

La théorie des *Vagues* : lecture anachronique

J. HILLIS MILLER

DEPARTMENTS OF COMPARATIVE LITERATURE AND ENGLISH, UNIVERSITY
OF CALIFORNIA — IRVINE

1. **D**e quoi au juste s'agit-il de rendre compte dans *Les Vagues* ? Qui-conque s'est déjà risqué à la lecture de ce texte étrange sait bien que ses conventions sont singulières et idiosyncratiques à l'extrême. Le texte des *Vagues* se compose de deux types de discours juxtaposés, pour reprendre les termes de Virginia Woolf elle-même, d'une part les « interludes », et d'autre part les « soliloques » de six personnages, à différents moments de leurs vies. Je propose d'observer d'un peu plus près, l'une après l'autre, ces deux formes différentes que prend le langage.
2. Le texte des *Vagues* est entrecoupé de dix passages en italiques, rédigés au passé, invoquant dès les deux premiers paragraphes le soleil à dix moments d'une journée située dans le passé, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil : le soleil s'est levé, s'est couché, a illuminé la mer et le rivage, a éveillé une multitude d'oiseaux dans le paysage, pour finalement pénétrer dans l'une des pièces d'une maison près de la plage. Ces interludes suivent également le cycle d'une année. Dans chacun d'eux, on retrouve les mêmes éléments, modulés selon l'heure du jour ou le moment de l'année. Ce procédé rappelle le poème de Wallace Stevens, « Surface d'une mer emplies de nuages¹ », dans lequel chaque strophe constitue comme une variation sur les éléments poétiques de la strophe qui précède.
3. Dans chacun de ces interludes, généralement à la fin de chacun d'entre eux, les vagues déferlent sur le rivage. Le roman s'achève avec un ultime interlude, une seule phrase : « Les vagues se brisaient sur le rivage² ». Dans ces interludes, une grande attention est portée aux couleurs. Celles-ci semblent être dites ou écrites par une sorte de pouvoir anonyme du langage, peut-être par cette « voix narrative (le “il”, le “neutre”) » que Maurice Blanchot définit dans un essai qui reste crucial pour la théorie narrative, du moins en ce qui me concerne³. Chacun de ces passages est

1 Sauf indication contraire, les citations ont été traduites par nos soins [JL].

2 V. Woolf, *Les Vagues*, 615.

3 M. Blanchot, « La Voix narrative », 556.

référentiel et « réaliste » (bien que décrivant une scène imaginaire), tout en étant incroyablement figuratif. Dans ces passages, Woolf semble avoir tenté d'accomplir ce que Bernard, vers la fin de son dernier soliloque, définit comme une entreprise impossible : « Mais comment décrire un monde vu sans avoir un moi ? Il n'y a pas de mots⁴ ».

4. « Comme » est l'un des mots clé dans ces interludes en italiques, ainsi que dans les soliloques des six personnages auxquels je me consacrerai dans un instant. Ce qui est décrit dans la fiction, et qui est réellement là, est défini par le biais de toutes sortes d'autres éléments improbables, comme dans l'exemple qui suit, choisi parmi tant d'autres :

le soleil tombait en coins affûtés dans la pièce. Tout ce que la lumière touchait était soudain doté d'une existence fanatique⁵ [note de l'auteur : Voulait-elle écrire « fantastique » ? Qu'est-ce que « fanatique » peut bien signifier ici ?]. Une assiette était comme un lac blanc. Un couteau ressemblait à une dague de glace. Tout à coup des gobelets se révélaient cerclés de stries de lumière. Tables et chaises montaient à la surface comme si elles avaient été plongées dans l'eau et remontaient, pelliculées de rouge, orange et pourpre comme la pruine sur la peau de fruits mûrs. [...] Et, à mesure que croissait la lumière, des troupeaux d'ombres fuyaient devant elles et s'agglutinaient et demeuraient à l'arrière-plan en replis aux multiples froncis⁶.

