

TRANSPOSITIONS À RÉVERBÉRATIONS DANS LA CRÉATION WOOLFIENNE

Au cours des multiples métamorphoses d'un avant-texte, les phénomènes de transposition jouent un rôle déterminant. Afin d'observer quelques éléments transposables au cours du processus de réécriture d'un avant-texte, j'ai choisi deux versions de *The Voyage Out*, le premier roman écrit par Virginia Woolf entre 1908 et 1915 : une version écrite entre 1910 et 1912, version quasi complète composée de 390 pages dactylographiées publiées sous le titre de *Melymbrosia* en 1982, et le texte publié en 1915 par Duckworth & Co sous le titre de *The Voyage Out*.

La plupart du temps, le matériau pris dans la première version pour figurer dans la version finale reste tel quel, même si le cadre structurel est différent, car l'auteur s'attache à rénover l'architecture intérieure et la répartition en chapitres. Cependant, à d'autres moments, le texte final accueille des éléments plus ou moins transformés de la version première et les intègre dans un contexte textuel qui, soit reste

identique à la première version, soit est également transformé afin de refléter les modifications entreprises par l'auteur à une plus grande échelle, transformations qui s'inscrivent dans son projet global de réécriture. Dans ce dernier cas, le transfert peut avoir des répercussions sur la structure et la thématique de l'œuvre.

Au cours du processus de création et parallèlement à l'entreprise de transfert du récit d'un moule à l'autre, Virginia Woolf s'attache à intégrer une variété de passages intertextuels et à effectuer des choix ou des substitutions au fur et à mesure de la réécriture. Ces extraits sont incorporés dans son propre récit dans un but bien précis. L'auteur effectue des essais et des ajustements afin de trouver le meilleur écho ou la meilleure correspondance entre son récit et le texte convoqué.

Enfin, Virginia Woolf transfère et perpétue de nombreuses images et techniques d'écriture dans les romans qu'elle écrira ultérieurement, à partir de *Melymbrosia*. Il s'agit d'une transposition en écho ou d'un transfert à répétition des éléments caractéristiques de l'univers symbolique woolfien qui se ramifient ou se réverbèrent dans toute l'œuvre à venir et qui renvoient toujours à leur origine. Les œuvres postérieures à *Melymbrosia / The Voyage Out*, que ce soit *Night and Day*, *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves*, *The Years*, ou bien *Between the Acts*, se ressource et se nourrissent toutes des ébauches du premier roman woolfien.

Déplacements, transferts, transpositions

La première question qui se pose est de savoir comment s'opère la transmutation des éléments repris de *Melymbrosia* et reconduits dans

The Voyage Out. Pour effectuer des transmutations d'une version à l'autre, l'auteur fait appel à différentes techniques de réécriture : la suppression, le déplacement, l'adjonction, l'étoffement. Éliminer ou supprimer des passages constitue la solution la plus extrême, mais l'auteur emploie d'autres moyens moins radicaux tels que trouver une place plus appropriée aux détails imaginés dans la version antérieure. Deux exemples tirés du Chapitre 17 de *Melymbrosia* et du Chapitre XIV correspondant dans *The Voyage Out* illustrent cette façon de dépasser le texte premier en décalant les détails pour les faire figurer dans un endroit plus adéquat du récit de la version finale :

With a newspaper on her knee, and a ball of wool in her hand, she [Mrs. Paley] looked vaguely in to a *thicket of native spears* and considered many things. (*Melymbrosia*, p. 135)

[...] But these comparisons did not rouse Hewet, who, after a careless glance round the room, fixed his eyes upon a *thicket of native spears which were so ingeniously arranged as to run their points at you whichever way you approached them*.¹ (*The Voyage Out*, p. 162)

Dans les deux exemples, il s'agit d'un même objet, mais le regard qui le contemple change. Un simple détail factuel est déplacé : ce n'est plus Mrs Paley, mais Terence Hewet qui regarde le décor composé de lances d'indigènes dans la version finale. En dehors d'une description plus fournie de l'arrangement des lances dans *The Voyage Out*, l'objet joue le rôle de déclencheur de la réflexion dans les deux versions, d'où l'interchangeabilité du point de vue, qui finalement aboutit au même résultat. Le processus qui mène à la pensée par le biais de la

¹ C'est moi qui souligne.

contemplation de l'objet est plus important que l'identité du personnage qui scrute les lances. Il s'agit ici de la transposition d'un procédé narratif de *Melymbrosia* à *The Voyage Out* et non pas de la situation diégétique exacte.

Le travail qui consiste à déplacer un segment et à l'insérer à un endroit différent dans une version ultérieure peut être minimum, comme le montre le premier exemple : la phrase est enrichie par une relative déterminative qui rend compte de l'arrangement et de la disposition des lances pointées vers ceux qui les contemplent. Ce déplacement ne modifie en rien le projet d'ensemble de l'auteur. Néanmoins, dans d'autres cas, la transposition ne se fait pas toujours par simple permutation. Elle est souvent accompagnée d'un travail plus approfondi sur les éléments décalés.

