une autre vision des choses et de nouvelles stratégies afin d'écrire l'histoire au féminin.

Les dynamiques de l'individu et du collectif, du singulier et du pluriel, de soi et d'autrui, du privé et du public, sont mises en place à plusieurs niveaux dans les œuvres, et cette métonymie est un procédé commun à l'écriture de la vie et au projet féministe de l'écriture de l'histoire. En effet, inscrire l'individu dans le groupe, se placer soi-même parmi les autres, dans la famille ou la société, est un moyen d'écrire sa vie, puisque cela permet de décrire sa famille, sa jeunesse, son éducation, et l'évolution parmi les groupes sociaux. Cette dynamique a également un effet politique : elle ancre les œuvres dans un engagement précis. Les études de genre et les études féministes interrogent les moyens pour que l'individu féminin représente le groupe, que le « Je » parle pour le « Nous », que l'universel de la vie puisse être dit de ce point de vue particulier (interrogeant en fait l'universel masculin) : la représentation de la vie des femmes par de multiples parcours tente de couvrir en général ces vies ; la particularité de la position des autrices et leurs doubles les met en position d'outsider qui permet aussi plus de justesse dans la vision. Les œuvres de Woolf et d'Ernaux déplacent en fait ces interrogations et proposent une vision de la vie en mouvement, multiple et plurielle, via les voix de femmes. On retrouve ainsi dans la littérature les enjeux des études de genre, des épistémologies du positionnement et plus généralement des féminismes.

L'engagement littéraire des autrices est mesuré car elles ont conscience des pouvoirs comme des impossibilités de la littérature. L'œuvre d'Ernaux a toujours été le reflet de sa vision du monde et les choix littéraires sont faits en fonction de valeurs et d'opinions politiques (thèmes, formes, style). Woolf esquissait déjà ses valeurs dans les écrits précédents, et c'est avec les essais qu'elle s'engage ; *The Years* met en place une poétique antifasciste qui situe nettement sa position, et *Three Guineas* est un pamphlet qui formule directement son programme radical, politique, social, éducatif. Les autrices restent ainsi en majorité dans le champ littéraire, leur moyen principal d'intervention sur le monde. La colère sourde ressentie est une impulsion et un mode d'écriture, issue du constat quant à la situation toujours inchangée, qui permet aussi d'affirmer leur autorité d'autrice et de féministe. Par l'écriture, elles exposent les rouages idéologiques des sociétés, les contraintes qui pèsent sur les femmes, les héritages de la société victorienne ou les conséquences de la société de consommation.

Cette thèse a ainsi mobilisé plusieurs notions d'études littéraires et a fait écho à des courants théoriques, poétiques et politiques. On a contextualisé le moment de l'écriture de l'œuvre, inscrite dans un héritage (*« masterpieces are not solitary births »* écrit Woolf) et dont les ramifications de la genèse sont importantes. L'écriture autobiographique dans les textes contredit l'idée de la mort de l'auteur et la barrière entre auteur, narrateur et personnage : les autrices en font la subversion à leur manière. Les études littéraires féministes croisent l'histoire des femmes et du genre, car les œuvres mentionnent l'histoire des événements et le monde social des œuvres analysé depuis les points de vue féminins, au croisement de la sociocritique et de l'*herstory*. Histoire, littérature et écriture sont étroitement imbriquées dans l'histoire des féminismes et dans les œuvres littéraires du corpus, les féminismes étant des mouvements portés sur le long terme par les créatrices et par l'expression artistique, lieu de mise en question et reconfiguration du monde. La vision féministe matérialiste adoptée par les autrices et leur production artistique dirige le rapport au mouvement politique comme à la littérature : en écrivant, elles interrogent les possibilités même de l'écriture, et la notion du sujet « femme » – où l'identité est alors remplacée par la place.

On peut finalement proposer une définition de la littérature au féminin, ou plutôt repérer les caractéristiques des œuvres qui y appartiennent afin d'établir les catégories. Ce type de texte littéraire est écrit par une autrice féministe, préoccupée par les destins de femmes ou des problématiques féministes, il met en place des stratégies formelles afin de saper les règles de style ou de représentation du canon masculin, et s'inscrit dans une lignée ou filiation littéraire. *The Years* et *Les Années* appartiennent alors à cette catégorie. Doit-on parler de littérature féministe ? Je réserve ce terme aux œuvres qui s'inscrivent radicalement dans un projet féministe, des œuvres écrites pour traiter le sujet de quelque manière que ce soit, où la visée passe avant la littérature, et dans certains cas l'occulte ; le terme désigne alors l'ensemble des textes engagés, une sous-catégorie de la littérature au féminin. Parler de littérature *au féminin* signifie un mode d'écriture, un mode de vision du monde, qu'il débouche ou non sur un engagement radical (si *The Years* appartient à la littérature au féminin, *Three Guineas* relève de la littérature féministe).

En m'alignant sur l'encouragement de Geneviève Fraisse aux jeunes chercheuses à constituer des lignées de créatrices et de penseuses, j'ai ainsi proposé une lecture précise des influences et héritages de Virginia Woolf chez Annie Ernaux, encore rarement étudiés par la critique littéraire, mais parfois évoqués par des essais journalistiques et militants qui repèrent la parenté de ces deux autrices engagées et majeures au croisement des champs littéraire et féministe. L'influence de Woolf pour Ernaux est mentionnée dans les écrits de l'autrice française sans plus de précision, excepté « L'art d'écrire » / « Le gouffre du temps » (2019/2021), et j'ai ainsi montré à quel points les liens sont nombreux entre leurs écritures malgré l'apparence d'une extrême différence stylistique et thématique. Le goût de la lecture et de l'importance de la phrase pour soi reflètent des autrices érudites et passionnées, spécialistes (journaliste, critique, enseignante) et créatrices. Leur vision du projet d'écriture comme un chantier est similaire, c'est un laboratoire, un mode de travail qui s'apparente à creuser, fouiller et amasser des informations pour façonner un tout le plus complet possible. Écrire est une action, un travail et non du génie – elles affirment la littérarité de leur œuvre en rendant visible ce travail via les journaux d'écriture. Annie Ernaux inscrit même dans *Les Années* la vision du livre en devenir ; tandis que Woolf réfléchit sur la création en général malgré l'absence de représentation claire de la création littéraire (elle représente son propre doute sur la force de l'écriture, et l'utilité de l'écriture dans une période troublée). Les autrices ont une vision de la réalité similaire, masquée d'un voile de coton que la littérature déchire pour mieux la percevoir ; elles se représentent la mémoire comme le moi du présent qui observe le moi ancien ; elles évoquent la société en marche comme une fête, ronde, danse ou cirque, figurant la société patriarcale, impérialiste, capitaliste et misogyne face à laquelle il faut prendre du recul pour mieux l'appréhender. Le motif du lieu à soi, de l'espace privé et en retrait, est nécessaire à l'écriture et à la vie – elles pensent les espaces et le temps dans la vie des femmes. Le déroulement des récits sur un temps long leur permet à la fois une réflexion suivie, ainsi qu'un commentaire immédiat sur leur époque contemporaine.

Elles remarquent les deux sphères, le privé et le public, et l'aspect politique du privé : Woolf affirme cela en 1938 (la famille est miroir du modèle de société patriarcal) tandis que c'est évident à l'époque d'Ernaux après les années 1970. Elles considèrent que les femmes sont une classe avec des points communs, malgré la

multitude de divisions et d'identités différentes, car elles vivent toutes dans une société patriarcale. Les intérêts peuvent être divisés voire divergents dans ce groupe, mais elles sont toujours « sous la coupe d'un patriarcat » (Woolf), de l'impérialisme, du capitalisme, du libéralisme, etc. Vivre dans cette société, y grandir et être formé par elle (dans les mots, les gestes, l'habitus, l'éducation, etc.), connaître la pression psychologique, les contraintes physiques, les possibilités restreintes, sont des préoccupations communes à la classe des femmes. Woolf et Ernaux mettent en évidence cette collectivité et la solidarité qu'elles peuvent en tirer, en tant que femme et en tant qu'autrice. Toutes deux portent attention à leur position dans la société, Woolf en tant que *daughter of educated men*, Ernaux en tant que transfuge de classe, et montrent en quoi ce point de vue leur permet une vision et un discours juste sur leurs situations contemporaines. Elles adoptent une position d'intermédiaire, d'entre-deux, d'outsider, qui permet de voir entre les pouvoirs, les classes, les genres, les milieux sociaux. Leur fascination pour la vie *(« what people called a life »)* et son écriture (« écrire la vie ») est commune, et se retrouve dans l'écriture de l'histoire comme dans l'écriture de soi – la vision est globale, collective, commune, mais aussi personnelle, individuelle. La dynamique de l'individu et du collectif évoquée plus haut leur permet de placer le point de vue de femme dans la société, et le point de vue d'autrice dans la littérature.

Outre les liens entre les autrices de manière générale, les liens entre *The Years* et *Les Années* sont nombreux et la lecture des œuvres en parallèle porte ses fruits : deux projets anciens, mûris en parallèle à d'autres écrits, dans la continuité du projet général des autrices, engendrant des œuvres sur la société et la littérature. La colère féministe à l'origine des œuvres devient une réflexion politique étendue. Le souhait original de Woolf était l'invention d'un genre nouveau, d'une nouvelle forme, mêlant roman, biographie et essai, fait et fiction… *The Years* est conçu comme un échec, résultat de la conscience de l'impossibilité d'accomplir le projet voulu, en plus de l'atténuation de sa portée politique. Et quatre-vingts ans après cette prédiction d'*A Room of One's Own*, Annie Ernaux a créé une forme réellement nouvelle, afin d'écrire la vie, l'histoire et sa mémoire : le récit autosociobiographique *Les Années*. Elle y exprime à la fois sa vie de femme, ses rôles et ses contraintes, ses expériences spécifiques, et sa vie de personne ayant appartenu à la génération née pendant la guerre et traversé le deuxième vingtième siècle et l'entrée dans le vingt-et-unième. La prédiction de Woolf se réalise chez

Ernaux, et le point de vue féminin a enfin pu saisir et écrire la vie, reprenant et achevant le projet initial. La notion de transmission concerne alors également l'étude de ces œuvres, et leur inscription dans un projet féministe et historique – on pourrait ouvrir le corpus vers d'autres textes de lignées, de familles, de générations, comme *Lignes de faille* de Nancy Huston, *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart, *Cent ans* d'Herbjørg Wassmo… qui construisent une voix féminine collective à travers le temps. On pourrait aussi poursuivre la comparaison entre les autrices, sur des thématiques esquissées ici mais à approfondir, comme le rapport à l'enfance, le langage (la langue empruntée ou le second langage, les autrices entre les langues), ou l'écriture photo-cinématographique et la place de la photographie dans leur écriture[1].

Il y a une certaine porosité entre ces œuvres littéraires et les sciences humaines et sociales : l'histoire des femmes, l'histoire culturelle, la sociologie… entrent en jeu pour effectuer un travail de sape des normes du canon littéraire et historique, pour les remplacer par un discours montrant l'évolution des mentalités et des points de vue. La mise en abîme du rapport à l'histoire (c'est-à-dire la représentation du temps qui passe, du souvenir, des événements historiques ; des journaux qui relaient les événements ; et la discipline historique qui les écrit) fait écho à la volonté de représenter une totalité – la totalité de la vie et l'histoire des femmes dans le temps et l'espace donnés. Les œuvres se veulent archives, qui *sauvent*, contrairement aux médias et livres d'histoire faillibles ; et le roman historique ou l'autobiographie impersonnelle se font alors archives des choses comme projet historique et féministe – elles évoquent la possibilité d'être document ou source historique. C'est la *transmission* qui importe, la transmission des vies ordinaires comme des débats politiques à travers l'histoire. Elle se fait de Woolf vers Ernaux, et de ces autrices vers leurs lectrices. La première vague féministe, autour de l'accès au vote pour les femmes, engendre des débats controversés, et Woolf montre que malgré la réussite de ces mouvements les

[1] En écho à l'ouvrage d'Adèle CASSIGNEUL, *Voir, observer, penser. Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2018 ; et l'article de Jean-Benoît GABRIEL, « Cinématographie de l'écriture chez Annie Ernaux », dans Aurélie ADLER et Julien PIAT (dir.), *Annie Ernaux, les écritures à l'œuvre*, Fabula / Les colloques en ligne, 2020, URL = http://www.fabula.org/colloques/document6653.php

structures patriarcales sont toujours en place, et la démocratie n'a pas pu empêcher la guerre imminente. La deuxième vague féministe, qui promeut la libération des mœurs et interroge le rôle des femmes dans la famille, n'a pas empêché la société de consommation, capitaliste et libérale, de diriger la vie des femmes et d'installer de nouveaux rôles et nouvelles règles. La première vague en Angleterre ou la deuxième vague en France sont représentées comme des moments historiques importants, certes, mais Woolf et Ernaux invoquent l'importance d'entrecroiser toutes les réflexions politiques – et toutes les luttes, afin de réellement changer la société, et donc changer la vie. Elles remarquent que le patriarcat est millénaire et omniprésent, ce que la littérature met au jour – en définissant et comprenant l'objet, la lutte est possible.

Les pouvoirs de la littérature résident alors dans la mise au jour des mécanismes de la société patriarcale, la formulation de quelque chose d'imperceptible car engrainé dans chaque partie de la société, et le renversement ou la reconfiguration par l'écriture de cette société, par l'expression d'un point de vue différent, d'une autre généralisation, via les expériences des femmes. Cela devient alors une question de mémoire, et écrire la vie et l'histoire au féminin équivaut à constituer une mémoire engagée et féministe, afin de comprendre le statut des femmes, ne pas oublier son histoire, voir le présent autrement par le prisme du passé, et s'y engager directement. Les œuvres montent aussi le paradoxe propre aux écrits féministes : l'opposition au pouvoir et aux institutions est présente dans leur écriture, alors que c'est cette société et ce pouvoir qui a construit le sujet « femmes ». Dans la famille ou dans la culture, la transmission est centrale chez l'être humain pour qu'il s'épanouisse, mais signifie aussi la transmission des stéréotypes et rôles de genre, qui empêchent justement cet épanouissement. Cette rhétorique du paradoxe est, selon Joan W. Scott[1], un outil épistémologique, une manière de s'élever contre la doxa et de contredire les structures logiques établies (comme l'opposition nature/culture, l'universel, les hiérarchies de pouvoir, la discipline historique, etc.). Ce paradoxe, ce conflit, ces nuances, sont alors producteurs de savoir (les épistémologies féministes) et d'art, car la création devient lieu d'exploration des paradoxes. Dans ces œuvres, la littérature pense et

[1] Joan W. SCOTT, *Only Paradoxes to Offer*, Cambridge, Harvard UP, 1996.

produit du savoir, représente les systèmes et les renverse, reconfigurant les représentations habituelles. Elle transgresse les canons et reconfigure les relations avec la littérature, l'histoire et les féminismes. Le texte littéraire est alors formé par une société, et en retour aide à constituer la société de son temps par la vision idéologique fournie, les valeurs et les représentations (à déranger ou à perpétuer) – les textes littéraires interprètent les relations genrées, représentent la conscience féministe et ses paradoxes et enjeux, et y mêlent les enjeux littéraires et artistiques.