5. Le texte qui s'écrit entre les interludes est composé de ce que Woolf appelle des « soliloques dramatiques » auxquels les six personnages, Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny, et Rhoda, prêtent successivement leurs voix. Les soliloques sont encadrés par des guillemets. Alors qu'elle en était au remaniement du texte, Woolf écrivit dans son journal : « Les *Vagues* se réduisent, je crois (j'en suis à la page 100), à une série de soliloques dramatiques. Ce qu'il faut, c'est donner plus d'homogénéité aux entrées et aux sorties, comme un rythme de vagues⁷ ». Selon cette citation, chaque soliloque serait comme une vague qui se dresserait avant de déferler sur le rivage, ou peut-être comme une série de vagues. L'alternance des soliloques entre les personnages ne respecte aucun ordre particulier. Certains soliloques sont très brefs. D'autres se poursuivent sur plusieurs pages, particulièrement ceux de Bernard. *Les Vagues* s'achève avec un soliloque de plus de quarante pages où Bernard, ayant atteint un âge avancé, rappelle à nouveau tous les motifs et les moments déjà évoqués dans les soliloques des six personnages. Chaque soliloque est présenté sous forme de citation entre guillemets. Une voix narrative désincarnée indique chaque énonciateur : « dit Susan », ou « dit Louis », etc. Les soliloques de Woolf diffèrent pourtant de ceux d'Hamlet, car à l'exception peut-être du long soliloque de Bernard à la fin du roman, ils ne sont pas prononcés à voix haute. Il s'agit de soliloques internes, de voix intérieures qui se parlent sans fin à elles-mêmes.

4 V. Woolf, *Les Vagues*, 204/608.

5 Traduction modifiée pour ce terme, dans le but de servir le propos de l'auteur. Le traducteur de l'édition La Pléiade a choisi de traduire « fanatical » par « frénétique ».

6 V. Woolf, *Les Vagues*, 79. / 487.

7 V. Woolf, *Journal d'un écrivain*, trad. Germaine Beaumont, Mercredi 20 août 1930, 262.

6. La texture stylistique des soliloques est rien moins qu'ahurissante. Bien que les soliloques de chacun des personnages soient individualisés, les pensées et sensations présentes s'y mêlent chaque fois aux souvenirs qui ré-affleurent spontanément ; on y trouve des figures de style extraordinaires qui prennent souvent la forme de comparaisons ; des phrases qui anticipent l'avenir ; des motifs imaginaires récurrents, souvent présents dans la conscience de plus d'un seul des personnages, ou dans les interludes. Par exemple, les images de femmes portant des cruches au Nil⁸, ou les images de colonnes dans le désert, celles qui évoquent la pointe du chardon des dunes sur le rivage, ou les « hommes en turbans aux sagaies empoisonnées⁹ », ou encore les descriptions de la femme assise à écrire entre deux longues fenêtres à Elvedon, tandis que les jardiniers balaient la pelouse « avec leurs grands balais¹⁰ ». Le lecteur a parfois du mal à distinguer les différentes strates de langages les unes des autres. L'élément décrit est-il « réellement là », ou bien est-il seulement imaginé ?
7. Qui ou qu'est-ce qui parle dans ces interludes en italiques, et depuis quel lieu ou quel moment ? À qui ou à quoi les soliloques sont-ils adressés ? Qui ou qu'est-ce qui parle depuis quel lieu ou quel moment, lorsqu'on lit « dit Bernard », « dit Jinny », « dit Susan », etc., à chaque soliloque entre guillemets ? Quelle serait la série d'hypothèses interprétatives qui rendrait compte au mieux et de la manière la plus succincte des étranges caractéristiques stylistiques des *Vagues* ?
8. La réponse la plus simple, à mon avis, serait de penser *Les Vagues* comme un texte qui repose sur l'existence d'une volumineuse banque de mémoire impersonnelle contenant chaque événement, pensée ou sentiment de chacun ; ceux-ci seraient cependant exprimés dans un langage adapté, à l'aide de figures de style capables de rendre compte des sensations et des sentiments qu'il serait impossible d'exprimer de manière littérale. Le soliloque intérieur de l'ensemble des personnages se poursuit et se renouvelle là, quelque part, sans cesse, sans fin. Qui ou quoi que ce soit qui annonce « dit Bernard » ou « dit Jinny » a choisi (ou bien cela s'est simplement trouvé ainsi) de parfois se remettre à l'écoute des intériorités des personnages, de ce qu'ils se disent à eux-mêmes et continueront sans cesse de dire.
9. C'est là selon moi ce dont parlait Woolf lorsqu'elle répétait dans son journal que *Les Vagues* reposait sur un présupposé « mystique ». Ce présupposé se donne à lire dans le texte lui-même par le biais de l'intuition qu'ont tous les personnages, d'une manière ou d'une autre, de flotter depuis un centre absent, ou un silence, qui ne fait qu'échapper à leur emprise.