En ce qui concerne le deuxième exemple, une analogie que St John Hirst met originellement en place dans la version la plus ancienne se complexifie dans la version publiée :

"What ever you may say, Hewet," said Hirst, who had been for some time looking straight in front of him with a frown upon his brow, "the human race, as exemplified before us, is divisible into species; hogs, horses, cows and parrots. It seems to me doubtful whether you can fairly say that they are alive. Do they think? no. Do they feel? Can one feel without thinking? The Vennings distress me. Children ought not to be born of a feeling like that. D'you suppose that Venning feels any thing more than I do when I have a hot bath? The woman in particular is repulsive. I detest the female breast. What are they all doing I ask you? scattered about under lamps in that grotesque way? Look! The creatures begin to stir." (*Melymbrosia*, p. 137)

As every other person, practically, had received two or three plump letters from England, which they were now engaged in reading, this seemed hard, and prompted Hirst to make

the caustic remark that the animals had been fed. Their silence, he said, reminded him of the silence in the lion-house when each beast holds a lump of raw meat in its paws. He went on, stimulated by this comparison, to liken some to hippopotamuses, some to canary birds, some to swine, some to parrots, and some to loathsome reptiles curled round the half-decayed bodies of sheep. The intermittent sounds – now a cough, now a horrible wheezing or throat-clearing, now a little patter of conversation – were just, he declared, what you hear if you stand in the lion-house when the bones are being mauled. (*The Voyage Out*, p. 162)

Retravailler ce passage relève non seulement de l'étoffement mais aussi du déplacement. L'analogie implicite, voilée, entre les humains et les animaux devient une comparaison explicite dans la version finale et ne joue plus le même rôle dans le récit. Le déplacement stylistique de la métaphore à la comparaison indique bien le projet rationalisant de l'auteur. Une métaphore est fusionnelle en soi, tandis que la comparaison sépare. Dans le premier cas, l'animalité est reliée à l'intelligence des autres, largement sous-estimés, méprisés et critiqués par St John Hirst. Ses remarques caustiques concernant les personnages dans *Melymbrosia* deviennent plus bénignes dans *The Voyage Out* puisque c'est seulement leur silence et leur voracité et non plus leur capacité à penser et à ressentir qui sont mises en cause. L'analogie est exploitée au maximum et se transforme en une comparaison qui prend de plus en plus d'ampleur, comme si l'auteur avait repris l'image première de *Melymbrosia* et tissé tout autour un réseau systématique de détails. Il s'agit ici d'« enfler » le récit final à partir du texte premier. Le travail de réécriture et de réorganisation implique donc le déplacement et la modification plus ou moins

substantielle des éléments, ce qui change notre vision des personnages.

<i>Melymbrosia</i>	<i>The Voyage Out</i>
Hogs, horses, cows and parrots	Hippopotamuses, canary birds, swine, parrots, reptiles
Think, feel	<ul style="list-style-type: none"> - the silence in the lion-house when each beast holds a lump of raw meat in its paws. - in the lion-house when the bones are being mauled

Le déplacement stylistique nous montre les personnages dans une nouvelle lumière. Ainsi le point de vue de Hirst sur les humains qu'il est en train d'observer change d'une version à l'autre. Ce changement est dû à un choix différent d'animaux auxquels les personnages sont comparés, et de leurs caractéristiques. La réécriture fait ressortir principalement l'idée de voracité des rapaces et des prédateurs. Dans ce cas, la transposition est synonyme de transfert des caractéristiques, de décalage et de substitution d'une vision par une autre.

Une autre façon de réarranger le contenu de *Melymbrosia*, de substituer, de ré-attribuer ou de re-distribuer l'information narrative, est illustrée par l'exemple de la fin du chapitre 21 de *Melymbrosia* qui est transformé en un nouveau cadre pour un chapitre inédit de *The Voyage Out*, chapitre XVIII, dont le contenu n'a pas de correspondant dans la version précédente. Il y est question des pensées de Hewet concernant Rachel et le mariage. La modification examinée montre comment l'auteur garde l'ancienne version comme base de départ pour la nouvelle. Dans ce chapitre, Terence Hewet s'avoue finalement qu'il est

amoureux de Rachel et réfléchit à la question du mariage. Dans la version finale, l'auteur parsème des indices tout au long du roman afin d'orienter la lecture et d'inscrire subtilement le dénouement dans la diégèse. Au chapitre XVIII, étant témoin de la répulsion que Terence éprouve pour le mariage, le lecteur envisage la possibilité que sa relation avec Rachel se termine par un échec.

Pendant la promenade solitaire, il pense à son mariage avec Rachel. Les idées arrivent sous forme d'images successives, comme des tableaux qu'il décrit et commente dans son esprit.

He instantly decided that he didn't want to marry any one. Partly because he was irritated by Rachel the idea of marriage irritated him. It immediately suggested the picture of two people sitting alone over the fire; the man was reading, the woman was sewing. There was a second picture. He saw a man jump up, say good-night, leave the company and hasten away with the quiet secret look of one who is stealing to certain happiness. Both these pictures were very unpleasant, and even more so was a third picture, of a husband and wife and friend; and the married people glancing at each other as though they were content to let something pass unquestioned, being themselves possessed of the deeper truth. Other pictures – he was walking very fast in his irritation, and they came before him without any conscious effort, like pictures on a sheet – succeeded these. Here were the worn husband and wife sitting with their children round them, very patient, tolerant, and wise. But that, too, was an unpleasant picture. He tried all sorts of pictures, taking them from the lives of friends of his, for he knew many different married couples; but he saw them always, walled up in a warm firelit room. (*The Voyage Out*, p. 228)