Cette étude a ainsi permis de dégager dans les œuvres l'élaboration des notions de place (dans l'espace, dans le temps et l'histoire), de position (dans la société, vis-à-vis d'autrui), de positionnement (*standpoint* ou point de vue, à la marge) et de posture (engagement dans le champ littéraire) : l'identité individuelle est repolarisée, la parole de soi mène à la parole collective et inversement. L'universalisation de la voix des femmes se fait par la vision historicisée : les problèmes et évolutions diffèrent mais fondamentalement le poids du patriarcat se renouvelle sans cesse. Les textes nuancent les politiques de l'identité (*identity politics*) tout comme la « dictature de l'identité » ou le « communautarisme », car c'est la *place* qui compte, plutôt que la notion vide d'identité, et l'individu ou le groupe particulier qui, depuis sa position en marge, peut observer et participer à la société. Quel est le poids et la justesse de son point de vue si l'on n'a pas vécu l'histoire que l'on raconte ? Woolf et Ernaux s'inscrivent dans des réflexions contemporaines, littéraires et idéologiques, et tissent des liens avec des théories féministes – ce qui montre que la littérature répond à, construit ou précise la théorie, et parfois l'anticipe, la nuance, l'illustre ou la contredit. On remarque alors l'absolue contemporanéité des œuvres, tant d'Annie Ernaux que de Virginia Woolf, dans un moment où les sociétés occidentales s'interrogent sur le retour des fascismes, les crises politiques diverses, la réécriture de l'histoire et de la mémoire collective par les institutions, l'histoire coloniale et patriarcale, se doublant d'une inquiétude constante envers la fragilité des acquis des droits des femmes. Écrire l'histoire au féminin devient l'écriture de l'histoire en féministe, les œuvres s'engagent et le commentaire littéraire et historique est aussi celui de notre époque, encourageant la transmission d'une mémoire des femmes et amplifiant les voix des héritières qui perpétueront l'action féministe.

Bibliographie

1. Œuvres des autrices

Corpus principal

Les deux éditions de références sont les suivantes (notées Y [page] et A [page] dans le corps de la thèse) :

WOOLF Virginia, *The Years*, édition de Hermione LEE et Sue ASBEE, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », [1937] 2009. – *Les Années*, traduction d'André Topia, *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

ERNAUX Annie, *Les Années,* dans *Écrire la vie,* Paris, Gallimard, « Quarto », [2008] 2011. – *The Years,* traduction d'Alison STRAYER, Londres, Fitzcarraldo, « Essays », 2019.

Autre édition :

WOOLF Virginia, *The Years*, édition d'Anna SNAITH, Cambridge, Cambridge UP, « The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf », [1937] 2012.

Corpus secondaire

❖ Virginia Woolf : œuvres citées

▪ *Fiction (par ordre de parution)*

The Voyage Out, édition de Lorna SAGE, Oxford, Oxford UP, « Oxford World's Classics », [1915] 2009. – *Traversées*, traduction de Jacques AUBERT, *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Night and Day, édition de Suzanne RAITT, Oxford, Oxford UP, « Oxford World's Classics », [1919] 2009. – *Nuit et Jour*, traduction de Françoise PELLAN, *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Jacob's Room, édition de Sue ROE, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1922] 1992. – *La Chambre de Jacob*, traduction d'Adolphe HABERER, *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Mrs Dalloway, édition d'Elaine SHOWALTER et Stella McNICHOL, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1925] 2000. – *Mrs Dalloway*, traduction de Marie-Claire PASQUIER, *Œuvres romanesques*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012 ; *Mrs Dalloway,* « En relisant Mrs Dalloway », préface de Bernard BRUGIÈRE, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 2013.

To The Lighthouse, édition d'Hermione LEE et Stella McNICHOL, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1927] 2000. – *Vers le phare*, traduction de Françoise PELLAN, *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Orlando : A Biography, édition de Brenda LYONS et Sandra M. GILBERT, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1928] 2000. – *Orlando*, traduction de Jacques AUBERT, *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

The Waves, édition de Kate FLINT, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1931] 2000. – *Les Vagues*, traduction de Michel CUSIN en collaboration avec Adolphe HABERER, *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Flush, Londres, Penguin, « Penguin Little Black Classics », [1933] 2016. – *Flush*, traduction de Josiane PACCAUD-HUGUET, *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

The Pargiters. The Novel-Essay Portion of The Years, édition de Mitchell A. LEASKA, New York, Harcourt Brace Jovanovitch, 1978.

Between The Acts, édition de Frank KERMODE, Oxford, Oxford UP, « Oxford World's Classics », [1941] 1998. – *Entre les actes*, traduction de Michèle RIVOIRE, *Œuvres romanesques*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf, édition de Susan DICK, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, [1985] 1989.

- *Essais*

The Essays of Virginia Woolf, 1904-1912, vol. 1, édition d'Andrew MCNEILLIE, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

The Essays of Virginia Woolf, 1912-1918, vol. 2, édition d'Andrew MCNEILLIE, Londres, The Hogarth Press, 1987.

The Essays of Virginia Woolf, 1918-1924, vol. 3, édition d'Andrew MCNEILLIE, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

The Essays of Virginia Woolf, 1925-1928, vol. 4, édition d'Andrew MCNEILLIE, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1994.

The Essays of Virginia Woolf, 1929-1932, vol. 5, édition de Stuart CLARKE, Londres, The Hogarth Press, 2009.

The Essays of Virginia Woolf, 1933-1941, vol. 6, édition de Stuart CLARKE, Londres, The Hogarth Press, 2011.

'A Room Of One's Own' and 'Three Guineas', édition d'Anna SNAITH, Oxford, Oxford UP, « Oxford World's Classics », [1929 ; 1938] 2015. – *Un Lieu à soi*, traduction de Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016 ; *Trois guinées*, traduction de Léa Gauthier, Paris, Les Presses du Réel, 2012.

Carlyle's House and Other Sketches, édition de David BRADSHAW, Londres, Hesperus, 2003.

Essais choisis, édition et traduction de Catherine BERNARD, Paris, Gallimard, « Folio classiques », 2015.

Granite and Rainbow, édition de Leonard WOOLF, New York, Harcourt Brace and Co., 1958.

Letter to a Young Poet, Londres, The Hogarth Press, 1932.

Selected Essays, édition de David BRADSHAW, Oxford, Oxford UP, « Oxford World's Classics », 2008.

The Death of the Moth and Other Essays, édition de Leonard WOOLF, Londres, The Hogarth Press, 1942.

The London Scene, édition de Leonard WOOLF, Londres, The Hogarth Press, 1975.

- *Écrits autobiographiques et personnels*

A Writer's Diary : Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf, édition par Leonard WOOLF, Londres, Persephone Books, [1953] 2012.

Carnet inédit (1907-1909), édition et traduction de Mireille DUCHÊNE, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Archives », 2019.

Journal intégral 1915-1941, traduction de Colette-Marie HUET et Marie-Ange DUTARTRE, Paris, Stock, « La Cosmopolite », 2008.

Moments of Being, édition de Jeanne SCHULKIND, San Diego, Harvest Books, [1976] 1985. – *Instants de vie*, traduction de Colette-Marie HUET, Paris, Stock, « La Cosmopolite », [1978] 2006.

The Diary of Virginia Woolf, volumes I-V, édition d'Anne Olivier BELL, New York, Londres, Harcourt Brace, 1977-1985.

The Platform of Time: Memoirs of Family and Friends, édition de S. P. ROSENBAUM, Londres, Hesperus, 2007.

❖ Annie Ernaux : œuvres citées

▪ *Romans et récits (par ordre de parution)*

Les Armoires vides, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1974] 2011.

Ce qu'ils disent ou rien, Paris, Gallimard, « Folio », [1977] 2012.

La Femme gelée, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1981] 2011.

La Place, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1984] 2011.

Une Femme, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1988] 2011.

Passion simple, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1992] 2011.

Journal du dehors, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1993] 2011.

« Je ne suis pas sortie de ma nuit » , dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1997] 2011.

La Honte, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [1997] 2011.

L'Événement, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [2000] 2011.

La Vie extérieure, Paris, Gallimard, « Folio », [2000] 2013.

Se perdre, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [2001] 2011.

L'Occupation, dans *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, « Quarto », [2002] 2011.

et Marc MARIE, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, « Folio », [2005] 2015.

L'Autre fille, Paris, Nil, 2011.

Retour à Yvetot, Paris, Mauconduit, 2013.

Regarde les lumières mon amour, Paris, Gallimard, « Folio », [2014] 2016.

Mémoire de fille, Paris, Gallimard, « Blanche », 2016.

▪ *Genèse de l'écriture : entretiens, journaux, avant-textes*

« Dossier Annie Ernaux : Cinq avant-textes des *Années* », *Libr-critique*, 2011.

Fonds Annie Ernaux, NAF 28647, boîtes 18-19, *Les Années,* avant-textes, manuscrit et tapuscrit, Bibliothèque Nationale de France.

L'Atelier noir, Paris, Busclats, 2011.

L'Écriture comme un couteau, avec Frédéric-Yves JEANNET, Paris, Gallimard, « Folio », [2003] 2018.

Le Vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte, Paris, Gallimard, « Folio », [2014] 2018.

- *Autres textes*

Le site www.annie-ernaux.org (Élise Hugueny-Léger et Lyn Thomas, avec la participation d'Annie Ernaux) recueille une liste exhaustive des textes de l'autrice publiés dans des revues et ouvrages, ainsi que certains inédits.

« À propos de ma façon d'écrire », *Libr-critique*, 2002.

« L'art d'écrire », www.annie-ernaux.org, 2019.

« Le gouffre du temps », *Europe*, Virginia Woolf, nº 1101-1102, janvier-février 2021.

« Le fil conducteur qui me lie à Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, nº 17, 2000-2001, pp. 1-6.

« Le jeune homme de Venise », *Le Devoir*, 16 novembre 2011.

« Le Président ou le présent à perpétuité », *Libération*, 13 mars 2008.

« LIRE, souvenirs et notes », www.annie-ernaux.org, 2020.

« Quelque part entre l'histoire, la sociologie, la littérature », *La Quinzaine littéraire*, numéro 532, 1989.

« Soror Lila », *Libération*, 13 mars 2019.

« Un prix », *BibliObs, Le Nouvel Observateur*, 12 décembre 2017.

« Vers un Je transpersonnel », *RITM,* 6, « Autofictions & Cie », Université de Paris-X, 1993, pp. 219-222.

Monsieur le Président, Paris, Gallimard, « Tracts de crise », nº 29, 2020.

Collectif, « Gilets jaunes : nous ne sommes pas dupes ! », *Libération*, 4 mai 2019.

À l'écrit :

CERF Juliette, « Gilets jaunes : "La symbolique monarchique s'est retournée contre Emmanuel Macron", par Annie Ernaux », *Télérama*, 11 décembre 2018.

DAUMAS Cécile, « Annie Ernaux : "Il n'y a pas de nouveau monde, ça n'existe pas », *Libération*, 9 décembre 2018.

ELKIN Lauren, « Interview with Annie Ernaux », *The White Review*, nº 23, October 2018.

FERNIOT Christine et Philippe DELAROCHE, « Annie Ernaux », *L'Express*, 1er février 2008.

FORT Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », *The French Review*, vol. 76, nº 5, April 2003, pp. 984-994.

FOTTORINO Éric, « Conversation avec Annie Ernaux », *Zadig,* décembre 2019.

KAPRIÉLIAN Nelly, « L'écriture, les femmes, les Gilets jaunes : entretien avec Annie Ernaux », *Les Inrockuptibles*, 22 mai 2019.

KEMOUN Nicolas, « Entretien avec Annie Ernaux », *Idées*, n°140, 2005.

LEMÉNAGER Grégoire, « Annie Ernaux : Je voulais venger ma race », *Le Nouvel Observateur*, 8 décembre 2011.

RIDET Philippe, « "L'écriture, c'est mon mode d'intervention dans le monde" », *M Le Magazine du Monde*, nº 397, 27 avril 2019.

THUMEREL Fabrice, « États critiques / écrits critiques. Entretien avec Annie Ernaux », *Libr-critique*, 2007.

WILLSHER Kim, « Annie Ernaux : "I was so ashamed for Catherine Deneuve…" », *The Guardian*, 6 avril 2019.

Audio et vidéo :

GESBERT Olivia, « De #metoo à Simone Veil : la condition féminine selon Annie Ernaux », *La Grande Table*, France Culture, 27 juin 2018.

HUGUENY-LÉGER Élise et Lyn THOMAS, « Rencontre littéraire avec Annie Ernaux », Institut Français d'Écosse, 21 août 2019.

MILLER Timothy, *Histoires d'écrivains*, La Cinquième, 2000.

PIVOT Bernard, *Apostrophes*, Antenne 2, 23 mars 1990.

TRAPENARD Augustin, *21cm,* Canal+, 24 octobre 2018.

2. Critique littéraire

Écrits qui comparent les deux autrices ou les deux œuvres principales

SHERINGHAM Michael, « Invisible Presences : Fiction, Autobiography and Women's Lives – Virginia Woolf to Annie Ernaux », *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies*, 2:1, 1998, pp. 5-24.

SNAUWAERT Maïté, « *Les années* d'Annie Ernaux : la forme d'une vie de femme », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 4, 2012, pp. 102-113.

THOMAS Lyn, « Virginia Woolf et Annie Ernaux : ennemies de classe ou âmes-sœurs ? » dans Robert KAHN, Françoise SIMONET-TENANT et Laurence MACÉ (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité,* Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp. 45-55.

Sur Virginia Woolf et son œuvre

❖ Ouvrages

ALLEN Judith, *Virginia Woolf and the Politics of Language*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2010.

ALT Christina, *Virginia Woolf and the Study of Nature*, Cambridge, Cambridge UP, 2010.

BELL Quentin, *Virginia Woolf: A Biography*, Londres, The Hogarth Press, 1972.

BOWLBY Rachel, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1997.

CARPENTIER Martha C., *Ritual, Myth, and the Modernist Text : The Influence of Jane Ellen Harrison on Joyce, Eliot, and Woolf*, Amsterdam, Gordon and Breach Publishers, 1998.

CASSIGNEUL Adèle, *Voir, observer, penser. Virginia Woolf et la photo-cinématographie*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2018.

CAUGHIE Pamela L., *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question of Itself*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.

CLEMENTS Elicia, *Virginia Woolf : Music, Sound, Language*, Toronto, Toronto UP, 2019.

CUDDY KEANE Melba, *Virginia Woolf, the Intellectual and the Public Sphere*, Cambridge, Cambridge UP, 2003.

DE GAY Jane, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2006.

DETLOFF Madelyn, *The Persistance of Modernism : Loss and Mourning in the Twentieth Century,* New York, Cambridge UP, 2009.

FLEISHMAN Avrom, *Virginia Woolf : A Critical Reading*, Baltimore, Londres, Johns Hopkins UP, 1975.

GOLDMAN Jane, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf : Modernism, Post-Impressionism and the Politics of the Visual*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.

HOLTBY Winifred, *Virginia Woolf. A Critical Memoir*, Londres, Continuum, [1932] 2007.

JONES Clara, *Virginia Woolf : Ambivalent Activist*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2016.

KOULOURIS Theodore, *Hellenism and Loss in the Work of Virginia Woolf*, Farnham, Ashgate, 2011.

LEE Hermione, *Virginia Woolf*, Londres, Vintage Books, 1997.

LEVENBACK Karen, *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse N-Y, Syracuse UP, 1999.

LIGHT Alison, *Mrs Woolf and the Servants : An Intimate History of Domestic Life in Bloomsbury*, Londres, New York, Bloomsbury Press, 2007.

MARCUS Jane, *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, Bloomington, Indiana UP, 1987.

MILLS Jean, *Virginia Woolf, Jane Ellen Harrison, and the Spirit of Modernist Classicism*, Columbus, The Ohio State UP, 2014.

PAULSELL Stephanie, *Religion Around Virginia Woolf*, University Park, Pennsylvania State UP, 2019.

PEACH Linden, *Virginia Woolf and New Historicism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2000.

RADIN Grace, *Virginia Woolf's 'The Years'. The Evolution of a Novel*, Knoxville, Tennessee UP, 1981.

SNAITH Anna, *Virginia Woolf, Public and Private Negociations*, Londres, Palgrave Macmillan, 2000.

SOHIER Jacques, *Virginia Woolf, le granit et l'arc en ciel : lecture plurielle de* The Years*,* Paris, Houdiard Michel, 2011.

SUTTON Emma, *Virginia Woolf and Classical Music : Politics, Aesthetics, Form*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2013.

TRANSUE Pamela J., *Virginia Woolf and the Politics of Style*, Albany, State University of New York Press, 1986.

VAN BUREN KELLEY Alice, *The Novels of Virginia Woolf : Fact and Vision*, Chicago, Chicago UP, 1973.

WHITWORTH Michael, *Mrs Dalloway*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

WOOD Alice, *Virginia Woolf's Late Cultural Criticism: The Genesis of 'The Years', 'Three Guineas', and 'Between the Acts'*, New York, Bloomsbury Academic, 2013.