8 201, et 8 pour la première occurrence. / 458 ; 420.

9 V. Woolf, *Les Vagues*, 54 ; 78 ; 100. / 420 ; 464 ; 48.

10 Traduction modifiée. 12 / 496.

10. Cette hypothèse d'une « banque de la mémoire mise en mots » expliquerait alors l'étrange alternance des temps grammaticaux dans *Les Vagues*. Le passé grammatical employé dans les interludes, avec leurs vagues déferlant sur le rivage, exprime l'éternelle appartenance au passé de tout ce qui est entreposé dans cette banque de mémoire. Celle-ci figure le lieu où tout ce qui est arrivé, tout ce qui est définitivement révolu, continue pourtant à avoir lieu à nouveau, dans la langue et au rythme des répétitions, comme dans la toute dernière phrase : « *Les vagues se brisaient sur le rivage*¹¹ ». L'hypothèse vaut également pour expliquer pourquoi la voix narrative spectrale et mystérieuse, cette voix complètement anonyme et impersonnelle, parle elle aussi au passé : « dit Jinny », « dit Neville ». Les soliloques, eux, sont pourtant écrits au présent, inscrits dans le temps même de leur énonciation. Il ne s'agit cependant pas d'associer la voix narrative à celle de Virginia Woolf en tant qu'auteur. Dans son journal, alors qu'elle réfléchit à la forme rhétorique que prendra le roman qu'elle n'a pas encore écrit, Woolf note : « plusieurs problèmes réclament une prompt solution. Qui pense cela ? Et suis-je extérieure au penseur ? Il faut un plan qui ne soit pas une simple astuce¹² ».
11. Woolf elle-même reste en-dehors de la voix narrative; elle invente le roman. Ou alors, comme elle l'exprime dans son journal après avoir écrit les dernières pages, elle couche sur le papier la voix anonyme qui parle en elle : « J'ai écrit les mots: "Oh Mort", il y a un quart d'heure, ayant dévalé les dix dernières pages dans des moments d'une intensité et d'un enivrement tels, que j'avais presque l'impression de courir à l'appel de ma propre voix, à moins que ce ne fût d'une autre (comme lorsque j'étais folle). J'étais presque effrayée, au souvenir des voix qui volaient alors devant moi¹³ ».
12. Mon hypothèse expliquerait également l'utilisation du langage par les personnages, notamment lorsqu'ils empruntent des figures de style aux soliloques des autres. Il ne s'agit pas de télépathie, mais plutôt, pour chaque personnage, d'un accès inconscient au langage de cette banque de mémoire. De la même façon, les personnages puisent certains motifs dans ce langage collectif : la description des guerriers aux javelots, celle des femmes allant au Nil avec leurs cruches, celle de l'aile dans l'eau, etc. Dans un passage de son journal rédigé pendant qu'elle projetait d'écrire *Mrs. Dalloway*, Woolf évoque l'idée de grottes creusées sous les personnages se rejoignant toutes dans une caverne secrète : « ma découverte : comment je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce que je désire : humanité, humour, profondeur. Mon idée st de faire communiquer ces grottes entre elles et que chacune apparaisse au grand jour au moment nécessaire¹⁴ ».

11 V. Woolf, 615.

12 V. Woolf, *Journal d'un écrivain*, mercredi 25 septembre 1929, 243.

13 *Ibid.*, Samedi 7 février 1931, 277.

14 *Ibid.*, Jeudi 30 août 1923, 111.