En réalité, cette technique qui consiste à visualiser des images mentales construites comme des tableaux ou des vignettes successives concernant le mariage se trouve dans *Melymbrosia* et c'est Helen qui considère ces scènes imaginaires. Il s'agit une nouvelle fois d'une

transposition à la fois du contenu (même s'il sera retravaillé et reformulé différemment) et du procédé technique. Les idées appartenaient originellement à Helen ; elles sont mises au compte de Hewet dans la version publiée :

But she thought of marriage; the solitary evenings, with the sense growing up "I'm a man—you're a woman" of the sordid side of intimacy of the wrench and the nakedness; how would Terence stand them? As she turned her wedding ring unconsciously upon her finger she went over different scenes of marriage; trivial scenes; breakfast, catching trains; making plans; and seeing them less and less distinctly passed to thoughts of her own children. (*Melymbrosia*, p. 207)

Dans *The Voyage Out*, l'auteur préfère le point de vue de Terence et invente de nouvelles images plus détaillées et plus appropriées au caractère du personnage masculin. Ces exemples se donnent à lire comme une évolution narrative : le germe d'une idée de *Melymbrosia* est repris, transféré et développé dans un chapitre à part entière.

Dans ce cas précis, les raisons de la transposition sont certainement d'ordre extra-textuelles : entre l'écriture de *Melymbrosia* et *The Voyage Out*, Virginia Woolf elle-même pense davantage au mariage. Les événements de sa vie transparaissent par conséquent dans son projet artistique. L'idée abstraite, présentée d'un point de vue féminin dans *Melymbrosia*, acquiert un caractère plus concret dans la version finale au travers de nombreux tableaux imaginaires que Hewet décrit et commente de son point de vue masculin. Le déplacement des idées d'une version à l'autre s'accompagne donc du changement du point de vue et de réflexions plus concrètes, plus authentiques et plus

visuelles, qui font écho aux propres préoccupations de l'auteur à cette époque-là.

L'un des principaux résultats de la réécriture successive du premier roman de Virginia Woolf est l'étoffement et l'enrichissement du récit de la version publiée, étoffement qui provient de l'adjonction des couches supplémentaires de textes qui s'intègrent petit à petit et se sédimentent dans l'ultime version. Afin d'étoffer les éléments transposés de *Melymbrosia* à *The Voyage Out*, Virginia Woolf a souvent recours à la répétition : les images transférées sont ainsi reprises en écho dans la version finale. L'auteur ajoute également des parties préparatoires aux chapitres déjà existants. C'est une pratique d'écriture récurrente observée tout au long du processus de réécriture. L'exemple le plus édifiant est constitué par l'épisode final du délire et de la mort de Rachel.

Cette scène est l'une des plus étoffées et retravaillées car elle a été réécrite au moins sept fois. Le support narratif et symbolique reste le même. Le début du chapitre 29 de *Melymbrosia*, qui correspond au début des visions de Rachel, est caractérisé par la soudaineté et l'immédiateté créées par la surprise de la maladie. Virginia Woolf ajoute une scène introductive au délire de Rachel dans *The Voyage Out* par rapport à la version précédente. L'image des vagues, qui apparaît dès le premier paragraphe de la version finale, rappelle deux scènes précédentes : celle du baiser de Richard Dalloway suivi par le cauchemar de Rachel et celle où Helen renverse Rachel dans l'herbe.

The afternoon was very hot, so hot that the *breaking of the waves* on the shore sounded like the *repeating sigh of some*

exhausted creature, and even on the terrace under an awning the bricks were hot, and the air danced perpetually over the short dry grass. The red flowers in the stone basins were drooping with the heat, and the white blossoms which had been so smooth and thick only a few weeks ago were now dry, and their edges were curled and yellow. Only the stiff and hostile plants of the south, whose fleshy leaves seemed to be grown upon spines, still remained standing upright and defied the determination of the sun to beat them down. (*The Voyage Out*, p. 308)^{2*}

Le déferlement des vagues fait donc écho aux vagues noires qui se brisent métaphoriquement sur les yeux de Rachel après le baiser, et aussi au mouvement ondulatoire de l'herbe de la deuxième scène mentionnée. De plus, le soupir exhalé par une créature à bout de forces est un prolongement de la voix qui appelle Rachel en gémissant pendant son cauchemar. Ce passage introductif et préparatoire au délire et à la mort a pour rôle de relier de façon sous-jacente des scènes-clés et des images puissantes qui reviennent dans le fantasme de l'héroïne juste avant sa mort. Virginia Woolf s'attache à fusionner les idées et à les transposer dans un passage qui rappelle plusieurs scènes, ce qui constitue un moyen ingénieux de prolonger les images.

De nombreux passages sont repris dans *Melymbrosia* et transférés vers *The Voyage Out* avec d'infimes modifications. Ces éléments sont donc amovibles et interchangeable et placés dans un contexte diégétique semblable. À d'autres moments, le travail de réécriture est plus conséquent, avec une modification plus en profondeur et un étoffement du matériau repris. Dans *The Voyage Out*, le phénomène de reprise et de réarrangement des éléments dans un

² C'est moi qui souligne. Par ailleurs, l'astérisque indique que les passages cités n'ont pas d'équivalent dans l'autre version.

nouveau cadre scriptural est plus complexe car on peut observer que les images transposées de *Melymbrosia* et amplifiées dans *The Voyage Out* coexistent avec des passages qui rappellent plusieurs scènes ayant lieu dans la version finale. L'auteur s'attache non seulement à transférer le matériau et à lui accorder une place plus importante dans la version finale, mais aussi à reprendre les éléments construits en amont dans *The Voyage Out*, les fusionner et leur accorder ainsi une résonance particulière à des moments bien précis en aval. On peut ainsi parler d'un double écho : d'une version à l'autre mais aussi à l'intérieur de la version finale.