ZOOB Catherine, *Virginia Woolf's Garden*, Londres, Jacqui Small LLP, 2013.

ZWERDLING Alex, *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley, University of California Press, 1986.

❖ Ouvrages collectifs et actes de colloque

BERMAN Jessica (dir.), *A Companion to Virginia Woolf*, Hoboken NJ, John Wiley & Sons, 2016.

BURRELLS Anna, Steve ELLIS, Deborah PARSONS et Kathryn SIMPSON (dir.), *Woolfian Boundaries, Selected Papers from the Sixteenth Annual International Conference on Virginia Woolf,* Northampton, Clemson University Digital Press, 2007.

CAWS Mary Ann and Nicola LUCKHURST (dir.), *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, Londres, Continuum, 2002.

CZARNECKI Kristin and Carrie ROHMAN (dir.), *Virginia Woolf and the Natural World, Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference of Virginia Woolf,* Northampton, Clemson University Digital Press, 2011.

EVANS Elizabeth E. et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press et Liverpool UP, 2010.

KUKIL Karen V. (dir.), *Woolf in the Real World, Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2007.

MARCUS Jane (dir.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, Londres, Macmillan, 1981.

MARTIN Ann et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf, Selected Papers from the Twenty Second International Conference on Virginia Woolf,* Northampton, Clemson University Digital Press, 2013.

MCNEES Eleanor et Sara VEGLAHN (dir.), *Woolf Editing/Editing Woolf, Selected Papers from the Eighteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2009.

PALUSCI Oriana (dir.), *Translating Virginia Woolf*, Bern, Peter Lang, 2012.

ROE Sue et Susan SELLERS (dir.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf,* Cambridge, Cambridge UP, 2000.

ROYER Diana et Madelyn DETLOFF (dir.), *Virginia Woolf : Art, Education, and Internationalism, Selected Papers from the Seventeenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2008.

RYAN Derek et Stella BOLAKI (dir.), *Contradictory Woolf, Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2012.

SNAITHAnna (dir.), *Palgrave Advances in Woolf Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

SNAITH Anna et Michael WHITWORTH (dir.), *Locating Woolf : The Politics of Space and Place*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, *2007.*

VARGA Adriana (dir.), *Virginia Woolf and Music*, Indianapolis, Indiana UP, 2014.

❖ Chapitres d'ouvrages

BEER Gillian, « Virginia Woolf and Prehistory », dans *Virginia Woolf : The Common Ground*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1996, pp. 6-28.

BOOTH Alison, « The Lives of Houses : Woolf and Biography », dans Jessica BERMAN, *A Companion to Virginia Woolf*, Hoboken New Jersey, Wiley-Blackwell, 2016, pp. 13-26.

BRADSHAW David, « Hyams Place : *The Years*, the Jews and the British Union of Fascists », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1998, pp. 179-191.

CLEMENTS Elicia, « Reconfiguring Terrain – Aural Architecture in *Jacob's Room* and *The Years* », dans Elizabeth E EVANS. et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press et Liverpool UP, 2010, pp. 71-76.

CUDDY KEANE Melba, « Virginia Woolf and the Varieties of Historicist Experience », dans B. C. ROSENBERG and J. DUBINO (dir.), *Virginia Woolf and the Essay*, New York, St. Martin's Press, 1997, pp. 59-77.

CUDDY-KEANE Melba, « Woolf, History, Us », dans Ann MARTIN et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf, Selected Papers from the Twenty Second International Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2013, pp. 13-19.

DE GAY Jane, « Challenging the Family Script : Woolf, the Stephen Family, and Victorian Evangelical Theology », dans Ann MARTIN et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf, Selected Papers from the Twenty Second International Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2013, pp. 35-40.

DELSANDRO Erica Gene, « "To make that country our own country" *: The Years*, Novelistic Historiography, and the 1930s », dans Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press et Liverpool UP, 2010, pp. 120-129.

DETLOFF Madelyn, « Woolf and Crip Theory », dans Jessica BERMAN (dir.), *A Companion to Virginia Woolf*, Hoboken NJ, John Wiley & Sons, 2016, pp. 277-289.

DIGREGORIO KIGHTLINGER Jennifer Ann, « Sex Costumes : Signifying Sex and Gender in Woolf's "The Introduction" and *The Years* », dans Karen V. KUKIL (dir.), *Woolf in the Real World, Selected Papers from the Thirteenth International Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2007, pp. 117-122.

FAVRE Valérie, « La dynamique paradoxale de l'enfermement dans *A Room of One's Own* de Virginia Woolf : entre contrainte et dépassement du genre », dans Ingeborg RABENSTEIN-MICHEL, Valérie FAVRE & Jordi MEDEL-BAO (dir.), *Genre et enfermement : contraintes, dépassement, résistance,* Lyon, Langues et cultures européennes – Université Lumière Lyon 2, « Textures » n° 23, 2018, pp. 231-240.

FEIGEL Lara, « Framing History : Virginia Woolf and the Politicisation of Aesthetics », dans *Literature, Cinema and Politics 1930-1945 : Reading Between the Frames*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2010, pp. 155-192.

GILLESPIE Diane F., « Woolf's in Sheep's Clothing : The Hogarth Press and Religion », dans Helen SOUTHWORTH (dir.), *Leonard and Virginia Woolf, The Hogarth Press and the Networks of* Modernism, Édimbourg, Edinburgh UP, 2019, pp. 74-101.

GOLDSCHMIDT Oren, « Can "I" become "we" ? Adressing Community in *The Years* and *Three Guineas* », dans Derek RYAN et Stella BOLAKI (dir.), *Contradictory Woolf, Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, Clemson, Clemson University Digital Press, 2012, pp. 88-95.

GUALTIERI Elena, « *Three Guineas* and the Photograph : The Art of Propaganda », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1998, pp. 165-178.

HANKINS Leslie, « "To kindle and illuminate": Woolf's Hot Flashes Against Ageism – Challenges for Cinema » dans Laura DAVIS & Jeanette McVICKER (dir.), *Virginia Woolf and Her Influences. Selected Papers from the 7th Annual Conference on Virginia Woolf*, New York, Pace UP, 1998, pp. 26-37.

KATZ Tamar, « Pausing, Waiting, Repeating : Urban Temporality in *Mrs Dalloway* and *The Years* », Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press et Liverpool UP, 2010, pp. 2-16.

KATZ Tamar, « Woolf's Urban Rythms » dans Jessica BERMAN, *A Companion to Virginia Woolf,* Hoboken New Jersey, Wiley-Blackwell, 2016, pp. 397-410.

MCNEES Eleanor, « Public Transport in Woolf's City Novels : The London Omnibus », dans Elizabeth E. EVANS et Sara E. CORNISH (dir.), *Woolf and the City, Selected Papers from the Nineteenth Annual Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press et Liverpool UP, 2010, pp. 31-39.

NICHOLSON Claire, « But Woolf was a sophisticated observer of fashion… : Virginia Woolf, Clothing and Contradiction » dans Derek RYAN et Stella BOLAKI (dir.), *Contradictory Woolf, Selected Papers from the Twenty-First Annual International Conference on Virginia Woolf*, Northampton, Clemson University Digital Press, 2012, pp. 129-133.

PAWLOWSKI, Merry, « "Where Am I ?" Feminine Space and Time in Virginia Woolf's *The Years* », dans Attie DE LANGE, Gail FINCHAM, Jeremy HAWTHORN, Jakob LOTHE (dir.), *Literary Landscapes : From Modernism to Postcolonialism*, Basingstoke, UK, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 75-91.

PEACH Linden, « "Re-reading Sickert's Interiors" : Woolf, English Art and the Representation of Domestic Space », dans Anna SNAITH *et* Michael WHITWORTH (dir.), *Locating Woolf : The Politics of Space and Place*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 65-80.

PEACH Linden, « No Longer a View : Virginia Woolf in the 1930s and the 1930s in Virginia Woolf », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1998, pp. 192-204.

RADFORD Jean, « Late Modernism and the Politics of History », dans Maroula JOANNOU (dir.), *Women Writers of the 1930's : Gender, Politics and History*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1998, pp. 33-45.

SANTAEMILIA José, « *A Room of One's Own* in Spanish : from Borges to a feminist translation », dans Oriana PALUSCI (dir.), *Translating Virginia Woolf*, Bern, Peter Lang, 2012, pp. 167-180.

SPARKS Elisa Kay, « Sunflower Suture : Disseminating the Garden in *The Years* », dans Ann MARTIN et Kathryn HOLLAND (dir.), *Interdisciplinary/Multidisciplinary Woolf, Selected Papers from the Twenty Second International Conference on Virginia Woolf,* Northampton, Clemson University Digital Press, 2013, pp. 119-126.

SQUIER Susan, « The Politics of City Space in *The Year*s : Street Love, Pillar Boxes and Bridges », dans Jane MARCUS (dir.), *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1981, pp. 216-237.

SWANSON Diana L., « Lesbian Approaches », dans Anna SNAITH (dir.), *Palgrave Advances in Woolf Studies*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 184-208.

❖ Articles et revues

BETTINGER Elfi, « The Journey, Not the Arrival, Matters – Virginia Woolf and the Culture of Aging », *Journal of Aging, Humanities, and the Arts*, n° 1, 2007, pp. 177–190.

BRADSHAW David, « Virginia Woolf, Maupassant's "Sur l'eau", and *The Years* », *Notes and Queries*, 49.247.1, March 2002, pp. 88-91.

CHAN Evelyn T., « Professions, Freedom and Form : Reassessing Woolf's *The Years* and *Three Guineas* », *Review of English Studies,* 61/251, 2010, pp. 591-613.

COLLECTIF, *The Bulletin of The New York Public Library*, Virginia Woolf Issue, volume 80, 1977.

COMSTOCK Margaret, « The Loudspeaker and the Human Voice », dans *The Bulletin of The New York Public Library,* Virginia Woolf Issue, volume 80, 1977, pp. 252-275.

CRAMER Patricia, « Jane Harrison and Lesbian Plots : The Absent Lover in Virginia Woolf's *The Waves* », *Studies in the Novel*, vol. 37, n° 4, Winter 2005, pp. 443-463.

CRAMER Patricia, « "Vita Nuova" : Courtly Love and Lesbian Romance in *The Years* », *Woolf Studies Annual*, vol. 10, « Virginia Woolf and Literary History : Part II », 2004, pp. 173-202.

CRAMER Patricia, « Virginia Woolf's Matriarchal Family of Origins in *Between the Acts* », *Twentieth Century Literature*, XXXIX, n° 2, 1993, pp. 166-184.

DE GAY Jane, « Virginia Woolf's Feminist Historiography in *Orlando* », *Critical Survey,* 19.1, 2007, pp. 62-72.

DICK Susan, « "What Fools We Were !" : Virginia Woolf's "A Society" », *Twentieth Century Literature*, Spring 1987, vol. 33, nº 1, pp. 51-66.

EVANS Elizabeth F., « Air War, Propaganda, and Woolf's Anti-Tyranny Aesthetic », *Modern Fiction Studies*, vol. 59, nº 1, Spring 2013, pp. 53-82.

FROMM Gloria G., « Re-inscribing *The Years* : Virginia Woolf, Rose Macaulay, and the Critics », *Journal of Modern Literature,* 13.1, 1986, pp. 289-306.

GUALTIERI Elena, « The Impossible Art : Virginia Woolf on Modern Biography », *The Cambridge Quarterly*, vol. 29, nº 4, Literary Biography Special Issue, 2000, pp. 349-361.

HARGREAVES Tracy, « "I Should Explain He Shares My Bath" : Art and Politics in *The Years* », *The Journal of the English Association*, 50.198, Autumn 2001, pp. 183-198.

HOTHO-JACKSON Sabine, « Virginia Woolf on History : Between Tradition and Modernity », *Forum of Modern Language Studies*, vol. 27.4, 1991, pp. 293-313.

JACK Peter Monro, « Virginia Woolf's Richest Novel », *The New York Times*, 11 avril 1937.

JONES Susan, « Diaghilev and British Writing », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 27, nº 1, Summer 2009, pp. 65-92.

JONES Susan, « Virginia Woolf and the Dance », *Dance Chronicle*, vol. 28, nº 2, 2005, pp. 169-200.

KORE-SCHRÖDER Leena, « Who's Afraid of Rosamond Merridew, Reading Medieval History in "The Journal of Mistress Joan Martyn" », *The Journal of the Short Story in English*, vol. 50, Spring 2008, pp. 103-119.

KROUSE Tonya, « The Politics of Nature in *The Years* », *Virginia Woolf Miscellany*, nº 81, Spring 2012, pp. 12-14.

LANIEL Marie, « "Thoughts of an Outsider" : Virginia Woolf et la pensée du dehors », *Études britanniques contemporaines*, 48, 2015.

LEONE Leah, « A Translation of His Own : Borges and *A Room of One's Own* », *Woolf Studies Annual*, vol. 15, 2009, pp. 47-66.

LIVINGSTONE Catriona, « Experimental Identities : Quantum Physics in *The Waves* », *Journal of Literature and Science*, vol. 11, nº 1, 2018, pp. 66-81.

MARCUS Jane, « *The Years* as Greek Drama, Domestic Novel, and *Götterdämmerung* », *The Bulletin of The New York Public Library*, Virginia Woolf Issue, volume 80, 1977, pp. 276-301.

MCTAGGART Ursula, « "Opening the Door" : The Hogarth Press as Virginia Woolf's Outsiders' Society », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 29, nº 1, Spring 2010, pp. 63-81.

MIDDLETON Victoria S., « The Years : "A deliberate failure" », *The Bulletin of The New York Public Library*, Virginia Woolf Issue, volume 80, 1977, pp. 58-171.

NELSON-MCDERMOTT Catherine, « Disorderly Conduct : Parody and Coded Humor in *Jacob's Room* and *The Years* », *Woolf Studies Annual,* vol. 5, 1999, pp. 79-95.

RADIN Grace, « "I Am Not a Hero" : Virginia Woolf and the First Version of *The Years* », *The Massachusetts Review*, vol. 16, nº 1, 1975, pp. 195-208.

WEIHMAN Lisa, « Virginia Woolf's "Harum-Scarum" Irish Wife : Gender and National Identity in *The Years* », *Comparative Critical Studies*, vol. 4, issue 1, 2007, pp. 31-50.

❖ Mémoires et thèses

MEYER Suzel, « Enquête sur l'épiphanie dans le roman au vingtième siècle, de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf à *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », mémoire de master 2 dirigé par Patrick Werly, Université de Strasbourg, 2015.

MARUGGI Maria, « La mort du héros dans le roman moderne en Europe : Léon Tolstoï, Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, Giuseppe Tomasi Di Lampedusa », thèse de doctorat sous la direction de Pascal Dethurens, Université de Strasbourg, 2019.

❖ Colloques et journées d'études

« Virginia Woolf and the Writing of History », colloque international organisé par Anne BESNAULT, Marie LANIEL et Anne-Marie SMITH-DI BIASIO, université de Rouen, 8-10 novembre 2018.

- BERNARD Catherine, « "The imagination is largely the child of the flesh" : Virginia Woolf' Embodied Historicity »
- BESNAULT Anne, « The Unrecorded and the Unthought in Virginia Woolf's Unwritten Literary History »
- STEARNS Thaine, « "The house was empty" : Woolf's Inanimate Histories »
- MCNEES Eleanor, « Fracturing Whig History : Reconfiguring Historical Narrative in *The Years* and *Between the Acts* »

« Virginia Woolf à l'ère de l'écoute / Virginia Woolf and the Age of Listening », journée de la Société d'Études Woolfiennes, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 22 novembre 2019.

Sur Annie Ernaux et son œuvre

❖ Ouvrages et thèses

ADLER Aurélie, *Éclats de vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

BACHOLLE-BOŠKOVIĆ Michèle, *Annie Ernaux : De la perte au corps glorieux,* Rennes, PUR, 2011.

CHARPENTIER Isabelle, *Une intellectuelle déplacée. Enjeux et usages sociaux et politiques de l'œuvre d'Annie Ernaux (1974-1988)*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Pudal, Amiens, Université de Picardie Jules-Verne, 1999.