13. Ce que Woolf dit de ses propres souvenirs dans « Esquisse du passé » (*Instants de vie*), a vraisemblablement une dimension psychologisante. On peut postuler qu'une émotion intense qui se produit à un moment donné, qu'elle procure ou non du plaisir, laisse son empreinte sur un événement de manière à ce que celui-ci se reproduise indéfiniment dans la mémoire, réapparaissant à chaque fois dans toute sa singularité. Woolf tire cependant des conclusions assez remarquables de sa propre expérience de ces souvenirs refoulés qui resurgissent. Affirmant que certains souvenirs « remontent à la surface¹⁵ » dans certaines conditions ou à la faveur de certains états d'esprit, elle écrit notamment ceci : « ne serait-il pas possible – je me le demande souvent – que des choses que nous avons ressenties avec une grande intensité aient une existence indépendante de notre esprit ?¹⁶ » Si c'est bien le cas, poursuit-elle, « ne serait-il pas possible qu'avec le temps on en vienne à inventer un appareil qui permettrait de les enregistrer ?¹⁷ » Si un tel dispositif existait, il pourrait peut-être s'agir de celui-ci : « Au lieu de me rappeler une scène par-ci, un bruit par-là, je brancherais une prise dans le mur ; et j'écouterais le passé. Je remonterais au mois d'août 1890. Je sens qu'une forte émotion doit laisser sa trace ; et qu'il s'agit simplement de découvrir comment nous pourrions la suivre, de manière à revivre notre vie depuis son commencement¹⁸ ». L'idée est assez extraordinaire !
14. Où donc l'émotion laisserait-elle « sa trace » ? La réponse de Woolf confirme sans aucun doute mon hypothèse à propos des soliloques des *Vagues*. Dans ce roman, selon Woolf, ce qui se produit en causant une émotion intense continue de se produire quelque part et acquiert ainsi une existence presque indépendante. On peut alors comparer ces événements à des données stockées sur un disque dur, ou, mieux encore, à ces milliards de fichiers disponibles sur internet, flottant dans le cyberspace sous forme de sauvegardes innombrables sans emplacement spécifique. Pour retrouver ces éléments il suffit de « branch[er] une prise dans le mur [et] écout[er] le passé¹⁹ », tout comme on peut écouter de la musique enregistrée il y a longtemps sur iTunes. On peut écouter Glenn Gould, par exemple, le faire revenir d'entre les morts pour entendre ses doigts depuis longtemps réduits à l'état de poussière jouer les *Variations Goldberg* de Bach.
15. La voix narrative anonyme et impersonnelle des *Vagues*, qui ne dit jamais rien d'autre que « dit Bernard » ou « dit Jinny » s'est connectée à cette banque de données autonome. Elle peut alors opérer une série de choix, à sa guise, parmi les soliloques dramatiques des six personnages. Ceux-ci continuent de s'écrire au présent, en une éternelle et incessante répétition. Et c'est également le cas pour tous les soliloques que la voix narrative choisit de ne pas livrer au lecteur : seule une petite sélection lui est restituée.

15 V. Woolf, « Esquisse du passé », *Instants de vie*, 528-9.

16 *Ibid.*, 529.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

16. Mes images anachroniques de disques durs et d'Internet témoignent de la portée étrangement visionnaire de la formule de Woolf : « branch[er] une prise dans le mur [et] écout[er] le passé ». Il est possible de le faire aujourd'hui, tout comme, bien entendu, il était possible de le faire au temps de Woolf avec les gramophones. Ne résistons pas à la tentation de lire les ouvrages de littérature du passé à la lumière des connaissances et des technologies du présent. J'y vois quelque chose d'inéluctable, dans la mesure où nous sommes les enfants de notre temps et des technologies qui s'y inventent : pourquoi alors ne pas exploiter les interprétations que ces analogies nous inspirent ?
17. Un élément fondamental des *Vagues* échappe cependant à l'interprétation fournie par le passage d'« Esquisse du passé » que j'ai analysé. Il s'agit de la manière dont ces souvenirs apparaissent, au moment où ils sont perçus par le lecteur, sous la forme d'un langage déjà travaillé et hautement figural, comme s'ils existaient sous cette forme depuis toujours. Woolf parle plutôt de la manière dont les souvenirs reviennent sous forme de visions, comme des images très nettes (pour employer une autre analogie anachronique) apparaissant sur un écran de télévision. Pourtant, un passage d'« Esquisse du passé », situé quelques pages plus loin, se charge de mettre en mots ce paradigme, ainsi que l'idée quelque peu extraordinaire qu'il existerait un ordre caché ou insaisissable derrière la surface des choses :