Transpositions intertextuelles

L'intertextualité contribue également à la création de liens et d'échos à l'intérieur de la même version, d'une version à l'autre, mais aussi de l'œuvre woolfienne à d'autres œuvres convoquées et qui viennent s'insérer dans le texte qui les invite. L'intertextualité constitue un autre type de transposition qui sous-tend la création. Il s'agit tout d'abord du phénomène que j'appellerais « l'auto-intratextualité » (c'est-à-dire que *The Voyage Out* reprend et incorpore des passages plus ou moins retravaillés de *Melymbrosia* qui, à son tour, reprend d'autres passages d'une version précédente et ainsi de suite).

L'écho de *Melymbrosia* à *The Voyage Out* retentit grâce aux similitudes qui perdurent d'une version à l'autre. Du point de vue de sa genèse, *The Voyage Out* est un roman multiforme qui prend sa source dans de nombreuses versions antérieures. La dernière version repose sur les versions précédentes et garde des liens forts avec celles-ci. Le

texte publié porte la trace et la mémoire des textes antérieurs. Il se stratifie, étant constitué de couches superposées, et devient un « feuilleté » de textes intermédiaires qui se sédimentent dans l'œuvre finale. Virginia Woolf construit un nouveau texte à partir des pages écrites et réécrites à maintes reprises, dont certaines sont détruites, niées, d'autres reprises et choisies pour figurer dans le roman ultime.

À l'intérieur des deux versions choisies dans la chaîne de composition, il existe également des passages cités et intégrés au récit qui font écho à d'autres œuvres familières à Virginia Woolf. L'écrivain fait appel à d'autres œuvres littéraires qu'elle intègre dans son propre roman, par allusion ou par citation. La question qui se pose est de savoir dans quel but et à quel stade de la composition interviennent ces ajouts intertextuels. Dans le processus de création, il est intéressant de prendre en compte toutes les hésitations de l'auteur quant aux transferts qu'elle veut entreprendre, et les essais qui laissent des traces visibles sur les pages manuscrites conservées, témoins indispensables de la genèse du roman.

Les lectures de l'auteur accompagnent et nourrissent son processus de composition. Suivre ces lectures permet de comprendre la façon dont ses propres personnages évoluent sous l'influence d'autres héros, se transforment, et empruntent leurs caractéristiques. Par exemple, lorsque Virginia Woolf réécrit son roman pour la sixième fois en 1911, un nouveau triangle amoureux est conçu (Helen / Richard / Rachel) en plus de celui déjà existant (Clarissa / Richard / Rachel). Richard flirte ouvertement non seulement avec Rachel, mais aussi avec Helen. Pendant qu'elle révisé le flirt entre Helen et Richard

et celui entre Rachel et Richard, Woolf lit *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. C'est peut-être pour cette raison que le personnage de Rachel change dans cette version, devenant plus naïf et ayant moins d'expérience de la vie. Ses relations avec Helen et Clarissa changent également : Helen est moins ouvertement malicieuse, mal intentionnée, mais la jalousie devient sous-jacente, alors que Clarissa ne représente plus une image maternelle pour Rachel. À partir de cette version, Rachel Vinrace a plus de points communs avec Cécile de Volanges, victime innocente dans le roman de Laclos, qu'avec la Rachel des versions antérieures. Cécile de Volanges grandit dans un couvent ; Rachel Vinrace a une vie protégée à Richmond avec ses tantes et son père. Helen l'initie à l'amour, en lui prodiguant des conseils sur la vie. Et pourtant, elle est envieuse du flirt et du baiser de Richard, ce qui la rapproche du personnage de la Marquise de Merteuil dont l'ancien amant devient le prétendant de Cécile. Ni Cécile ni Rachel ne se marieront : Cécile entre au couvent, Rachel meurt. À travers les lectures de Virginia Woolf, Rachel Vinrace se métamorphose et emprunte des traits de l'héroïne de Choderlos de Laclos. Cette métamorphose est un écho subtil et implicite d'une œuvre avec laquelle l'auteur est en contact à une période précise de la composition de son roman.

Après l'écriture de *Melymbrosia*, Virginia Woolf choisit de ne plus faire figurer certaines allusions intertextuelles dans les versions à venir. Par exemple, celle concernant la lecture de Miss Allan est supprimée. Dans le Chapitre 12 de *Melymbrosia*, elle lit *Prelude* de William Wordsworth en vue d'écrire un résumé de six cents mots sur sa

philosophie. Perturbée par le bruit autour d'elle dans les chambres adjacentes, elle n'arrive pas à extraire l'essence des vers transcrits par le narrateur :

Boots fell heavily above her.
 "I should like to know" she said, shutting the book upon the pencil, "exactly what is going on over my head!" and as a swishing sound came through the wall, "what's that next door?"