DUGAST-PORTES Francine, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, « Écrivains au présent », 2008.

HUGUENY-LÉGER Élise, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Bern, Peter Lang, 2009.

THOMAS Lyn, *Annie Ernaux : An Introduction to the Writer and her Audience*, Oxford, Berg, 1999 – *Annie Ernaux, à la première personne,* traduction de Dolly MARQUET, Paris, Stock, 2005.

❖ Ouvrages collectifs et actes de colloques

BEST Francine, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014.

BAJOMEE Danielle et Juliette DOR (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck, 2011.

FORT Pierre-Louis et Violaine HOUDART-MEROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015.

HUNKELER Thomas et Marc-Henry SOULET (dir.), *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, Metis Presse, 2012.

KAHN Robert, Françoise SIMONET-TENANT et Laurence MACÉ (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015.

THUMEREL Fabrice (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004.

VILLANI Sergio (dir.), *Annie Ernaux : Perspectives critiques*, Toronto, Legas, 2009.

❖ Chapitres d'ouvrages

BAUDELOT Christian, « Annie Ernaux : sociologue de son temps », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, pp. 246-260.

BLANCKEMAN Bruno, « La chanson, les chansons », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, pp. 442-458.

BOUCHY Florence, « Expérience et mémoire du quotidien » , dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, pp. 87-101.

BOUJU Emmanuel, « « Une phrase pour soi » : mémoire anaphorique et autorité pronominale (dans *Les années* d'Annie Ernaux) », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, pp. 388-404.

FORT Pierre-Louis, « Pulsations de la ville nouvelle : le temps des espaces marchands », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, pp. 121-138.

FROLOFF Nathalie, « *Vie et destin* : « le livre impossible à écrire » ? », dans Robert KAHN, Françoise SIMONET-TENANT et Laurence MACÉ, (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp. 101-108.

HAVERCROFT, Barbara, « Auto / biographie et agentivité au féminin dans *"Je ne suis pas sortie de ma nuit"* d'Annie Ernaux », dans Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontières : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin,* Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 517-535.

HUGLO Marie-Pascale, « En vitesse : Histoire, mémoire et cinéma dans *Les Années* d'Annie Ernaux », dans Bruno BLANCKEMAN et Barbara

HAVERCROFT (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle : Romans et récits français (2001-2010),* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 45-55.

LYON-CAEN Judith, « Le temps qui vient, qui passe – et ce qu'il en reste dans *Les Années* », dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, pp. 139-157.

MEIZOZ Jérôme, « Annie Ernaux : temporalité et mémoire collective », dans Dominique VIART et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature,* tome II : *Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, pp. 181-193.

MONTEMONT Véronique, « Avorter : scandale », dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MEROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 27-38.

MONTEMONT Véronique, « *Les Années* : vers une autobiographie sociale », dans Danielle BAJOMEE et Juliette DOR (dir.), *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi*, Paris, Klincksieck, 2011, pp. 117-132.

NAUDIER Delphine, « Annie Ernaux : Un engagement littéraire et une conscience féministe », dans Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Artois Presses Université, 2004, pp. 205-224.

ROSSI Marie-Laure, « Une intellectuelle au féminin ? De Beauvoir à Ernaux », dans Pierre-Louis FORT et Violaine HOUDART-MÉROT (dir.), *Annie Ernaux. Un engagement d'écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, pp. 73-80.

ROUSSEL-GILLET Isabelle : « De *Birthday* au photojournal, l'expérience des images pour remonter la mémoire » dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, pp. 422-438.

SCHULTHEIS Franz, « Engagement et distanciation : Pierre Bourdieu et Annie Ernaux », dans Thomas HUNKELER et Marc-Henry SOULET (dir.), *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Genève, Metis Presse, 2012, pp. 119-130.

SHERINGHAM Michael, « Annie Ernaux et "la connaissance par corps" : écriture et exposition de soi dans *L'Événement* et *L'Atelier noir* » dans Matteo MAJORANO (dir.), *La giostra dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 131-148.

SHERINGHAM Michael, « Annie Ernaux, le temps et l'archive dans *Les Années* », dans Dominique VIART et Laurent DEMANZE, *Fins de la littérature,* tome II : *Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2012, pp.175-186.

STISTRUP JENSEN Merete, « Écrire dans la langue de tous : le point de vue particulier de Monique Wittig et d'Annie Ernaux », dans Benoît AUCLERC et Yannick CHEVALIER (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, PUL, 2012, pp. 95-109.

THUMEREL Fabrice, « *Les Années*, ou les Mémoires du dehors » , dans Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), *Annie Ernaux : Le temps et la mémoire*, Paris, Stock, 2014, pp. 229-243.

ZENETTI Marie-Jeanne, « Une filiation en forme de phrases : Mémoire en exergue et mise en question du canon dans l'œuvre d'Annie Ernaux », dans Robert KAHN, Laurence MACÉ et Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Annie Ernaux : l'intertextualité*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, pp. 193-203.

❖ Articles de revue et presse

CAIN Sian, « Man Booker International shortlist dominated by female authors and translators », *The Guardian*, 9 avril 2019.

CHARPENTIER Isabelle, « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire…" », *COnTEXTES*, nº 1, 2006.

GABRIEL Jean-Benoît, « Cinématographie de l'écriture chez Annie Ernaux », dans Aurélie ADLER et Julien PIAT (dir.), *Annie Ernaux, les écritures à l'œuvre,* Fabula / Les colloques en ligne, 2020.

HUGUENY-LÉGER Élise, « État présent : Annie Ernaux », *French Studies*, vol. 72, nº 2, 2018, pp. 256–269.

HUGUENY-LEGER Élise « "En dehors de la fête" : entre présence et absence, pour une approche dialogique de l'identité dans *Les Années* d'Annie Ernaux », *French Studies*, vol. 66, nº 3, 2012, pp. 362-375.

LAVAULT Maya, « Le "Nouveau Roman" d'Annie Ernaux : un récit impossible ? », *Fabula-LhT*, nº 13, « La Bibliothèque des textes fantômes », 2014.

MAUGER Gérard, « Âges de la vie et temps de l'histoire : Annie Ernaux, *Les Années* », *Savoir/Agir*, vol. 7, nº 1, 2009, pp. 133-142.

MEIZOZ Jérôme, « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », *Nouvelle revue d'esthétique*, novembre 2012, pp. 113-117.

MORICHEAU-AIRAUD Bérengère, « La manière dont Annie Ernaux parle de Simone de Beauvoir dans ses récits », *Cahiers Sens public*, 2019, 3, nº 25-26, pp. 175-195.

STRASSER Anne, « L'énonciation dans *Les Années*. Quand les pronoms conjuguent mémoire individuelle et mémoire collective », *Roman 20-50*, vol. 54, nº 2, 2012, pp. 165-175.

WEBB Kate, « Time's narrow. Capturing the lived experience of history », *The Times Literary Supplement*, 26 juillet 2019, pp. 14-15.

❖ Article à paraître

MEYER Suzel, « "La polyphonie bruyante des repas de fête" chez Annie Ernaux », dans les actes du colloque « Parler en mangeant. La tradition des propos de table de l'Antiquité à nos jours » organisé par Johann GOEKEN, Bertrand MARQUER et Enrica ZANIN.

❖ Émission radiophonique

PERROT Michelle, « *Les Années* d'Annie Ernaux », *L'Heure bleue,* France Culture, 21 avril 2020.

Théorie, critique et histoire littéraire

❖ En anglais

▪ *Ouvrages*

CUNNINGHAM Valentine, *British Writers of the Thirties*, New York, Oxford UP, 1988.

DAVIS Thomas S., *The Extinct Scene: Late Modernism and Everyday Life,* Columbia, Columbia UP, 2016.

ELIOT Thomas Stearns, *The Sacred Wood : Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1920 – « La tradition et le talent individuel » dans *Essais choisis*, trad. Henri Fluchère, Seuil, « Don des langues », [1950] 1999.

FELSKI Rita, *Literature after Feminism*, Chicago, Chicago UP, 2003.

FLEISHMAN Avrom, *The English Historical Novel*, Baltimore, London, Johns Hopkins UP, 1972.

GILBERT Sandra M. et Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2e édition, New Haven et Londres, Yale UP, [1979] 2000.

JOANNOU Maroula (dir.), *Women Writers of the 1930s : Gender, Politics, and History*, Édimbourg, Edinburgh UP, 1999.

JOANNOU Maroula, *Ladies, Please Don't Smash These Windows : Women's Writing, Feminist Consciousness, and Social Change, 1918-38*, Providence USA, Berg, 1995.

LEAVIS Frank Raymond , *The Great Tradition : George Eliot, Henry James, Joseph Conrad,* Londres, Faber & Faber, [1948] 2008.

LEDGER Sally, *The New Woman : Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester, Manchester UP, 1997.

LEE Hermione, *Body Parts : Essays on Life-Writing*, Londres, Pimlico, 2005.

LINETT Maren, *Bodies of Modernism : Physical Disability in Transatlantic Modernist Literature*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017.

MADSEN Deborah L., *Feminist Theory and Literary Practice*, Londres, Pluto Press, 2000.

MARCUS Jane, *Art and Anger. Reading like a Woman*, Miami, Miami UP, 1988.

MCBEAN Sam, *Feminism's Queer Temporalities*, Londres, Routledge, 2015.

OUTKA Elizabeth, *Viral Modernism : The Influenza Pandemic and Interwar Literature*, New York, Columbia UP, 2019.

PLAIN Gill et Susan SELLERS (dir.), *A History of Feminist Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge UP, 2007.

ROONEY Ellen (dir.), *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge, Cambridge UP, 2006.

SAUNDERS Max, *Self-Impression : Life-Writing, Autobiografiction and the Forms of Modern Literature*, Oxford, Oxford UP, 2010.

SCOTT Bonnie Kime (dir.), *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections,* Urbana, University of Illinois Press, 2007.

SCOTT Bonnie Kime (dir.), *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*, Indianapolis, Indiana UP, 1990.

SCOTT Bonnie Kime, *Gender and Modernism: Critical Concepts*, New York, Routledge, 2008.

STEINER George, *Antigones*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

THOMPSON Nicola Diane, *Victorian Women Writers and the Woman Question*, Cambridge, Cambridge UP, 1999.

WALLACE Diana, *The Woman's Historical Novel : British Women Writers, 1900-2000*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

WARHOL Robyn R. et Diane Price HERNDL (dir.), *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Rutgers UP, 1997.

- *Articles de revue et chapitres d'ouvrage*

BERNARD Catherine, « Introduction », *Études britanniques contemporaines*, « State of Britain », nº 49, 2015.

MARCUS Jane, « Storming the Toolsdhed », dans Robyn R. WARHOL et Diane Price HERNDL (dir.), *Feminisms : An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, Rutgers UP, 1997, pp. 263-278.

MURAT Laure, « Monique Wittig and the Revolution of Pronouns », *GLQ : A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 13, nº 4, 2007, pp. 600-602.

REYNIER Christine, « Exploring the Modernist State of England Novel by Women Novelists : Rebecca West, Radclyffe Hall and Winifred Holtby », *Études britanniques contemporaines*, « State of Britain », nº 49, 2015.

SYME Rachel, « "Portrait of a Lady on Fire" Is More Than A "Manifesto on the Female Gaze" », *The New Yorker*, 4 mars 2020.

❖ En français

- *Ouvrages*

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Bas-bleus,* Paris, Victor Palmé, 1878.

BORDAS Éric, Claire BAREL-MOISAN, Gilles BONNET et Aude DERUELLE (dir.), *L'Analyse littéraire : notions et repères*, Paris, Armand Colin, « Université », 2011.

BOUJU Emmanuel, Yolaine PARISOT et Charline PLUVINET (dir.), *Pouvoir de la littérature. De l'*energeia *à l'*empowerment, Rennes, PUR, 2019.

BOUQUET Monique et Françoise MORZADEC (dir.), *La Sibylle : Parole et représentation*, Rennes, PUR, 2004.

DEMANZE Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, José Corti, « les essais », 2019.

DUROUX Rose et Stéphane URDICIAN (dir.), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2010.

FRAISSE Geneviève, *La Suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2019.

FRANCIS Claude et Fernande GONTIER (dir.), *Les Écrits de Simone de Beauvoir*, Paris, Gallimard, 1979.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

GENGEMBRE Gérard, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2006.

JEANNELLE Jean-Louis, *Écrire ses mémoires au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2008.

LARNAC Jean, *Histoire de la littérature féminine en France*, Paris, Kra, 1929.

LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.

LECARME Jacques et Éliane LECARME-TABONE, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, « U », 2015.

LEDUC Guyonne (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature : masquereading*, Paris, L'Harmattan, 2014.

LUKÁCS Georg, *Le Roman historique*, Paris, Payot & Rivages, [1937/1965] 2000.

MAIGRON Louis, *Le Roman historique à l'époque romantique : essai sur l'influence de Walter Scott*, Paris, Hachette, 1898.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

MEIZOZ Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2011.

PEYRACHE-LEBORGNE Dominique et Daniel COUÉGNAS (dir.), *Le Roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Plein feux, « Horizons comparatistes », 2000.

PLANTÉ Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, [1989] 2015.

POULET Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.

REID Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, tome II, Paris, Gallimard, « Folio », 2020.

REVERZY Éléonore, *Portrait de l'artiste en fille de joie. La Littérature publique*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

RICOEUR Paul, *Temps et récit. 2, la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, « Points essais », 1991.

RUBINO Gianfranco et Dominique VIART (dir.), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*, Macerata, Quodlibet, 2014.

VIART Dominique et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature,* tome II : *Historicité de la littérature contemporaine e*, Paris, Armand Colin, 2012.

- *Articles de revue et chapitres d'ouvrage*

ARTOZQUI Santiago, « Les traductions passent, le racisme reste », *En attendant Nadeau*, 1 juillet 2020.

COLLECTIF, « Enquêtes », hors-série n° 4, *En attendant Nadeau*, été 2019.

GEFEN Alexandre et Claude PEREZ (dir.), « Extension du domaine de la littérature », *Elfe XX-XXI*, n° 8, « Extension du domaine de la littérature », 2019.

GEMIS Vanessa, « La biographie genrée : le genre au service du genre », *COnTEXTES*, 3, 2008.

HECK Maryline, « Écrire le quotidien aujourd'hui : formes et enjeux », *Elfe XX-XXI*, n° 8, « Extension du domaine de la littérature », 2019.

LASSERRE Audrey, « La volonté de savoir », *Fabula-LhT*, n° 7, Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?, avril 2010.

LASSERRE Audrey, « Les femmes du XX^e^ siècle ont-elles une Histoire littéraire ? », *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009, pp. 38-54.

LASSERRE Audrey, notice « Littérature », dans Christine BARD et Sylvia CHAPERON (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e^ – XXI^e^*, Paris, PUF, 2017, pp. 913-916.

LAVOCAT Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », *Vox Poetica*, 5 avril 2012.

LECARME-TABONE Éliane, « L'autobiographie des femmes », *Fabula-LhT*, n° 7, Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?, avril 2010.

MARCANDIER Christine, « Chapitre 20. L'écriture de soi », dans Éric BORDAS, Claire BAREL-MOISAN, Gilles BONNET et Aude DERUELLE (dir.), *L'Analyse littéraire : notions et repères*, Paris, Armand Colin, « Université », 2011.

MARINI Marcelle, « La place des femmes dans la production culturelle. L'exemple de la France », dans Georges DUBY, Michelle PERROT et Françoise THÉBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident, V. Le XX^e^ siècle*, Paris, Perrin, « Tempus », [1992] 2002.

PLANTÉ Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103 / 3, 2003, pp. 665-668.

ROESSLI Jean-Michel, « Vies et métamorphoses de la Sibylle », *Revue de l'histoire des religions*, nº 2, 2007.

TOURET Michèle, « Où sont-elles ? Que font-elles ? La place des femmes dans l'histoire littéraire. Un point de vue de vingtiémiste », *Fabula-LhT*, nº 7, Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ?, avril 2010.

VIART Dominique, « Terrains de la littérature », *Elfe XX-XXI*, nº 8, « Extension du domaine de la littérature », 2019.