À partir de cela j'atteins à ce que j'appellerais une philosophie ; en tous cas, c'est une idée que je ne perds jamais de vue, que 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. *Hamlet* ou un quatuor de Beethoven constituent la vérité sur cette énorme masse qu'on appelle monde. Mais il n'existe pas de Shakespeare, pas de Beethoven ; certainement et une fois pour toutes, Dieu n'existe pas. Nous sommes les mots ; nous sommes la musique ; nous sommes la chose en soi. Et c'est ce que je vois quand je reçois un choc²⁰.

Cette idée apparaît par intermittences, à certains moments clé des *Vagues*.

18. C.Q.F.D. J'affirme avoir démontré que certains passages d'« Esquisse du passé » confirment l'hypothèse qui, j'en avais l'intuition, permettraient de rendre compte de la singularité qui caractérise la narratologie et le style des *Vagues*.
19. Cette idée étrange formulée par Woolf d'un réservoir d'événements de la conscience qui serait déjà traduit en mots existe-t-elle chez d'autres philosophes, critiques ou écrivains ? En conclusion, j'explorerai brièvement la pensée de cinq auteurs, par ordre chronologique, n'ayant pas ici l'espace nécessaire à une véritable analyse. Woolf n'aurait pas pu connaître la plupart d'entre eux qui ont écrit après sa mort, mais deux d'entre eux cepen-

²⁰ *Ibid.*, 535.

dant (Husserl et James) étaient ses contemporains. Il est possible qu'elle ait eu connaissance de certaines de leurs idées qui s'avèrent proches des siennes. Voici les noms des cinq penseurs en question : Edmund Husserl, Henry James, Maurice Blanchot, Jacques Derrida, et Wolfgang Iser.

20. Husserl, dans *L'Origine de la géométrie*²¹, développe l'étrange notion d'« objets idéaux », comme par exemple celle du triangle idéal qui, comme un paradigme spectral, préexisterait et survivrait à tout triangle inscrit ou à tout objet triangulaire.
21. James, dans sa préface à *La Coupe d'or* de la New York Edition²², utilise l'image inouïe de quelqu'un qui marcherait dans un champ de neige immaculée pour affirmer que le texte du roman préexiste au temps de son écriture en tant que telle, et que cette notion lui est apparue avec netteté au moment de réviser le roman en vue de le réécrire pour la New York Edition. Dans ce temps de la relecture, il compare son texte à un texte idéal qui précéderait le temps de l'écriture physique et continuerait ensuite d'exister.
22. Blanchot est l'auteur d'un court texte sur *Les Vagues*²³. Dans « Les deux versions de l'imaginaire²⁴ », et dans « Le chant des Sirènes²⁵ », Blanchot évoque l'existence d'un dangereux royaume de l'imaginaire, d'un royaume de l'image, vers lequel les récits iraient à leur péril, parce que c'est là ce dont ils parlent et parce que c'est ce qui les détruira.
23. Iser, dans *Le Fictif et l'imaginaire*²⁶, postule l'existence d'un troisième royaume qui ne serait ni celui du réel ni celui de la fiction. Il l'appelle « l'imaginaire ». Si l'on reprend mon image de l'informatique et de l'Internet, l'imaginaire d'Iser apparaît comme un disque dur vierge, ou une base en attente d'inscription de données.
24. Enfin, dans « Ponctuations: le temps de la thèse », Derrida affirme que son premier projet de thèse était « de ployer, plus ou moins violemment, les techniques de la phénoménologie transcendantale à l'élaboration d'une nouvelle théorie de la littérature, de ce type d'objet idéal très particulier qu'est l'objet littéraire, idéalité « enchaînée », aurait dit Husserl, enchaînée dans la langue dite naturelle, objet non mathématique ou non mathématisable mais pourtant différent des objets d'art plastique ou musical, c'est-à-dire de tous les exemples privilégiés par Husserl dans ses analyses de l'objectivité idéale²⁷ ». Bien que le lecteur ne puisse avoir accès à ce « monde » ouvert par *La Coupe d'Or* qu'en lisant *La Coupe d'Or*, ce monde existe néanmoins toujours en tant qu'objet idéal, lié aux mots anglais qui lui sont propres, quand bien même tous les exemplaires de *La*