*Ye Presences of Nature in the sky
 And on the Earth! Ye visions of the hills!
 And Souls of lonely places!*

she resumed—
 "All that's very noble of course but—" A great impatience with those match board partitions over came her. (*Melymbrosia*, p. 80)

Toujours distraite par les bruits provenant des autres chambres, Miss Allan³ s'endort en murmurant les dernières lignes du premier livre de *The Prelude* :

For some time longer the swishing and tapping went on next door, so that Miss Allen dropped off to sleep murmuring
*And certain hopes are with me that to thee
 This labour will be welcome, honoured Friend!*
 and thinking, "She's a nice kind girl, I wonder why she hasn't married." (*Melymbrosia*, p. 81)

Miss Allan récite des vers et en même temps pense à ce qui se passe autour d'elle. Ses réflexions littéraires sont dédoublées par la réalité extérieure. Au contraire, dans la version finale, les vers de Wordsworth ne se font plus entendre dans le récit. L'auteur ne va pas plus loin que la simple allusion à l'œuvre du poète examinée par Miss Allan, sans transcrire la citation sur laquelle elle se penche. De toute façon, la

³L'orthographe du nom de ce personnage diffère dans les deux versions : Miss Allen (*Melymbrosia*) / Miss Allan (*The Voyage Out*).

lecture est différente dans les deux versions : dans *Melymbrosia* la citation fait référence au « Book I » de *Prelude*, alors que dans *The Voyage Out*, il s'agit de « Book V »⁴.

Les considérations extérieures prennent le dessus sur l'analyse des vers ; à travers les sons et les bruits entendus, Miss Allan devine ce que les autres font dans leur chambre : quelqu'un retire ses bottes et les laisse tomber sur le plancher, une femme se déshabille et se peigne. Spéculer sur les actions de ses voisins à travers leurs bruits est considéré comme plus important que sa propre occupation à analyser sa lecture. Le poème devient auxiliaire aux activités qui se déploient autour d'elle. Le narrateur nous offre une description indirecte des autres, grâce à l'ouïe de Miss Allan. D'où, peut-être, le choix de l'auteur d'effacer le lien direct avec *The Prelude*, cette suppression n'enlevant rien à la diégèse.

Si dans certains cas les passages intertextuels sont abandonnés, l'auteur choisissant de ne plus les reconduire dans la version finale, d'autres cas de figure montrent qu'à d'autres moments, l'intertexte transposable est transféré et même amplifié. Par exemple, l'idée de la mort s'infiltré progressivement dans le récit avec l'insertion de citations.

⁴ "She was reading the 'Prelude', partly because she always read the 'Prelude' abroad, and partly because she was engaged in writing a short *Primer of English Literature* – Beowulf to Swinburne – which would have a paragraph on Wordsworth. She was deep in the fifth book, stopping indeed to pencil a note, when a pair of boots dropped, one after another, on the floor above her. She looked up and speculated. Whose boots were they, she wondered. She then became aware of a swishing sound next door – a woman, clearly, putting away her dress. It was succeeded by a gentle tapping sound, such as that which accompanies hair-dressing. It was very difficult to keep her attention fixed upon the 'Prelude'. Was it Susan Warrington tapping? She forced herself, however, to read to the end of the book, when she placed a mark between the pages, sighed contentedly, and then turned out the light." (*The Voyage Out*, p. 93)

Certains intertextes sont repris de *Melymbrosia*, comme par exemple la citation par Mr Grice d'un vers de Shakespeare (*The Tempest*) afin d'évoquer les fonds marins associés à la mort :

Meanwhile he showed her the few treasures which the great ocean had bestowed upon him – pale fish in greenish liquids, blobs of jelly with streaming tresses, fish with lights in their heads, they lived so deep.

“They have swum among bones,” Clarissa sighed.

“You’re thinking of Shakespeare” Mr Grice said, and taking down a copy read aloud, his finger pointing the words, in an emphatic nasal voice,

Full fathom five thy father lies;...

“A grand fellow Shakespeare” he said replacing the volume. (*Melymbrosia*, pp. 38-39)

Clarissa et Mr Grice renvoient clairement à une œuvre donnée. Le même vers apparaît dans la version publiée, exactement dans le même contexte de la conversation entre les deux personnages. À la vue des trésors marins conservés par Mr Grice, Clarissa pense à leur provenance, c'est-à-dire les profondeurs de l'océan qui engloutissent également des restes humains, devenant ainsi des sépultures. La mort est connotée par des os, par des squelettes gisant au fond de la mer. Dans l'esprit de Clarissa, la vie de la faune marine renvoie à la mort humaine.

Certaines citations reflètent et renforcent la thématique de la mort dans les deux versions. Lorsque le texte inséré fait allusion à la mort, il annonce d'une certaine manière la fin du roman. Tel est le cas de la dernière strophe tirée du poème de Thomas Hardy, « He Abjures Love » citée par Hewet aux Chapitres 12 de *Melymbrosia* et IX de *The Voyage Out* :

“Mrs Paley will enjoy it certainly” said Hewet. “It’s one of the saddest things I know – the way elderly ladies cease to read poetry. And yet how appropriate this is –

I speak as one who plumbs
Life’s dim profound,
One who at length can sound
Clear views and certain.
But – after love what comes?
A scene that lours,
A few sad vacant hours,
And then, the Curtain.

I daresay Mrs Paley is the only one of us who can really understand that.”

“We’ll ask her” said Hirst. “Please Hewet, if you must go to bed, draw my curtain. Few things distress me more than moonlight.” (*Melymbrosia*, 86 / *The Voyage Out*, p. 100)

Arriver aux profondeurs, comme lorsque Rachel plonge au fond de la mer, est le signe que le tomber du rideau final est imminent. La vie est par conséquent un mouvement vertical descendant qui se termine lorsque l’on touche le fond. Cet intertexte constituant une allusion proleptique exemplifie en amont ce que le récit woolfien montrera plus tard dans la diégèse lorsque Rachel, dans ses rêves, plonge symboliquement au fond de l’eau afin d’échapper à ses poursuivants.