- *Thèses*

LASSERRE Audrey, « Histoire d'une littérature en mouvement : textes, écrivaines et collectifs éditoriaux du Mouvement de libération des femmes en France (1970-1981) », thèse de doctorat dirigée par Marc Dambre, Paris 3, 2014.

MUNGUIA AGUILAR Rocío, « Encres métisses, voix marronnes : Mémoires d'esclaves noires dans le roman antillais francophone et le roman latino-américain hispanophone », thèse de doctorat sous la direction d'Anthony Mangeon, Université de Strasbourg, 2019.

NAUDIER Delphine, « La cause littéraire des femmes : modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998) », thèse de doctorat sous la direction de Rose-Marie Lagrave, EHESS, 2000.

- *Articles de presse*

CORTY Bruno et Alice FERNEY, « Le retour en grâce de Virginia Woolf », *Le Figaro*, 6 novembre 2019.

HAENEL Yannick, « Le recours à la fiction n'est pas seulement un droit, il est nécessaire », *Le Monde*, 26 janvier 2010.

LUYSSEN Johanna, « *Le Deuxième sexe*, massacré à sa sortie », *Libération*, 14 avril 2016.

- *Archives*

Emprunts de *The Years* de Virginia Woolf par le public à la librairie Shakespeare & Company : https://shakespeareandco.princeton.edu/books/woolf-years/circulation.

Emprunts de Simone de Beauvoir à la librairie Shakespeare & Company : https://shakespeareandco.princeton.edu/members/beauvoir-simone-de/borrowing.

3. Autres ressources théoriques et artistiques

Cette section contient les œuvres littéraires et les ouvrages scientifiques consultés pour le travail de recherche et auxquels la thèse fait référence, et les œuvres et ouvrages mentionnés par les textes littéraires.

Ils sont classés par thématique et par forme afin de faciliter la recherche dans la bibliographie (un classement séparant les œuvres à visée littéraire des autres n'est pas judicieux à propos du classement des écrits de soi : faut-il les rapprocher des écrits historiques ou des écrits littéraires ?)

Féminismes

BARD Christine et Sylvia CHAPERON (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e – XXI^e*, Paris, PUF, 2017.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième sexe*, tomes I et II, Paris, Gallimard, « Folio essais », [1949] 2015.

BERENI Laure, Sébastien CHAUVIN et Alexandre JAUNAIT, *Introduction aux gender studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012.

BRACKE Sarah et Maria PUIG DE LA BELLACASA, « The Arena of Knowledge : Antigone and Feminist Standpoint Thinking » dans Rosemarie BUIKEMA et Iris VAN DER TUIN (dir.), *Doing Gender in Media, Art and Culture*, Londres, Routledge, 2007 – « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », traduction d'Isabelle CLAIR, *Cahiers du genre*, n° 54, 2013, pp. 45-66.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies,* Paris, Gallilée, [1975] 2010.

COLLECTIF, *Our Bodies, Ourselves*, New York, Simon & Schuster, 1973 – *Notre corps, nous-mêmes,* traduction et mise à jour de l'ouvrage original, Paris, Hors d'Atteinte, 2020.

DELPHY Christine, *Un universalisme si particulier : féminisme et exception française (1980-2010)*, Paris, Syllepse, 2010.

DESPENTES Virginie, « Lettre adressée à mes amis blancs qui ne voient pas où est le problème », *Lettres d'intérieur,* France Inter, 4 juin 2020.

DORÉ Chantal et Cécile LAMBERT, « Antigone : emblème de la voix des femmes en éthique », *Recherches féministes*, 28, nº 1, 2015, pp. 1-10.

DORLIN Elsa et Eva RODRIGUEZ, *Penser avec Donna Haraway*, Paris, PUF, 2008.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008.

FALUDI Susan, *Backlash : The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown, 1991.

FRAISSE Geneviève, *Féminisme et philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020.

GREER Germaine, *The Female Eunuch,* Londres, MacGibbon & Kee, 1970 – *La Femme eunuque*, Paris, Robert Laffont, « Réponses », 1971.

HARAWAY Donna, « Situated Knowleges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, nº 3, 1988, pp. 575-599.

HARDING Sandra, *The Science Question in Feminist,* Ithaca, Cornell UP, 1986.

HARDING Sandra (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader*, New York, Routledge, 2004.

HARTSOCK Nancy, « The Feminist Standpoint : Developing Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism », dans Sandra HARDING (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader,* New York, Routledge, 2004.

HÉRITIER Françoise, *Masculin-Féminin*, Paris, Odile Jacob, [1996] 2007.

HORER Suzanne et Jeanne SOCQUET, *La Création étouffée*, Paris, Pierre Horay, 1973.

LECLERC Annie, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974.

LEPINARD Éléonore et Marylène LIEBER, *Les Théories en études de genre*, Paris, La Découverte, « Repères », 2020.

LORDE Audre, *Sister's Outsider : Essays and Speeches*, Trumansburg, New York, The Crossing Press, 1984 – *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre*

Lorde. Sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme…, Genève, Mamamelis, 2018.

MILL John Stuart, *The Subjection of Women*, édition de W. R. CARR, Cambridge Mass., MIT Press, [1869] 1970.

MILLETT Kate, *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970 – *La Politique du mâle*, Paris, Stock, 1971.

NIGHTINGALE Florence, *Cassandra* [1852], dans Ray STRACHEY, *The Cause: A Short History of Women's Movement in Great Britain*, Londres, George Bell and Sons, 1928.

PUIG DE LA BELLACASA Maria, *Les Savoirs situés de Sandra Harding et Donna Haraway – Science et épistémologies féministes*, Paris, L'Harmattan, 2014.

PUIG DE LA BELLACASA Maria*, Politiques féministes et constructions des savoirs. « Penser nous devons ! »,* Paris, L'Harmattan, 2012.

REY-ROBERT Valérie, *Une culture du viol à la française*, Montreuil, Libertalia, 2019.

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2015.

SCOTT Joan W., *Only Paradoxes to Offer*, Cambridge, Harvard UP, 1996.

STRACHEY Ray, *The Cause: A Short History of Women's Movement in Great Britain*, Londres, George Bell and Sons, 1928.

WOLLSTONECRAFT Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, édition de Miriam BRODY, Londres, Penguin Books, [1792] 2004.

Sociologie, philosophie, physique

BOURDIEU Pierre et Jean-Claude PASSERON, *Les Héritiers*, Paris, Minuit, 1964.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points Essais », [1957] 2014.

CHADEAU Ann et Annie FOUQUET, « Peut-on mesurer le travail domestique ? », *Économie et statistique*, nº 136, 1981, pp. 29-42.

DORLIN Elsa, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

GAGNEPAIN Pierre, Thomas VALLÉE, Serge HEIDEN, Matthieu DECORDE, Jean-Luc GAUVAIN, Antoine LAURENT, Carine KLEIN-PESCHANSKI,

Fausto VIADER, Denis PESCHANSKI, Francis EUSTACHE, « Collective memory shapes the organization of individual memories in the medial prefrontal cortex », *Nature Human Behaviour*, décembre 2019.

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, « Les travaux de l'Année sociologique », 1925.

LE WITA Béatrix, *Ni vue ni connue, Approche ethnographique de la culture bourgeoise*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, « Ethnologie de la France », 1988.

MARX Karl et Frederick ENGELS, *L'Idéologie allemande*, traduction de Renée CARTELLE et Gilbert BADIA, Paris, Sociales, [1845] 1976.

PLATON, *Le Banquet ou De l'amour,* traduction de Léon ROBIN, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.

RUSSELL Bertrand, *The ABC of Atoms*, Boston, E. P. Dutton, 1923.

SINGLY François de, « La journée double », *Informations sociales*, no . 5, 1987.

STOETZEL Jean, *La Psychologie sociale*, Paris, Flammarion, « Champs », 1978.

THOMSON George Paget, *The Atom*, Londres, Thornton Butterworth, 1930.

Linguistique, grammaire, dictionnaires

BAKHTINE Mikhaïl (V. N. VOLOCHINOV), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, édition et traduction de Marina YAGUELLO, Paris, Minuit, [1929] 1977.

BAKHTINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Seuil, « Essais », [1929] 1988 .

BEAUZEE Nicolas, *Grammaire générale*, 1767.

BRAUER Markus, « Un ministre peut-il tomber enceinte ? L'impact du générique masculin sur les représentations mentales », *L'année psychologique*, vol. 108, n°2, 2008, pp. 243-272.

ÉVAIN Aurore, « Histoire d'*autrice,* de l'époque latine à nos jours », *SÊMÉION*, Travaux de sémiologie n° 6, « Femmes et langues », Université Paris Descartes, février 2008.

FAVRE DE VAUGELAS Claude, *Remarques sur la langue française. Utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, 1647.

LASSERRE Audrey, « La disparition : enquête sur la"féminisation" des termes auteur et écrivain », dans Johan FAERBER, Mathilde BARRABAND et

Aurélien PIGEAT (dir.), *Le mot juste : Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

PRITCHARD Stephen, « The readers' editor on… Actor or actress? », *The Guardian,* 24 septembre 2011.

RABATEL Alain, « La valeur de *"on"* pronom indéfini/pronom personnel dans les perceptions représentées », *L'Information Grammaticale*, n° 88, 2001, pp. 28-32.

STAHLBERG D., F. BRAUN, L. IRMEN et S. SCZESNY, « Representation of the sexes in language », dans K. FIEDLER (dir.), *Social communication. A volume in the series Frontiers of Social Psychology*, New York, Psychology Press, 2007, pp. 163-187.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

TYLKOWSKI Irina, « La conception du "dialogue" de Mikhail Bakhtine et ses sources sociologiques (l'exemple des *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]) », *Cahiers de praxématique*, 57, 2011.

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

VIOLLET Catherine, « Mais qui est *on* ? », *Linx. Analyse grammaticale des corpus oraux*, n° 18, 1988, pp. 67-75.

Grammaire *Cordial*

Merriam Webster Dictionary

New Oxford American Dictionary

Oxford Learners Dictionary

Trésor de la Langue Française informatisé.

Ouvrages et revues historiques et biographiques (1980-2020)

BEARD Mary, *The Invention of Jane Harrison*, Cambridge, Massachussetts, Harvard UP, 2000.

BERG Maxine, *A Woman in History : Eileen Power 1889-1940*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.

DOSSE François, *L'histoire en miettes*, Paris, La Découverte, 1987.

DUBY Georges, Michelle PERROT et Françoise THÉBAUD (dir.), *Histoire des femmes en Occident, V. Le XX^e siècle*, Paris, Perrin, « Tempus », [1992] 2002.

FARGE Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, « Points Histoire », [1981] 1997.

FLÉCHET Anaïs et Élie HADDAD, « Introduction. Écriture de l'histoire et récit littéraire : actualités d'un débat », *Revue d'histoire moderne & contemporaine,* 2018/2, nº 65-2, p. 7-20.

FLOREY Kenneth, *Women's Suffrage Memorabilia: An Illustrated Historical Study*, Jefferson NC, McFarland, 2013.

JABLONKA Ivan, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Seuil, « Points Histoire », [2014] 2017.

JABLONKA Ivan, *Laetitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2016.

PERROT Michelle, *Histoires de chambres*, Paris, Seuil, « Points », 2009.

PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, « Champs Histoire », 2012

ROSANVALLON Pierre, *Le sacre du citoyen. Histoire du suffrage universel en France*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1992.

SMITH Bonnie G., « The Contribution of Women to Historiography in Great Britain, France and the US », *American Historical Review*, vol. 89, 1984, pp. 709-732.

SPALDING Frances, *Duncan Grant*, Londres, Random House, 2011.

SMITH Bonnie G., « The Contribution of Women to Historiography in Great Britain, France and the US », *American Historical Review*, vol. 89, 1984, p. 709-732

THÉBAUD Françoise, *Écrire l'histoire des femmes*, Fontenay-Saint-Cloud, ENS Éditions, « Société, espace, temps », 1998 ; *Écrire l'histoire des femmes et du genre* (deuxième édition mise à jour), Lyon, ENS Éditions, 2007.

VEAUVY Christiane, Marguerite ROLLINDE et Mireille AZZOUG (dir.), *Les femmes entre violences et stratégies de liberté : Maghreb et Europe du Sud*, Saint-Denis, Bouchène, 2004.

WADE Francesca, *Square Haunting. Five Women, Freedom and London Between the Wars*, Londres, Faber & Faber, 2020.

Ouvrages historiques et biographiques (1800-1975)

ADAM Ruth, *A Woman's Place : 1910-1975*, Londres, Persephone Books, [1975] 2000.

ARNOLD Thomas, *History of Rome*, trois volumes, Londres, Fellowes, 1838-1842.

BARRY O'BRIEN R., *The Life of Charles Stewart Parnell, 1846-1891*, Londres, Smith Elder, [1898] 1899.

BLOCH Marc et Lucien FEBVRE, *Annales d'histoire économique et sociale,* 1929.

CARLYLE Thomas, *Chartism*, Londres, James Fraser, 1840.

CARLYLE Thomas, *Past and Present*, Londres, Chapman and Hall, 1843.

CARLYLE Thomas, *On Heroes, Hero-Worship, and The Heroic in History*, New York, C. Scribner, 1841.

GIBBON Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Boston, Philipps Samson, [1776-1788] 1856.

GRETTON Richard Henry, *A Modern History of the English People, 1880-1922*, 3 volumes, Londres, G. Richards, 1913-1930.

HARRISON Jane Ellen, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge UP, 1903.

HARRISON Jane Ellen, *Themis : A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge, Cambridge UP, 1912.

MACAULAY Thomas Babington, *The History of England from the Accession of James the Second*, 5 volumes, Londres, Longmans Green, 1848.

MICHELET Jules, *Du prêtre, de la femme, de la famille*, Paris, Hachette, 1844.

PLUTARQUE, *Vies parallèles*, traduction d'Anne-Marie OZANAM, François HARTOG (dir.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.

POWER Eileen, *Medieval People*, Londres, Methuen, [1924] 1950.

POWER Eileen, *Medieval Women*, édition de M. M. POSTAN, Cambridge, Cambridge UP, 1997.

RENAN Ernest, *L'Avenir de la science*, Paris, Calmann Lévy, 1848 – *The Future of Science*, Boston, Roberts Brothers, 1893.

RENAN Ernest, *La Vie de Jésus,* dans *Histoire des origines du christianisme,* Paris, Calmann-Lévy, [1863] 1892 – *The Life of Jesus*, Londres, Watts, 1935.

STEPHEN Julia JACKSON DUCKWORTH, *Notes from Sick Rooms*, Londres, Smith, Elder & Co., 1883.

STEPHEN Leslie et autres contributeurs, *Dictionary of National Biography*, Londres, Smith, Elder & Co, 1885-1891.

STRACHEY Lytton, *Eminent Victorians*, Londres, Chatto and Windus, [1918] 1934.

TREVELYAN George Macaulay, *The History of England*, Londres, Longmans Green, 1926.

WRIGHT Elizabeth Mary, *The Life of Joseph Wright*, Oxford, Oxford UP, 1932.

Essais et pamphlets politiques

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

COLLECTIF, *The Roots of War. A Pamphlet on War and the Social Order*, Londres, The Hogarth Press, 1936.

DICKINSON Goldsworthy Lowes, *Justice and Liberty : A Political Dialogue*, Londres, J. M. Dent, 1908.

HUXLEY Aldous, *What Are You Going To Do About It ? The Case for Constructive Peace*, Londres, Chatto & Windus, 1936.

MUSSOLINI Benito, *The Political and Social Doctrine of Fascism*, Londres, The Hogarth Press, 1933.

RUSSELL Bertrand, *Which Way To Peace ?*, Londres, M. Joseph Limited, 1936.

WELLS H. G., *The Work, Wealth and Happiness of Mankind*, Londres, Heinemaim, 1932.

WOOLF Leonard, *Quack, Quack !,* Londres, The Hogarth Press, 1935.

Écrits de soi, autobiographies et témoignages

BEAUVOIR Simone de, *Mémoires*, tomes I et II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2018.