21 E. Husserl, *The Origin of Geometry*, 157-80.

22 W. James, *The Golden Bowl*, xiii-xiv.

23 M. Blanchot, « Le Temps et le roman », 282-286.

24 M. Blanchot, « Les Deux versions de l'imaginaire », 266-77.

25 M. Blanchot, « Le Chant des Sirènes », 7-34.

26 W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre*.

27 J. Derrida. « Ponctuations : le temps de la thèse », 443.

Coupe d'Or devaient être détruits. C'est là ce que Derrida signifie lorsqu'il parle de « l'idéalité de l'objet littéraire ».

25. Etablir une distinction entre ces cinq pensées, particulièrement en ce qui concerne le rôle singulier du langage par rapport aux royaumes « imaginaires » qui y sont postulés, articuler leurs affinités et leurs différences avec la vision woolfienne du monde comme œuvre d'art constituerait un long travail. Je conclurai en soulignant le fait que pour chacun de ces six penseurs, l'idéalité de l'objet littéraire n'est ni une notion platonicienne, ni un concept religieux conventionnel. Chacun d'entre eux serait en accord avec Woolf lorsqu'elle dit : « certainement, et une fois pour toutes, Dieu n'existe pas²⁸ ».
26. J'estime avoir rempli mon contrat. J'ai esquissé une lecture des *Vagues*. J'ai donné à voir Woolf parmi les philosophes. Est-ce que je crois réellement à cette étrange théorie d'une base de données qui contiendrait tout l'imaginaire ? C'est une question à laquelle je préfère ne pas répondre. Il ne s'agit pas pour moi d'y croire ou d'en douter. Je rends compte simplement de ce que j'ai trouvé. *Les Vagues* reste un exemple frappant de ce qu'il y a de véritablement étrange dans la littérature ainsi que dans les idées sur la littérature.

Traduit par JULIANA LOPOUKHINE

BIBLIOGRAPHIE

- BLANCHOT, MAURICE. « Le Temps et le roman ». *Faux pas*. Paris : Gallimard, 1943.
- BLANCHOT, MAURICE. « Les Deux versions de l'imaginaire ». *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, MAURICE. « Le Chant des Sirènes ». *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959.
- BLANCHOT, MAURICE. « La Voix narrative (le "il", le neutre) ». *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
- DERRIDA, JACQUES. « The Time of a Thesis: Punctuations ». Trad. KEVIN McLAUGHLIN. MONTEFIORE, ALAN, dir. *Philosophy in France Today*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

28 V. Woolf, « Esquisse du passé », 535.

- DERRIDA, JACQUES. « Ponctuations: le temps de la thèse ». *Du droit à la philosophie*. Paris : Galilée, 1990.
- HUSSERL, EDMUND. *The Origin of Geometry*. Trans. DAVID CARR. DERRIDA, JACQUES. *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. Trans. JOHN P LEAVEY. Lincoln : University of Nebraska Press, 1989. [*L'Origine de la géométrie*. DERRIDA, JACQUES. *Introduction à L'Origine de la géométrie de Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, 1962.]
- ISER, WOLFGANG. *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarische Anthropologie*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1991.
- JAMES, HENRY. *The Golden Bowl. The Novels and Tales of Henry James: 23*. Réimpr. de l'éd de New York en 26 vols. Fairfield, N. J. : Augustus M. Kelley, 1971-79.
- WOOLF, VIRGINIA. *Les Vagues. Œuvres romanesques : II*. Trad. MICHEL CUSIN, avec le concours d'ADOLPHE HABERER. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 2012.
- WOOLF, VIRGINIA. *Journal d'un écrivain*. Trad. GERMAINE BEAUMONT. Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1984.
- WOOLF, VIRGINIA. *Instants de vie*. Trad. COLETTE-MARIE HUET. Paris : Stock, 1979.