Le rideau qui symbolise la mort dans le poème de Hardy est aussi lié à l’obscurité et au sommeil dans le cas de Hirst, qui demande à son ami de cacher la lumière de la lune, qui l’empêche de dormir, et de tirer le rideau. Dans la version finale, la lumière de la lune est étroitement associée à la mort de Rachel. Le rideau ne protège plus des intrusions de la lumière :

The windows were uncurtained, and showed the moon, and a long silver pathway upon the surface of the waves.
‘Why,’ he said, in his ordinary tone of voice, ‘look at the moon. There’s a halo round the moon’. [...] (*The Voyage Out*, p. 334)

L'élément symbolique dans l'intertexte cité rappelle l'accessoire réel dans la chambre de Hirst et celle de l'héroïne défunte. Les allusions au rideau, élément diégétique et intertextuel, se font ainsi écho, reliant le texte woolfien et hardyen. De plus, c'est une autre façon envisagée par l'auteur de mettre en relation le sommeil et la mort.

Lorsque l'intertextualité reste implicite, le lecteur doit savoir repérer les éléments transposés dans la fiction woolfienne et les interpréter par rapport au contexte du récit qui accueille ces influences subtilement insérées. Quant aux citations explicites, directes, elles ne sont pas simplement des fragments ornementaux ; elles font partie intégrante, organique, du texte ; elles prennent naissance en même temps que le texte, se tissent naturellement dans le récit, et certaines sont présentes dès la phase embryonnaire de l'œuvre. Celles qui traduisent le mieux la vision de l'auteur sont choisies pour être transposées et amplifiées au fur et à mesure des réécritures successives et figureront dans la version publiée.

Images réverbérantes : transpositions à écho

Virginia Woolf transfère et perpétue de nombreuses images et techniques d'écriture dans les romans qu'elle écrira ultérieurement, à partir de *Melymbrosia*. Il s'agit d'une transposition en écho ou d'un transfert à répétition des éléments caractéristiques de l'univers symbolique woolfien, qui se ramifient ou se réverbèrent dans toute l'œuvre à venir et qui renvoient toujours à leur origine. Dans son roman d'apprentissage, Virginia Woolf conçoit de nombreuses images transposables et transférables.

L'évolution à partir de *Melymbrosia* jusqu'à *The Voyage Out* contient en réduction un exemple de ce qui va se passer dans l'œuvre entière de Virginia Woolf. Après *Melymbrosia*, les images et les réseaux de motifs symboliques deviennent de plus en plus concentrés dans l'œuvre woolfienne, ainsi qu'on peut le voir à l'intérieur d'un même roman, ou d'une version à l'autre – en l'occurrence de *Melymbrosia* à *The Voyage Out* – pour atteindre une sorte de saturation dans *The Waves*. Le silence, la répétition, le rythme, le dynamisme imprimé par la lumière, les couleurs et l'univers aquatique, originellement imaginés dans *Melymbrosia*, se retrouvent dans les romans ultérieurs. Les images de *Melymbrosia* préfigurent donc la symbolique woolfienne qui se mettra en place progressivement dans les romans à venir. Ces images se développeront au fur et à mesure de l'expérience romanesque de l'auteur. Elles prendront de l'ampleur, seront plus sophistiquées et entrelacées avec d'autres symboles qui se combinent et fusionnent à partir de la source, mais la base en est donnée dans ces premières pages où Virginia Woolf fait son apprentissage romanesque. On pourrait parler de cartouches symboliques conçues dans *Melymbrosia* qui sont transférables et se rechargent de sens pour chaque nouveau roman afin de créer un univers cosmique composé de vagues, d'arbres, d'oiseaux, de couleurs et de lumières. Certains passages de l'œuvre woolfienne deviennent du « déjà lu » car ils incorporent des motifs qui se répètent d'une œuvre à l'autre.

Malgré les formes différentes de ses romans ultérieurs, l'auteur définissant *To the Lighthouse* comme « an elegy », *The Waves* comme « a play-poem », *The Years* comme « an essay-novel » et *Orlando*

comme « a biography », des symboles unificateurs relient la prose woolfienne sur la base d'images-sources qui deviennent des composantes permanentes de son œuvre. Par exemple, après la publication de *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf note une liste d'ingrédients pour son prochain roman : « [...] all the usual things I try to put in – life, death, &c » (*Diary* III, 18-19), preuve qu'elle perpétue consciemment ces fondements transférables d'un roman à un autre. Des faisceaux de significations et d'images témoignent de la continuité de l'écriture de Virginia Woolf.

Afin d'illustrer la perpétuation d'éléments à partir de *Melymbrosia*, j'ai choisi l'exemple du fond marin. Dans la cosmogonie woolfienne, l'eau est transparente et mystérieuse à la fois. Cette dualité contradictoire se résout dans la profondeur, espace qui attire de nombreux personnages woolfiens, à commencer par ceux de *Melymbrosia* et de *The Voyage Out*. Le fond de l'eau fascine, recèle des trésors de vie submergés et abrite des vies naufragées englouties par l'eau. C'est l'envers du monde visible. Certaines images se retrouvent incessamment tout au long des deux romans. D'autres sont insérées seulement après la rédaction de *Melymbrosia*, comme par exemple le monstre marin au fond de la mer. Il est mentionné pour la première fois par Mr Pepper en présence de Rachel au début de leur voyage. Cette image déclenche chez Ridley puis chez elle un sentiment de dégoût⁵. Le monstre sous l'eau ressurgit à des moments-clés, étant lié aux peurs enfouies de Rachel tout au long du voyage. Les monstres

aquatiques sont à l'origine de toutes les images à connotation négative associées à l'eau dans le récit.