CO-OPERATIVE WORKING WOMEN, *Life as We Have Known It*, textes rassemblés par Margaret LLEWELYN DAVIES, préface de Virginia WOOLF, Londres, The Hogarth Press, 1931.

ERIBON Didier, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

RENAN Ernest, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.

REZVANI Serge, *Les Années-lumière*, Seuil, « Points Romans », [1967] 1986.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, tome I, Paris, Gallimard, « Folio classiques », [1813] 2009.

SAND George, *Histoire de ma vie*, Paris, Le Livre de poche, « Classiques », [1855] 2004.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, « Folio », [1983] 2007.

SOLJENITSYNE Alexandre, *L'Archipel du goulag. 1918-1956, essai d'investigation littéraire,* tomes I et II, Paris, Seuil, « Points Biographies », 1973-1974.

TANNING Dorothea, *Between Lives : An Artist and Her World*, New York, W.W. Norton & Company, 2001.

WOOLF Leonard, *Downhill All the Way : An Autobiography of the Years 1919-1939*, New York, Harvest/HBJ, 1975.

Romans

ARNOT ROBERTSON Eileen, *Ordinary Families*, Londres, Penguin, « Penguin Books », [1933] 1947.

AUSTEN Jane, *Northanger Abbey*, Londres, Penguin, « Penguin English Library », [1818] 2012 – *L'Abbaye de Northanger*, traduction de Pierre ARNAUD, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2010.

BEAUVOIR Simone de, *Les Mandarins*, deux tomes, Paris, Gallimard, « Folio », [1954] 1986.

BERNAGE Berthe, *Brigitte,* série de romans parue dans la revue *Les Veillées des Chaumières,* 1928-1972.

BRITTAIN Vera, *Honourable Estate. A Novel of Transition*, Londres, Virago Press, [1936] 2000.

BRONTË Charlotte, *Shirley,* Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1849] 2006.

BRONTË Charlotte, *Jane Eyre*, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1847] 2006.

CHOPIN Kate, *The Awakening and Other Stories*, Oxford, Oxford UP, [1899] 2008.

COLETTE, *Chéri*, Paris, Fayard, 1920.

CUNNINGHAM Michael, *The Hours*, New York, St Martin Press, « Picador Classics », [1995] 2012.

DICKENS Charles, *Dombey and Son*, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1848] 2002.

DICKENS Charles, *Our Mutual Friend,* Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1865] 1997.

DISRAELI Benjamin, *Coningsby, or The New Generation*, Londres, Oxford UP, [1844] 1931.

ELIOT George, *Middlemarch,* Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1871] 2003.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, « Folio classiques », [1857] 2001.

FORSTER E. M., *Howards End,* Londres, « Penguin's Classics », 2000.

GALSWORTHY John, *The Forsyte Saga*, Londres, W. Heinemann, [1906-1922] 1928.

GASKELL Elizabeth, *North and South*, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1854] 1996.

GROSSMAN Vassili, *Vie et destin*, traduction d'Alexis BERELOWITCH et Anne COLDEFY-FAUCARD, Lausanne, L'Âge d'homme, [1962] 1980.

HAENEL Yannick, *Jan Karski,* Paris, Gallimard, « L'Infini », 2009.

HALL Radclyffe, *The Well of Loneliness*, Londres, Penguin, « Modern Classics », [1928] 2015.

HANDKE Peter, *Die Linkshändige Frau*, Francfort-am-Main, Suhrkamp, [1976] 1990 – *La Femme gauchère,* traduction de Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1978.

HETZEL Pierre Jules, *Les Patins d'argent* [adapté du roman *Hans Brinker, or the Silver Skates* de Mary MAPES DODGES, 1865], Paris, Hachette, « La Bibliothèque verte », [1875] 1932.

HOLTBY Winifred, *South Riding,* New York, Harper Collins, [1936] 1966.

HUSTON Nancy, *Lignes de faille*, Arles, Actes Sud, « Babel », 2006.

JOYCE James, *Portrait of the Artist as a Young Man,* Londres, Penguin, « Penguin Classics », 2000.

LEHMANN Rosamond, *Dusty Answer*, Londres, Chatto & Windus, 1927 – *Poussière*, traduction de Jean TALVA, 1929, Paris, 10/18, 1997.

LITTELL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

MACAULAY Rose, *Dangerous Ages*, Londres, British Library Publishing, [1921] 2020.

MACAULAY Rose, *Told By An Idiot*, Londres, Virago, « Modern Classics », [1923] 2004.

MALO Hector, *En famille*, Paris, Flammarion, 1893.

MANN Thomas, *Buddenbrooks : Verfall einer Familie,* Berlin, S. Fischer, 1901 – *Les Buddenbrook,* traduction de Geneviève BIANQUIS, Paris, Fayard, 1992.

MAUPASSANT Guy de, *Sur l'eau*, Paris, Ollendorf, 1888.

MAUPASSANT Guy de, *Une vie*, Paris, Ollendorf, 1883.

MEREDITH George, *Diana of the Crossways*, Londres, Virago, « Modern Classics », [1885] 1980.

MICHON Pierre, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, « Folio », [1984] 2011.

MITCHELL Margaret, *Gone with the Wind*, New York, Macmillan, 1936 – *Autant en emporte le vent*, traduction de Josette CHICHEPORTICHE, Paris, Gallmeister, 2020.

PEREC Georges, *Les Choses*, Paris, 10/18, [1965] 2019.

PERKINS GILMAN Charlotte, *The Yellow Wall-Paper and Other Stories*, New York, Oxford UP, « Oxford World's Classics », [1890] 1982.

PÉTRONE, *Le Satyricon*, traduction de Géraldine PUCCINI, Paris, Libretto, 2017.

PIZAN Christine de, *La Cité des Dames*, traduction de Thérèse MOREAU et Éric HICKS, Paris, Stock, [1405] 1986.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, quatre tomes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », [1913-1927] 1987-1989.

ROCHEFORT Christiane, *Les Petits enfants du siècle*, dans Christiane ROCHEFORT, *Œuvre romanesque,* Paris, Grasset, [1961] 2004.

SACKVILLE-WEST Vita, *Family History*, Londres, Penguin, « Vintage Classics », [1932] 2018.

SAGAN Françoise, *Bonjour Tristesse*, Paris, Julliard, 1954.

SALINGER, *The Catcher in the Rye*, Boston, Little, Brown and Company, 1951 – *L'Attrape-cœur,* traduction d'Annie SAUMON, Paris, Robert Laffont, [1951] 2016.

SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

SCOTT Walter, *Waverley*, Édimbourg, Archibald Constable and Co., 1814.

SCHWARZ-BART Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Seuil, « Points », [1972] 1995.

STEINBECK John, *Of Mice and Men*, Londres, Penguin, « Penguin Classics », [1937] 2014.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, « Folio classiques », [1839] 2003.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

WALPOLE Hugh, *The Herries Chronicle,* Londres, Macmillan, 1939.

WEST Rebecca, *The Return of the Soldier,* New York, The Century Company, 1918.

WITTIG Monique, *L'Opoponax*, Paris, Minuit, 1964.

WITTIG Monique, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973.

WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, [1969] 2005.

WOLF Christa, *Kassandra*, Berlin, Aufbau, 1983 – *Cassandre*, traduction de Alain LANCE et Renate LANCE-OTTERBEIN, Paris, Stock, « La Cosmopolite », [1983] 2003.

WASSMO Herbjørg, *Cent ans*, traduction de Luce HINSCH, Paris, 10/18, [2009] 2011.

Pièces de théâtre

BRECHT Bertold, *Die Dreigroschenoper,* 1928 – *L'Opéra de Quat' Sous*, traduction de Jean-Claude HEMERY, Paris, L'Arche, 1983.

EURIPIDE, *Les Troyennes*, traduction de M. ARTAUD, Paris, Charpentier, 1942 ; adaptation de Jean-Paul SARTRE, 1965.

GENET Jean, *Les Paravents*, Décines, M. Barbezat , 1961.

GIRAUDOUX Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Paris, Grasset, 1935.

IBSEN Henrik, *Et Dukkehjem,* 1879 – *Une maison de poupée,* traduction de Régis BOYER, Paris, Flammarion, « GF », 1994.

MARIVAUX, *La Femme fidèle,* 1755.

SHAKESPEARE William, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1603 – *Hamlet,* traduction de François MAGUIN, Paris, Flammarion, « GF », 1999.

SOPHOCLE, *The Antigone*, traduction anglaise de R. C. JEBB, Cambridge, Cambridge UP, 1888 ; *Antigone,* traduction française de Robert PIGNARRE, Paris, GF Flammarion, 1964 ; *Antigone,* traduction française de LECONTE DE LISLE, Paris, Alphonse Lemerre, 1877.

Poèmes

BARRETT BROWNING Elizabeth, *Aurora Leigh*, édition de Kerry MCSWEENEY, Oxford, Oxford UP, « Oxford World's Classics », [1856] 2008 – *Aurora Leigh*, traduction de Jean-Charles PERQUIN, Paris, Classiques Garnier, 2020.

ELIOT Thomas Stearns, *The Waste Land*, Londres, The Hogarth Press, [1922] 1923 – *La Terre Vaine et autres poèmes*, traduction de Pierre LEYRIS, Paris, Points, « Points Poésie », 2014.

HARDY Thomas, *Moments of Vision and Miscellaneous Verses*, Londres, Macmillan, 1917.

PATMORE Coventry, « The Angel in the House », dans *Poems,* Londres, George Bell and Sons, [1854-1862] 1886.

Tableaux

SERBAN Blanche, *The Abortionist Studio*, 2015.

SINGER SARGENT John, *Ellen Terry as Lady Macbeth*, 1889.

SOUTINE Chaïm, *L'Escalier rouge à Cagnes*, 1923.

TANNING Dorothea, *Birthday [Anniversaire]*, 1942.

Films

ANTONIONI Michelangelo, *Identification d'une femme* [*Identificazione di una dona*], 1982.

AUTANT-LARA Claude, *Le Blé en herbe*, 1954.

BERTHOMIEU André, *Pas si bête*, 1946.

BERTOLUCCI Bernardo, *Le Dernier tango à Paris,* 1972.

BLIER Bertrand, *Les Valseuses*, 1974.

CASSAVETES John, *Une femme sous influence* [*A Woman Under Influence*], 1974.

CHATILIEZ Etienne, *La vie est un long fleuve tranquille*, 1988.

CLEMENT René, *La Bataille du rail*, 1946.

DALDRY Stephen, *The Hours*, 2002.

GODARD Jean-Luc, *À bout de souffle*, 1960.

ISSARTEL Marianne et Charles BELMONT, *Histoires d'A.*, 1973.

KERRIGAN Lodge, *Claire Dolan*, 1998.

KOLLEK Amos, *Sue perdue dans Manhattan* [*Sue Lost in Manhattan*], 1988.

LANZMANN Claude, *Shoah*, 1985.

LODEN Barbara, *Wanda*, 1970.

MATTSON Arne, *Elle n'a dansé qu'un seul été* [*Hon dansade en sommar*], 1951.

MOGUY Léonide, *Les Enfants de l'amour*, 1953.

RESNAIS Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, 1961.

RESNAIS Alain, *Nuit et brouillard*, 1956.

RIVETTE Jacques, *La Religieuse*, 1967.

SAUTET Claude, *Les choses de la vie*, 1970.

SAUTET Claude, *Une histoire simple*, 1978.

SCIAMMA Céline, *Portrait de la jeune fille en feu*, 2019.

TARANTINO Quentin, *Reservoir Dogs*, 1992.

VADIM Roger, *Et Dieu créa la femme*, 1956.

VARDA Agnès, *Cléo de 5 à 7*, 1961.

VARDA Agnès, *Le Bonheur*, 1965.

VERNEUIL Henri, *Des gens sans importance*, 1956.

WYLER William, *Vacances romaines* [*Roman Holiday*], 1953.

Index

ABBÉ PIERRE, 352
ADAM Ruth, 295, 297
ADLER Aurélie, 210, 372, 551
ALEXANDRA (princesse, reine), 326, 480
ALT Christina, 263
ANTONIONI Michelangelo, 509
ARISTOPHANE, 477
ARISTOTE, 50, 51
ARNOLD Thomas, 365
ARNOT-ROBERTSON Eileen, 390
ARTOZQUI Santiago, 494
ASBEE Sue, 349
AUBERT Jacques, 129, 179, 180
AUCLERC Benoît, 195
AUDEN Wystan Hugh, 41, 57
AUDRY Colette, 518
AUSTEN Jane, 118, 219, 363, 375, 386, 419, 510, 515
AUTANT-LARA Claude, 501
AVRIL Robert, 337
AZZOUG Mireille, 402

BACHOLLE-BOŠKOVIĆ Michèle, 500, 501
BAJOMÉE Danielle, 186, 191
BAKHTINE Mikhaïl, 174, 175, 197, 221
BALZAC Honoré de, 226, 358, 381, 382, 389, 412, 425, 514
BARBEY D'AUREVILLY Jules, 381, 413
BARD Christine, 19, 50, 93
BARDOT Brigitte, 182, 501
BAREL-MOISAN Claire, 174, 406
BARNES Djuna, 53
BARRABAND Mathilde, 93
BARRETT BROWNING Elizabeth, 211, 362, 510
BARTHES Roland, 269, 504, 527
BAUDELOT Christian, 78
BEAUCHAMP Annick, 302
BEAUVOIR Simone de, 63, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 80, 81, 83, 93, 104, 144, 149, 195, 227, 335, 353, 407, 410, 411, 413, 432, 433, 497, 504, 505, 507, 510, 513, 516, 605
BEAUZEE Nicolas, 92
BEHN Aphra, 515
BELL Anne Olivier, 8, 108
BELL Julian, 57, 418, 457
BELL Quentin, 51, 364, 518
BELL Vanessa, 35, 36, 40, 41, 57, 94, 127, 230, 303, 411, 412, 418, 424, 463, 484, 510
BELMONT Charles, 503
BEREGOVOY Pierre, 269
BERG Maxime, 370
BERKELEY George, 181, 275, 464
BERMAN Jessica, 247, 283, 361, 420
BERNAGE Berthe, 62
BERNARD Catherine, 122, 392, 393
BERTHOMIEU André, 501
BERTOLUCCI Bernardo, 501
BESNAULT Anne, 515
BEST Francine, 18, 78, 87, 186, 261, 284, 296, 314, 359, 360, 401, 499
BETTINGER Elfi, 306, 307
BINET Laurent, 400
BLANCKEMAN Bruno, 18, 78, 87, 186, 261, 284, 285, 296, 314, 359, 360, 401, 499, 503, 571
BLIER Bertrand, 501
BLOCH Marc, 356, 370

BOISNARD Philippe, 409
BOLAKI Stella, 184, 279
BONNET Gilles, 174, 406
BORDAS Éric, 174, 406
BORGES Jorge Luis, 526
BOUCHY Florence, 314, 360
BOUJU Emmanuel, 186, 533
BOUQUET Monique, 481
BOURDIEU Pierre, 21, 68, 78, 80, 335, 353, 358, 504
BOWLBY Rachel, 53
BRACKE Sarah, 525
BRADSHAW David, 327
BRAHMS Johannes, 49
BRANDO Marlon, 504
BRASSENS Georges, 504
BRAUER Markus, 92
BRECHT Bertold, 137
BRETON André, 63, 497
BRITTAIN Vera, 390, 397
BRONTË Charlotte, 112, 392, 496, 515
BROWNING Robert, 211
BRUGIÈRE Bernard, 300
BUIKEMA Rosemarie, 525
BUSH George Walker, 335
BUTLER Joséphine, 333
BUTOR Michel, 156, 497

CAIN Sian, 384
CALMENT Jeanne, 152, 308
CAMERON Julia Margaret, 34, 457, 510
CAMUS Albert, 73
CARLYLE Thomas, 251, 365, 586
CARPENTIER Martha C., 478
CARRÈRE Emmanuel, 414
CASE Janet, 44, 344, 457, 476, 490
CASSAVETES John, 509
CASSIGNEUL Adèle, 551
CAUGHIE Pamela, 54
CAVELL Edith, 255, 323
CAYROL Jean, 76, 144
CECIL Eleanor, 47
CELINE, 63, 87
CHADEAU Ann, 301
CHAMPEAUX Jacqueline, 481
CHAPERON Sylvia, 19, 50, 93
CHARPENTIER Isabelle, 86
CHATILIEZ Étienne, 501
CHEVALIER Yannick, 195
CHICHEPORTICHE Josette, 494
CHOPIN Kate, 53, 103
CIXOUS Hélène, 14, 55, 82
CLAIR Isabelle, 525
CLEMENCEAU Georges, 335
CLÉMENT René, 501
CLEMENTS Elicia, 282
COLET Louise, 151, 504
COLETTE, 62, 414, 501, 507
COLETTE Marie-Noëlle, 481
COMSTOCK Margaret, 217
COMYNS CARR Alice, 281
CONRAD Joseph, 53
CORNISH Sara E., 219, 252, 283, 310, 487
COSTELLOE Karin, 370
COUÉGNAS Daniel, 388
CRAMER Patricia, 283, 478, 479
CUDDY-KEANE Melba, 440
CUNNINGHAM Valentine, 395
CUSSET Christophe, 481

DALDRY Stephen, 56
DALIDA, 158, 498, 504, 505, 507
DAMBRE Marc, 20
DAVIES Emily, 374
DAVIS Laura, 306
DAVIS Thomas S., 396

DAY-LEWIS Cecil, 57
DE GAULLE Charles, 335, 352, 358, 411
DE GAY Jane, 346
DELAMAIN Germaine, 133
DELAROCHE Philippe, 188
DELPHY Christine, 74, 81, 209
DELSANDRO Erica Gene, 219, 487
DEMANZE Laurent, 155, 207, 400
DEMERETZ Alain, 481
DEMONGEOT Mylène, 72, 305
DENEUVE Catherine, 65, 85, 504
DERUELLE Aude, 174, 406
DESPENTES Virginie, 487
DETHURENS Pascal, 36
DETLOFF Madelyn, 420, 487
DEVAQUET Alain, 269
DIANA (princesse), 337
DICK Susan, 38, 489
DICKENS Charles, 235, 392
DICKINSON Goldsworthy Lowes, 116
DICKINSON Violet, 38, 94, 179, 476
DIGREGORIO KIGHTLINGER Jennifer Ann, 279
DISRAELI Benjamin, 392
DOR Juliette, 186, 191
DORÉ Chantal, 487
DORLIN Elsa, 331, 523
DOSSE François, 357
DOSTOÏEVSKI Fiodor, 145, 156, 174, 175
DRUMMOND Elizabeth, 337
DUBY Georges, 21, 373, 534
DUCHÊNE Mireille, 477, 478
DUCKWORTH George, 34, 36, 37, 38, 40
DUCKWORTH Gerald, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 463
DUCKWORTH Stella, 34, 36, 37, 303, 510
DUGAST-PORTES Francine, 18, 78, 87, 186, 261, 284, 296, 314, 359, 360, 401, 499
DURAS Marguerite, 268
DUROUX Rose, 486
EDWARD VII, 326, 480
ELIOT George, 112, 510, 515
ELIOT Thomas Stearne, 41, 43, 53, 223, 234, 478, 481, 511
ELTSINE Boris, 335
ENGELS Friedrich, 138
ÉRIBON Didier, 149
ESCHYLE, 476, 482
EURIPIDE, 476, 477, 482, 483
ÉVAIN Aurore, 91
EVANS Elizabeth E., 219, 252, 283, 310, 487
FAERBER Johan, 93
FALUDI Susan, 45
FARGE Arlette, 400
FAULKNER William, 513
FAVRE Valérie, 464
FAWCETT Millicent, 44, 102
FEBVRE Lucien, 356
FEIGEL Lara, 253
FERNIOT Christine, 188
FIEDLER Klaus, 94
FLAUBERT Gustave, 63, 145, 151, 157, 497, 504
FLEISHMAN Avrom, 391
FLINT Kate, 230
FLOREY Kenneth, 424
FORRESTER Viviane, 518
FORSTER Edward Morgan, 43, 133, 277, 392
FORT Pierre-Louis, 70, 73, 164, 261, 262, 430
FOUCAULT Michel, 335, 488, 497, 504, 527
FOUQUE Antoinette, 81
FOUQUET Annie, 301
FRAISSE Geneviève, 194, 513, 514, 549
FRANCIS Claude, 433
FRIEDAN Betty, 81
FROLOFF Nathalie, 165, 360
FROMM Gloria G., 133, 390

FRY Roger, 43, 101, 116, 264, 457

GABRIEL Jean-Benoît, 551
GAGNEPAIN Pierre, 460
GALSWORTHY John, 236, 389, 391
GASKELL Elizabeth, 392
GAUTHIER Léa, 46
GEFEN Alexandre, 400
GEMIS Vanessa, 411, 412
GENET Jean, 498
GENGEMBRE Gérard, 388
GEORGE V, 295
GESBERT Olivia, 85
GIBBON Edward, 226, 364
GILBERT Sandra M., 20, 53
GILLESPIE Diane F., 346
GINZBURG Carlo, 357
GIRAUDOUX Jean, 483
GLADSTONE William Ewart, 326
GODARD Jean-Luc, 502
GOEKEN Johann, 202
GOLDMAN Jane, 268
GOLDSCHMIDT Oren, 184
GONTIER Fernande, 433
GORETTI Maria, 337
GRACQ Julien, 73
GRANT Duncan, 43, 424, 490
GRÉCO Juliette, 504
GREENE Graham, 140
GREER Germaine, 64, 65, 340, 497, 516, 517
GRETTON Richard Henry, 377, 378
GRIFFITH Arthur, 324
GROSSMAN Vassili, 165
GROULT Benoîte, 93
GUALTIERI Elena, 330, 368
GUBAR Susan, 20, 53, 54
GUILLAUMIN Colette, 81, 209

HABWACHS Maurice, 459, 497
HAENEL Yannick, 400
HALIMI Gisèle, 75, 81, 505
HALL Radclyffe, 53, 128, 392, 397, 408
HANDKE Peter, 435, 502, 509
HANKINS Leslie, 306
HARAWAY Donna, 522, 523
HARDING Sandra, 522, 523
HARDY Thomas, 271
HARRISON Jane Ellen, 237, 364, 476, 478, 479, 492
HARTSOCK Nancy, 522
HECK Maryline, 262
HEMINGWAY Ernest, 513
HEPBURN Audrey, 501, 505
HÉRITIER Françoise, 238
HERNDL Diana Price, 52, 133
HETZEL Pierre Jules, 496
HILL COLLINS Patricia, 523
HINSCH Luce, 591
HITLER Adolf, 141, 290, 327, 369, 485
HOLLAND Kathryn, 264, 310, 346, 440
HOLTBY Winifred, 35, 51, 121, 392, 397
HOMÈRE, 238, 477, 482
HORER Suzanne, 340, 516, 517
HOUDART-MÉROT Violaine, 73, 164, 430
HOUDY Yvette, 93
HOUELLEBECQ Michel, 498
HUGLO Marie-Pascale, 503
HUGUENY-LÉGER Élise, 17, 86, 87, 88, 321, 384, 467, 469, 471
HUNKELER Thomas, 81
HUSTON Nancy, 551
HUXLEY Aldous, 58

IBSEN Henrik, 53, 277
IONESCO Eugène, 497

IRIGARAY Luce, 14, 487
ISHERWOOD Christopher, 57
ISSARTEL Marielle, 503

JABLONKA Ivan, 379, 382
JAMES Ier, 287
JEANNELLE Jean-Louis, 410, 411
JEANNET Frédéric-Yves, 26, 150
JEBB Richard Claverhouse, 485, 486
JELINEK Elfriede, 497
JOANNOU Maroula, 327, 330, 334, 395
JONES Clara, 44, 46, 50, 365
JONES Susan, 292
JOYCE James, 53, 55, 71, 200, 238, 434, 478
JUVENAL, 477

KAFKA Franz, 145, 156, 497
KAHN Robert, 16, 65, 66, 165, 360, 498
KAPRIÉLIAN Nelly, 23, 29
KATZ Tamar, 283, 310
KEMOUN Nicolas, 74
KENNEDY John Fitzgerald, 296, 504
KERRIGAN Lodge, 502
KEYNES John Maynard, 43, 326
KOLITCHEFF Isabelle, 175
KOLLEK Amos, 502
KOULOURIS Théodore, 477, 478, 479
KUKIL Karen, 279

LABROUSSE Ernest, 373
LAMBERT Cécile, 487
LANIEL Marie, 488
LANOIRE Maurice, 156
LANZMANN Claude, 501
LAPOINTE Bobby, 504
LARNAC Jean, 381, 413
LASSERRE Audrey, 19, 20, 74, 93, 514, 517, 518
LAVAULT Maya, 144
LAVOCAT Françoise, 19, 382
LAWRENCE David Herbert, 408
LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, 145
LE PEN Jean-Marie, 224
LE WITA Béatrix, 372
LEASKA Mitchell, 100
LECARME Jacques, 413
LECARME-TABONE Éliane, 410, 413, 514
LECLERC Annie, 82, 83
LECONTE DE LISLE, 485, 486
LEDGER Sally, 53
LEE Hermione, 36, 37, 44, 47, 56, 126, 255, 361, 393, 420, 470, 488, 489
LEHMANN John, 57
LEHMANN Rosamond, 497, 502, 513
LEMAIRE Philippe, 504
LEMÉNAGER Grégoire, 59, 533
LEONE Leah, 526
LEVENBACK Eleanor, 310
LEVI Giovanni, 357
LEWINSKY Monica, 337
LIEBER Marylène, 522
LIGHT Alison, 47
LINETT Maren, 420, 421, 425
LITTELL Jonathan, 400
LIVINGSTONE Catriona, 440
LLEWELYN DAVIES Margaret, 43, 44, 46, 47
LLOYD George David, 326
LODEN Barbara, 502
LORDE Audre, 23
LOY Mina, 53
LUKÁCS Georg, 388
LYON-CAEN Judith, 401

MACAULAY Rose, 133, 307, 390
MACAULAY Thomas Babington, 364, 365
MACCARTHY Desmond, 489
MACÉ Laurence, 16, 65, 66, 498

MACRON Emmanuel, 86
MAGNY Colette, 504
MAIGRON Louis, 388
MAITLAND Frederic William, 365, 370
MAJORANO Matteo, 163
MALO Hector, 496
MALRAUX André, 358, 411, 497
MALRAUX Clara, 518
MANGEON Anthony, 403
MANN Thomas, 36, 389, 470
MANSFIELD Katherine, 41, 53, 408
MARCANDIER Christine, 406
MARCUS Jane, 52, 112, 133, 137, 236, 237, 263, 286, 441, 478, 480
MARINI Marcelle, 21, 534
MARIVAUX, 502
MARQUER Bertrand, 202
MARSHALL Janet, 337
MARTIN Ann, 264, 310, 346, 440
MARUGGI Maria, 36, 470
MARX Karl, 138, 268
MATTSSON Arne, 501
MAUPASSANT Guy de, 62, 64, 148, 159, 165, 308, 453, 470, 493, 506
MAURIAC François, 73
MCBEAN Sam, 526
MCKINNON Catherine, 81
MCNEES Eleanor, 252, 310, 361
MCNEILLIE Andrew, 108
MCTAGGART Ursula, 492
MEDEL-BAO Jordi, 464
MEIROZ Jérôme, 21, 89
MEIZOZ Jérôme, 89, 155, 207, 572
MEREDITH George, 53, 476
MEYER Suzel, 1, 202, 299, 435, 610
MICHELET Jules, 81, 381
MICHON Pierre, 210, 401, 414
MIDDLETON Victoria S., 134
MILL John Stuart, 38, 112, 138
MILLER Timothy, 243
MILLET Catherine, 498
MILLETT Kate, 340, 497, 516, 517
MILLS Jean, 478
MILTON John, 327
MITCHELL Margaret, 62, 133, 493, 495
MITTERRAND François, 335, 352, 353, 358, 359
MOGUY Léonide, 501
MOLIÈRE, 497
MONROE Marilyn, 296, 504
MONTAND Yves, 504
MONTÉMONT Véronique, 186, 191, 430
MOORE Marianne, 53
MORICHEAU-AIRAUD Bérangère, 70
MORO Aldo, 504
MORZADEC Françoise, 481
MOSLEY Oswald, 57, 326, 327
MUNGUIA AGUILAR Rocío, 403
MURAT Laure, 195
MURRAY Margaret, 364
MUSSOLINI Benito, 290, 327, 329, 369, 485

NASSER Gamal Abdel, 351
NAUDIER Delphine, 83
NELSON-MCDERMOTT Catherine, 369
NICHOLSON Claire, 279
NICOLSON Benedict, 37
NICOLSON Harold, 326
NIETZSCHE Friedrich, 63
NIGHTINGALE Florence, 483

O'BRIEN Richard Barry, 101
O'SHEA Kitty, 325
OCAMPO Victoria, 526
ORMEROD Eleanor, 211
ORTEGA Y GASSET José, 15
OUTKA Elizabeth, 301

PAGANO Emmanuelle, 95
PANKHURST Emmeline, 44, 329, 484
PANKHURST Sylvia, 329
PARISOT Yolaine, 533
PARNELL Charles, 57, 101, 116, 216, 310, 324, 356, 361, 366, 480
PASSERON Jean-Claude, 68
PATER Clara, 344, 476
PATMORE Coventry, 103
PAULSELL Stephanie, 346
PAVESE Cesare, 497, 501, 502
PEACH Linden, 313, 334
PEREC Georges, 63, 65, 165, 268, 269, 497, 498
PEREZ Claude, 400
PERKINS GILMAN Charlotte, 42, 103
PERROT Michelle, 21, 250, 373, 402, 403, 534
PETRONE, 480
PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, 388
PIAT Julien, 551
PIGEAT Aurélien, 93
PIGNARRE Robert, 485, 487
PILKINGTON Laetitia, 211
PIZAN Christine de, 482, 515
PLATON, 477, 528
PLUTARQUE, 516
PLUVINET Charline, 533
POMEL Fabienne, 481
PORTE Michelle, 26, 59, 79
POSTAN Michael Moissey, 370
POULET Georges, 497
POWER Eileen, 364, 369, 370
POWER Rhoda, 370
PROUST Marcel, 36, 53, 145, 146, 154, 160, 161, 188, 284, 308, 359, 435, 470, 493, 495, 499, 510
PUIG DE LA BELLACASA Maria, 523, 525
RABATEL Alain, 190
RABENSTEIN-MICHEL Ingeborg, 464
RADCLIFFE Ann, 397
RADFORD Jean, 395
RADIN Grace, 100, 113, 126, 235, 239, 295, 311, 371, 426
RAFFARIN Jean-Pierre, 372
REID Martine, 518
RENAN Ernest, 201, 343, 346, 347, 348, 349, 406, 439
RENAUD, 504
RESNAIS Alain, 501, 502
REVERZY Éléonore, 354
REYNIER Christine, 392
REY-ROBERT Valérie, 254
REZVANI Serge, 148, 149, 497
RICHARDSON Dorothy, 53, 200
RICOEUR Paul, 300, 301
RIDET Philippe, 339
RIMBAUD Arthur, 78
RIOT-SARCEY Michèle, 28, 81
RIVETTE Jacques, 498
ROBBE-GRILLET Alain, 156, 497
ROCHEFORT Christiane, 83, 497
RODRIGUEZ Eva, 523
ROESSLI Jean-Michel, 481
ROLLINDE Marguerite, 402
ROSANVALLON Pierre, 81
ROSENBAUM Stanford Patrick, 457
ROSSI Marie-Laure, 73
ROUSSEAU Jean-Jacques, 407
ROUSSEL-GILLET Isabelle, 499
ROYAL Ségolène, 335
RUBINO Gianfranco, 402
RUSSELL Bertrand, 58, 440
RUSSIER Gabrielle, 337
RYAN Derek, 184, 279