L'image de la profondeur marine est aussi présente au Chapitre II de *The Voyage Out*. Tout de suite après avoir vu son oncle et sa tante s'embrasser à bord de l'*Euphrosyne*, Rachel regarde la mer et pense apercevoir des bateaux naufragés et des monstres marins. L'intimité du baiser l'amène à détourner les yeux et à plonger son regard au fond de la mer :

Mr. Pepper went on to describe the white, hairless, blind monsters lying curled on the ridges of sand at the bottom of the sea, which would explode if you brought them to the surface, their sides bursting asunder and scattering entrails to the winds when released from pressure, with considerable detail and with such show of knowledge, that Ridley was disgusted, and begged him to stop. (*The Voyage Out*, p. 16)*

Dans ce premier roman, la mer abrite des monstres ainsi que des squelettes de bateaux naufragés qui établissent ainsi un lien entre la mer et la mort. Le fond marin ne se voit pas, mais s'imagine, se devine, ou s'entrevoit. La mer couvre aussi des trésors comparables à ceux dont parle Mr Grice dans *Melymbrosia* et *The Voyage Out* :

Meanwhile he [Mr Grice] showed her [Clarissa] the few treasures which the great ocean had bestowed upon him – pale fish in greenish liquids, blobs of jelly with streaming tresses, fish with lights in their heads, they lived so deep. "They have swum about among bones," Clarissa sighed. (*Melymbrosia*, p. 38 ; *The Voyage Out*, pp. 45-46)

Tout comme Rachel, Cam dans *To the Lighthouse* regarde la mer et y devine des trésors enfouis : « The boat was leaning, the water was sliced sharply and fell away in green cascades, in bubbles, in cataracts. Cam looked down into the foam, into the sea with all its treasures in it,

and its speed hypnotised her » (*To the Lighthouse*, p. 386). Au contraire, pour Mr Ramsay, dépourvu d'imagination, le fond de la mer n'évoque rien de particulier ; ce n'est pas un espace fantasmagorique : « Naturally men are drowned in a storm, but it is a perfectly straightforward affair, and the depths of the sea (he sprinkled the crumbs from his sandwich paper over them) are only water after all. » (*To the Lighthouse*, p. 414).

Si le fond de la mer est un endroit qui provoque la terreur, c'est également un espace sécurisant. Dans les deux versions de *The Voyage Out*, lorsque ceux qui poursuivent Rachel dans son délire la traquent, elle se réfugie au fond de l'étang. L'image du fond marin acquiert donc une double signification dans la version finale : c'est le lieu où reposent les monstres mais aussi le lieu où l'héroïne se sent à l'abri. Dans *The Waves*, Rhoda a l'impression d'être poursuivie elle aussi ; l'eau n'est plus un refuge mais un piège d'où elle ne parvient pas à se dégager : « [...] Let me pull myself out of these waters. But they heap themselves on me; they sweep me between their great shoulders; I am turned; I am tumbled; I am stretched, among these long lights, these long waves, these endless paths, with people pursuing, pursuing. » (*The Waves*, p. 430).

Rachel et Rhoda sont deux personnages qui immergent leurs rêves et leurs fantasmes dans une atmosphère liquide⁶. Rhoda est perçue par Jinny comme une rêveuse dont l'imagination la transporte

⁶ Le rapprochement entre Rachel et Rhoda est analysé par Patricia Ondek Laurence dans « Escaping the Alphabet. Decoding the Body and the Mind in *The Voyage Out*

toujours dans une ambiance sous-marine : « I do not stand lost, like Susan, with tears in my eyes remembering home; or lie, like Rhoda, crumpled among the ferns, staining my pink cotton green, while I dream of plants that flower under the sea, and rocks through which the fish swim slowly. I do not dream. » (*The Waves*, p. 438). De surcroît, tout comme Rachel qui veut voir « la vie » à l'hôtel et se perd dans ses couloirs labyrinthiques, Bernard veut explorer le monde qui l'entoure. Ceci l'amène à s'imaginer également au fond de la mer, englouti par l'eau : « 'Now,' said Bernard, 'let us explore. There is the white house lying among the trees. It lies down ever so far beneath us. We shall sink like swimmers just touching the ground with the tips of their toes. We shall sink through the green air of the leaves, Susan. We sink as we run. The waves close over us, the beech leaves meet above our heads. » (*The Waves*, p. 424).

La double connotation du fond marin, qui se trouve originellement dans le premier roman woolfien, est un espace qui procure à la fois des sentiments de terreur et de sécurité. Les pensées de Rachel dans *Melymbrosia* et *The Voyage Out* l'entraînent souvent au fond de la mer, ses méditations menant inévitablement à la mort. Elle dissocie la vie permanente marine et la vie humaine, qui est éphémère :

[...] she was ill-fitted to keep her eye upon facts; correspondingly tempted to think of the bottom of the sea. "Why should I go bothering about my feelings, and other people's feelings," her meditations ran, "while the gulls are squawking above, the sea is running round the world, and the plants are opening on earth? I live; I die; the sea comes over me; it's the blue that lasts. (*Melymbrosia*, p. 24)

and *The Waves* », *The Reading of Silence. Virginia Woolf in the English Tradition*, Stanford: Stanford University Press, 1991.