SACKVILLE-WEST Vita, 283, 390
SAGAN Françoise, 427, 496
SALINGER Jerome David, 497
SAND George, 112, 157, 317, 407, 414, 505
SANDS Bobby, 504
SANTAEMILIA José, 526
SARKOZY Nicolas, 335, 530
SARRAUTE Nathalie, 83, 156, 407, 435, 497
SARTRE Jean-Paul, 63, 64, 65, 72, 73, 335, 358, 483, 497, 513
SAUNDERS Max, 407
SAUTET Claude, 502
SAYERS Dorothy L., 370
SCHNEIDER Maria, 504
SCHNEIDER Romy, 502, 505
SCHRÖDER Leena Kore, 365
SCHUMANN Clara, 49
SCHWARZ-BART Simone, 551
SCIAMMA Céline, 500
SCOTT Joan Wallach, 552
SCOTT Walter, 388
SEBERG Jean, 504
SERBAN Blanche, 500
SHELLEY Mary, 397
SHERINGHAM Michael, 15, 16, 163, 400, 415
SICKERT Walter, 313
SIGNORET Simone, 505
SIMONET-TENANT Françoise, 16, 65, 66, 165, 360, 498
SINGER SARGENT John, 281
SINGLY François de, 302
SITWELL Edith, 53
SMITH Bonnie G., 370
SMITH Charlotte, 397
SMYTH Ethel, 49, 102, 279
SNAITH Anna, 18, 51, 100, 134, 137, 200, 201, 235, 283, 313, 377, 390, 440
SNAUWAERT Maïté, 16, 210
SOCQUET Jeanne, 340, 516, 517
SOLJENITSYNE Alexandre, 497
SOLLERS Philippe, 156
SOPHOCLE, 101, 130, 138, 237, 425, 462, 477, 483, 484, 487, 506, 528
SOUCHON Alain, 289
SOULET Marc-Henry, 81
SOUTHWORTH Helen, 346
SOUTINE, 499, 500
SPALDING Frances, 424
SPARKS Elisa Kay, 264
SPENDER Stephen, 57, 219
SQUIER Susan, 286
STAHLBERG Dagmar, 94
STANLEY Augusta, 374
STEARNS Thaine, 276
STEIN Gertrude, 53
STEINBECK John, 63, 133
STEINER George, 486
STENDHAL, 497
STEPHEN Adrian, 35, 43, 127, 370, 484, 490
STEPHEN Carole, 457
STEPHEN Caroline, 40, 510
STEPHEN Julia, 34, 35, 36, 303, 510
STEPHEN Karin, 43
STEPHEN Leslie, 34, 36, 37, 40, 127, 303, 306, 347, 361, 364, 366, 389, 457, 484, 516
STEPHEN Thoby, 35, 37, 127, 476, 484
STISTRUP JENSEN Merete, 195
STOETZEL Jean, 497
STRACHEY Jane, 457
STRACHEY Jane Maria, 102
STRACHEY Lytton, 43, 102, 366
STRACHEY Pernel, 43
STRACHEY Philippa, 43, 44, 102, 103
STRACHEY Ray, 43, 102, 122, 364, 483, 492
STRASSER Anne, 186, 433

STRAYER Alison, 15, 195, 335, 383
SWANSON Diana L., 390
SYME Rachel, 500

TALVA Jean, 497
TANNING Dorothea, 177, 249, 465, 499
TARANTINO Quentin, 501
TCHEKOV Anton, 15
TERRY Ellen, 281, 292
TESTARD Jacques, 71
THACKERAY RITCHIE Anne, 457, 510
THACKERAY William Makepeace, 226
THATCHER Margaret, 504
THÉBAUD Françoise, 21, 373, 380, 527, 534
THIERRY Augustin, 381
THOMAS Lyn, 16, 17, 65, 73, 78, 86, 90, 384
THOMPSON George Paget, 440
THUMEREL Fabrice, 75, 83, 151, 296, 401, 409
TODOROV Tzvetan, 175
TOPIA André, 175, 331
TOURET Michèle, 514
TOURGENIEV Ivan, 124, 125, 447
TOURNIER Michel, 148
TOUSSAINT Jean-Philippe, 299, 435
TRAORÉ Assa, 487
TRAPENARD Augustin, 144
TYLKOWSKI Irina, 175

URDICIAN Stéphane, 487

VADIM Roger, 501
VAN BUREN KELLEY Alice, 123
VAN DER TUIN Iris, 525
VARDA Agnès, 502
VARGA Adriana, 283
VAUGELAS Claude Favre de, 92
VEAUVY Christiane, 402
VEIL Simone, 85, 505
VERNEUIL Henri, 503
VIAN Boris, 289, 497
VIART Dominique, 155, 207, 400, 401, 402
VICTORIA (reine), 42, 43, 272, 326, 367
VIENNOT Eliane, 91
VIOLLET Catherine, 190
VIRGILE, 477, 480, 482
VOLOCHINOV Valentin Nikolaïevitch, 175, 583

WADE Francesca, 370
WAGNER Richard, 237, 441
WALLACE Diana, 364, 397, 398
WALLACE Diane, 397
WALPOLE Hugh, 390
WARHOL Robyn, 52, 133
WASSMO Herbjørg, 551
WEBB Kate, 16
WEBB Sidney et Béatrice, 326
WEIHMAN Lisa, 325
WELLS Herbert George, 110
WERLY Patrick, 5, 299, 435
WEST Rebecca, 53, 392
WHARTON Edith, 419
WHITWORTH Michael, 313
WILLSHER Kim, 65, 86
WITTIG Monique, 195
WOLF Christa, 483
WOLLSTONECRAFT Mary, 38, 51, 112
WOOD Alice, 48
WOOLF Leonard, 8, 41, 42, 46, 47, 50, 51, 57, 58, 100, 108, 116, 122, 308, 328, 329, 346, 368, 369, 419, 492, 530
Wordsworth William, 434, 476
WRIGHT Joseph, 213, 491
WYLER William, 501

YAGUELLO Marina, 175
YEATS William Butler, 53

YOURCENAR Marguerite, 83, 143, 156, 414, 415, 497, 507

ZANIN Enrica, 202

ZENETTI Marie-Jeanne, 498

ZOOB Catherine, 42

ZWEIG Stefan, 309, 435

ZWERDLING Alex, 49, 112

Table des matières

REMERCIEMENTS **5**
NOTES ET ABRÉVIATIONS **7**
SOMMAIRE **9**
INTRODUCTION **11**

État de la critique 15
Méthodes critiques 18
Le corpus 24
Problématisation 27

PREMIÈRE PARTIE. ÉCRIRE AU FÉMININ : POSTURES, FORMES, ENJEUX **31**

CHAPITRE 1 : DE LA POSTURE À L'ŒUVRE, VIRGINIA WOOLF ET ANNIE ERNAUX 33

1. Virginia Woolf **34**
a. Une autrice autodidacte 34
b. De l'ère victorienne aux années 1930, suffragisme et féminisme 42
2. Annie Ernaux **59**
a. Formation et lectures 59
b. Lectrice de Woolf et Beauvoir 63
c. En France au vingtième siècle, entre sociologie et féminisme 74
3. Posture de l'autrice et contexte historique **88**
4. Au sujet de la langue **91**
Conclusion du chapitre : vision de l'autrice et visée du texte **95**

CHAPITRE 2 : LABORATOIRES D'ÉCRITURE ET GENÈSE DES ŒUVRES, *THE YEARS* ET *LES ANNÉES*. 99

1. *The Years*, l'impossible forme narrative **100**
a. Le laboratoire politique et poétique du roman 101
i. Prolonger la réflexion féministe : après A Room of One's Own, « Professions for Women » *102*
ii. Entre littérature et politique, écrire la colère : « I have collected enough powder to blow up St Pauls » *108*
iii. À la recherche d'une nouvelle forme : l'essai-roman The Pargiters *119*
b. *The Years*, *« a deliberate failure »* 130
c. *Three Guineas* et autres textes : anticiper la guerre 136
2. *Les Années*, « roman total » **143**
a. Les racines d'un projet ancien 144
b. « Le livre réussi » 154
i. La structure des Années *154*
ii. Le prologue programmatique *157*
iii. Un récit métadiscursif *158*
iv. Jeu d'échos intratextuels et intertextuels *163*
Conclusion du chapitre : Lire *Les Années* comme continuation de *The Years* et imaginer la réécriture **165**

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE 168

DEUXIÈME PARTIE. ÉCRIRE LA VIE : FAIRE PLACE AU FÉMININ 171

CHAPITRE 3 : VOIX MULTIPLES ET COLLECTIVES 173

1. Une poétique de la polyphonie 174
2. Stratégies énonciatives pour un effet polyphonique 185
a. Le jeu des pronoms dans *Les Années* 186
b. Échos, interludes et discours indirect libre dans *The Years* 197
3. Stratégie thématique : autour du repas familial et festif 201
4. À qui faire place ? « Vies muettes » et *« lives of the obscure »* 210
5. Les limites du discours et l'engagement de la littérature 216
a. *The Years,* une poétique antifasciste 216
b. *Les Années,* un discours de gauche 223
c. Entre deux langues 226
6. Voix collective(s) 228
a. *The Waves* : intertextualités 228
b. Interludes woolfiens, ébauche d'une voix omnisciente 232
c. Chœur antique et conclusion 236
Conclusion du chapitre : Une voix universelle ? 242

CHAPITRE 4 : ESPACES ET TEMPS 245

1. Espaces et monde matériel 246
a. Lieux privés, lieux publics 247
b. Écrire la ville moderne 250
i. Flâner en ville 250
ii. Images du pouvoir : la cathédrale Saint-Paul de Londres 254
iii. Lieux de pouvoir : les espaces marchands 260
iv. Écrire la Nature 263
c. La vie matérielle 268
i. Choses et « solid objects » 268
ii. Nourriture 277
iii. Vêtements 279
d. Paysage sonore 282
e. Corps et gestes 289
2. Temporalités accumulées 296
a. Temps de la vie des femmes 296
b. Temporalités du quotidien 309
Conclusion du chapitre : Un espace-temps au féminin 312

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 316

TROISIÈME PARTIE. ÉCRIRE L'HISTOIRE : DE LA TRANSGRESSION DES GENRES À LA TRANSMISSION FÉMINISTE 319

CHAPITRE 5 : LITTÉRATURE ET HISTOIRE, SUBVERSIONS DES GENRES 321

1. Les œuvres et l'histoire : représentations 322
a. Les événements historiques : références obliques 322
b. La mise en question de la production de l'histoire 343

2. L'écriture de l'histoire et l'historiographie : transgressions au féminin 355
3. Formes et genres littéraires historiques : dialogues, hommages, subversions 382
a. Faits, fiction, vision 382
b. *The Years*, entre roman historique, saga familiale et *State of Britain novel* 388
c. *Les Années* et le récit historique contemporain 400
Conclusion du chapitre : Les possibilités de la littérature, pour une nouvelle histoire 403

CHAPITRE 6 : L'ÉCRITURE DE SOI, MÉMOIRE ET AUTORÉFLEXIVITÉ 405

1. Formes de l'écriture de soi : mémoires, autobiographies, journaux, romans 406
2. Images d'autrices 417
a. Sara Pargiter, double de Virginia Woolf 417
b. Annie Ernaux et l'auto-socio-biographie 427
3. Dispositifs de l'écriture de soi 434
a. Une écriture de la sensation 434
i. Virginia Woolf : moments of being et souvenirs 435
ii. Annie Ernaux : la sensation palimpseste 449
iii. Dédoublements 456
iv. Mémoire et souvenirs 458
b. « C'est comme si elle était hors de la fête », le paradoxe de la chambre à soi 462
Conclusion du chapitre : Écrire son histoire 472

CHAPITRE 7 : UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE AU FÉMININ, POÉTIQUES ET THÉORIES FÉMINISTES 475

1. « Une phrase pour soi » : un autoportrait en creux et la construction d'une culture au féminin 476
a. Les inspirations classiques de *The Years* : de l'Antiquité à la Société des Outsiders 476
b. La bibliothèque des *Années* : littérature, peinture, cinéma et photographie 493
2. Lignées et transmission : avec une communauté de femmes 507
a. Lignées 507
b. Créatrices 516
c. Transmission 519
3. Pouvoirs de la littérature, dialogues politiques et théoriques 521
a. Autour des épistémologies du positionnement 521
b. Subvertir l'identité et la nation 529
c. Culture et pouvoir 532
Conclusion du chapitre : La littérature en renfort 535

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE 537

CONCLUSION GÉNÉRALE 541

BIBLIOGRAPHIE 555

1. Œuvres des autrices 555
Corpus principal 555
Corpus secondaire 555
Virginia Woolf : œuvres citées 555
Fiction (par ordre de parution) 555
Essais 556
Écrits autobiographiques et personnels 557
Annie Ernaux : œuvres citées 558

Romans et récits (par ordre de parution) 558
Genèse de l'écriture : entretiens, journaux, avant-textes 558
Autres textes 559
Entretiens et rencontres 560
2. Critique littéraire 561
Écrits qui comparent les deux autrices ou les deux œuvres principales 561
Sur Virginia Woolf et son œuvre 561
Ouvrages 561
Ouvrages collectifs et actes de colloque 563
Chapitres d'ouvrages 564
Articles et revues 567
Mémoires et thèses 569
Colloques et journées d'études 569
Sur Annie Ernaux et son œuvre 570
Ouvrages et thèses 570
Ouvrages collectifs et actes de colloques 570
Chapitres d'ouvrages 571
Articles de revue et presse 573
Article à paraître 574
Émission radiophonique 574
Théorie, critique et histoire littéraire 574
En anglais 574
Ouvrages 574
Articles de revue et chapitres d'ouvrage 576
En français 576
Ouvrages 576
Articles de revue et chapitres d'ouvrage 578
Thèses 579
Articles de presse 579
Archives 580
3. Autres ressources théoriques et artistiques 580
Féminismes 580
Sociologie, philosophie, physique 582
Linguistique, grammaire, dictionnaires 583
Ouvrages et revues historiques et biographiques (1980-2020) 584
Ouvrages historiques et biographiques (1800-1975) 585
Essais et pamphlets politiques 587
Écrits de soi, autobiographies et témoignages 587
Romans 588
Pièces de théâtre 591
Poèmes 592
Tableaux 592
Films 592

INDEX 595
TABLE DES MATIÈRES 605

Suzel MEYER

Écrire l'histoire au féminin : autour de *The Years* de Virginia Woolf et des *Années* d'Annie Ernaux

Résumé :
The Years (1937) de Virginia Woolf et *Les Années* (2008) d'Annie Ernaux ne partagent pas qu'un titre, ces œuvres ont aussi une multitude de points communs : la visée de ce travail est de les mettre en évidence, autour de la question de l'écriture de l'histoire au féminin. L'étude comparative de ces deux œuvres, ainsi que d'autres écrits des autrices, ouvre des pistes de réflexion sur les modes d'écriture qui se nouent ici. Après une étude des formes et enjeux de l'écriture au féminin, on repère les stratégies littéraires afin d' « écrire la vie », leitmotiv des œuvres et des autrices. L'écriture de l'histoire se réalise au croisement des disciplines et des genres littéraires, au prisme du genre (*gender*), afin de proposer un autre point de vue sur l'histoire. Entre l'histoire des femmes, l'histoire littéraire et l'écriture de soi, l'écriture de l'histoire au féminin s'attache à la question de la transmission féministe, reliant questions poétiques et politiques. Plus généralement, il s'agira de repérer les inspirations et influences woolfiennes chez Annie Ernaux.

Abstract :
The Years (1937) by Virginia Woolf and *Les Années* (2008) by Annie Ernaux do not only share a title, but have many things in common : the aim of this work is to highlight them and show how they are connected to the feminine writing of history. The comparative study of these two texts, as well as other writings by these authors, opens ways of reflecting about the modes of writing that arise here. After a study of the forms and issues of this feminine writing, I identify literary strategies for « writing life », the common leitmotiv of these works and authors. The writing of history takes place at the crossroads of disciplines and literary genres, through the prism of gender, to offer another point of view on history. Between the history of women, literary history and the writing of the self, the feminine writing of history is concerned with the question of feminist transmission, linking poetic and political questions. I will also identify the many woolfian inspirations and influences in Annie Ernaux's writings.