Pendant son délire, Rachel veut faire croire à ses poursuivants qu'elle est morte ; sauter d'une hauteur ou plonger dans la mer est le seul moyen d'échapper à ses visions, comme pour Septimus qui, dans *Mrs Dalloway*, se jette par la fenêtre : « She began to be tormented by the sights, which now were always chasing her, and to try by swimming or jumping off high towers to escape from them. At last one afternoon she suffered sharp pain and found herself by a great dark pool into which she plunged » (*Melymbrosia*, p. 227 ; *The Voyage Out*, p. 322). Clarissa pense à la mort de Septimus au cours de sa soirée mondaine : « But this young man who had killed himself – had he plunged holding his treasure ? » (*Mrs. Dalloway*, p. 258).

À travers cet exemple, on voit la façon dont un ingrédient de la cosmogonie woolfienne, imaginé originellement dans son roman d'apprentissage, sera transposé et multiplié par la suite. Les images du fond marin, images à connotations contradictoires et complémentaires, se prolongent dans les romans ultérieurs, notamment dans *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* et *The Waves*. Dans ces romans, la profondeur est une attraction magnétique et fascinante pour les personnages rêveurs. L'image devient ainsi un motif de l'écriture de Virginia Woolf et une caractéristique reconnaissable de sa prose.

La répétition des motifs se fait à la fois à l'intérieur de chaque version et d'une version à l'autre. Cette technique fait partie des stratégies essentielles de composition et d'écriture de l'auteur. La mémoire des mots, des images, des scènes est ancrée partout dans *Melymbrosia* et *The Voyage Out*, contribuant à la création d'un effet hypnotique. La répétition avec variation intensifie, enrichit, donne de la

puissance et crée du rythme et de l'unité. D'une version à l'autre, les images trouvent un écho parfois parfait (lorsque l'auteur reprend l'ancien texte tel quel), parfois partiel (lorsque le texte de base se retrouve dans le texte final avec d'infimes modifications) et à d'autres moments inexistant (lorsque le texte de départ devient méconnaissable à la lecture du texte final).

Dans la version finale, au-delà de la démultiplication des échos repris dans *Melymbrosia*, l'auteur insère également des échos inédits, ce qui montre son intérêt pour les images répétitives. On a vu la façon dont l'auteur fait proliférer les réseaux croissants d'éléments symboliques. L'arborescence de leitmotive prend ainsi de plus en plus d'ampleur dans *The Voyage Out*, où se dessine une sorte d'obsession ou de hantise concernant ce genre d'images. Virginia Woolf privilégie davantage les parallélismes, crée des liens entre les personnages, des scènes, des événements, des situations et des points de vue. C'est ainsi que le récit publié gagne en résonance et acquiert une dimension musicale grâce aux refrains multiples et répétés. De plus, les techniques narratives et descriptives qui restent embryonnaires dans la version la plus ancienne, sont plus souvent reprises et répétées dans *The Voyage Out*.

Lorsque l'on examine le processus de création du premier roman de Virginia Woolf, les phénomènes de transposition s'avèrent être complexes : tout d'abord, à l'échelle du texte en train de prendre forme, j'ai souligné le caractère amovible et le transfert des techniques narratives imaginées dans *Melymbrosia* et perfectionnées dans *The*

Voyage Out, mais aussi du matériau repris dans *Melymbrosia*, retravaillé, étoffé et amplifié pour *The Voyage Out*. Le texte final se trouve enrichi d'images qui acquièrent des sens multiples. Le projet de l'auteur est de créer des liens et une unité à l'intérieur de son récit, un réseau enrichi de symboles, plus dense et maîtrisé car plus construit et systématisé.

Deuxièmement, les citations transposées originellement dans *Melymbrosia* sont soit jugées non-transférables par l'auteur, et par conséquent, seront supprimées à la réécriture, soit transférables car elles reconduisent l'idée initialement mise en place. De nouveau, ces passages importés dans le texte woolfien sont amplifiés dans la version finale. La caractéristique qui se vérifie donc à travers les exemples donnés est que la plupart des éléments transférables seront non seulement réutilisés et réarrangés dans *The Voyage Out*, mais aussi que l'auteur a le souci de leur donner une nouvelle dimension en les développant et en leur conférant davantage de charge symbolique.

A l'échelle de toute la création woolfienne, on peut également parler de transposition et de transfert des images woolfiennes. *Melymbrosia* peut ainsi être considéré comme le Livre premier ou la source, dans le sens où ce roman est à l'origine non seulement de *The Voyage Out* mais aussi de toute l'écriture ultérieure. Il s'agit de l'œuvre génésiaque qui fonde une sorte de continuité latente unifiant l'univers romanesque de Virginia Woolf.

Monica Girard

Bibliographie

Bell, Ann Olivier (ed.). *The Diary of Virginia Woolf*. 5 vol. London: Penguin, 1979-1985.

Woolf, Virginia. *The Voyage Out*. London: Penguin Books, 1992. First published by Duckworth and Co., 1915.

---. *Melymbrosia. An Early Version of The Voyage Out*. Louise DeSalvo (ed.), New York: New York Public Library, 1982.

---. *Four Great Novels (Jacob's Room, Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, The Waves)*, Oxford: Oxford University Press, 1994.