

# Introduction

## Matière d'images

*The fundamental event of the modern age is  
the conquest of the world as a picture.*  
Martin Heidegger, « The Age of the World  
Picture », p. 134.

*Phrases came. Visions came.  
Beautiful pictures. Beautiful  
phrases. But what she wished to get hold  
of was that very jar  
on the nerves, the thing itself before  
it has been made anything.*  
Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, p. 209.

Lorsque l'on s'attache à l'analyse des jeux entre les mots et les images au sein de l'œuvre woolfienne, il faut garder en tête une contradiction matricielle, qui constitue à la fois un paradoxe fertile et un dialogue agonistique ininterrompu. 1882-1941 : Virginia Woolf a vécu dans l'entre-deux des temps, à un « âge hybride <sup>1</sup> » qui voit vivre les derniers moments d'un XIX<sup>e</sup> siècle agonisant et voit s'épanouir un monde moderne qui, à l'issue de la Grande Guerre, bien qu'en proie au doute et à l'incertitude, s'invente avec la folle énergie des avant-gardes. Chevillée entre deux époques, deux sociétés, aux idées, aux valeurs et aux productions artistiques qui diffèrent et s'opposent dans un rapport d'antagonisme créateur, Woolf a été confrontée sa vie durant à une dualité problématique qui est fondatrice de sa pensée et de son œuvre. Dans ses écrits autobiographiques, elle fait état de cette éducation à la charnière des siècles et de la tension entre les générations éprouvée au sein même du foyer familial,

---

1. Woolf 1966, p. 4. Ma traduction.

prise qu'elle était entre la culture victorienne de son père et les aspirations révolutionnaires qu'elle partageait avec sa sœur Vanessa.

*But while we looked into the future, we were completely under the power of the past. Explorer and revolutionists, as we both were by nature, we lived under the sway of a society that was about fifty years too old for us. It was this curious fact that made our struggle so bitter and so violent. For the society in which we lived was still the Victorian society. 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 one with them socially. We were living say in 1910; they were living in 1860 <sup>2</sup>.*

Les affinités complexes que Woolf nouait avec le siècle paternel cohabitaient avec un profond désir d'expériences nouvelles et un appétit de découverte qui coïncidèrent avec un renouveau considérable dans le domaine des arts visuels et de la littérature ; renouveau qui marqua les débuts du modernisme britannique. On le sait, la découverte du postimpressionnisme fut, pour l'écrivaine, essentielle et elle influa durablement sur sa réflexion littéraire, comme l'a abondamment commenté et documenté la critique woolfienne, analysant le travail conjoint des arts sœurs dans ses implications historiques et familiales, esthétiques et formelles <sup>3</sup>. Mais c'est un autre lien intermédial, tout aussi riche et complexe, qui nous retiendra dans le présent ouvrage ; un lien qui rejoue la relation équivoque du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir les rapports que l'écriture littéraire entretient avec l'écriture lumineuse de la photo-cinématographie.

Virginia Woolf est fille d'une époque qui a inventé la photographie et, dans ses dernières années, le cinématographe, tous deux symboles d'une modernité technique et visuelle, qui contribuèrent à transformer le monde en image et imposèrent peu à peu leur langage imagé ; un langage « d'exploration et de révélation <sup>4</sup> », qui participa à l'avènement de ce que Régis Debray nomme la vidéosphère. Philippe Ortel

---

2. Woolf 1985a, p. 147.

3. Voir à ce sujet les travaux de J. Goldman, D. F. Gillespie, C. Lacourarie, L. Louvel, entre autres.

4. Molderings, 2009, p. 12.

l'a montré, cette ère du voir et du regarder, et la nouvelle iconosphère qu'elle a générée, a profondément mis en crise la *graphie*<sup>5</sup>, contribuant par là à l'émergence d'une littérature qui se pense et s'invente entre les arts<sup>6</sup>, à l'ombre des deux nouveaux régimes de visibilité. Héritière d'une pratique et d'une esthétique photographiques typiquement victoriennes (le pictorialisme de sa grand-tante, Julia Margaret Cameron, et la confection familiale d'albums photographiques), Woolf écrit majoritairement dans l'après-guerre – son premier roman sort en 1915 et le second est publié en 1919 –, à l'exact moment où les mutations photocinématographiques s'accroissent. L'influence déterminante des nouveaux médias n'aura d'ailleurs pas échappé à l'attention de certains critiques des années 1920. Citons ces mots d'Iris Barry qui, en préambule de son article, « The Scope of the Cinema », publié en août 1924 par le magazine *Vogue*, s'étonnait de l'influence du septième art sur les écrivains et artistes de son époque.

*It is really no wonder that numbers of well-known writers, and artists too, go frequently to the cinema, when it provides them not only with an easily obtainable mental distraction but also stores up layers of experience, of local colour, in their subconscious minds for use in the future*<sup>7</sup>.

On le voit ici, les images de cinéma, tout comme celles de la photographie d'ailleurs, s'offrent au regard du contemporain, se laissent contempler et absorber par l'œil de son esprit, et s'impriment sur l'écran noir de sa rétine. La photo-cinématographie, véritable inconscient optique sur lequel il nous faudra revenir, constitue une riche matière d'images, un fond latent ou présent qui marque les formes littéraires de son empreinte, influe sur les modes d'appréhension du réel et sur ses représentations, et informe la production littéraire et artistique ainsi que l'esprit de celles et ceux qui la côtoient. Elle permet à ses spectateurs de

5. Ortel, 2002, p. 344.

6. Philippe Hamon rappelle que le XIX<sup>e</sup> siècle « a modifié profondément et radicalement [la] relation [de la littérature à l'image] en inventant, ou en mettant au point, ou en industrialisant, ou faisant circuler, ou en généralisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle imagerie, [...] faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques », Hamon, 2001, p. 11.

7. Barry, 1924b, p. 65.

voir, observer et penser <sup>8</sup> : elle est à la fois un spectacle et un mode de connaissance, un langage en soi qui filtre de toute part.

Dans cette étude, nous nous attacherons à analyser les modalités des rapports texte/image chez Virginia Woolf, pour établir en quoi la photographie et le cinéma ont joué un rôle majeur dans l'élaboration de son œuvre, pour voir dans quelle mesure la pratique photographique de l'écrivaine et sa fine connaissance du spectacle filmique informent ses réflexions formelles et théoriques en littérature et comment elles infléchissent son texte tant dans ses motifs que dans ses stratégies de représentation. Nous étudierons également en quoi ses textes « consonnent <sup>9</sup> » avec les esthétiques photo-cinématographiques européennes qui lui étaient contemporaines afin de mettre en valeur la richesse imageante d'une prose qui invite son lecteur à rapprocher les images retenues dans le repli des phrases de toute une iconographie issue de la culture visuelle de l'ère victorienne et de l'époque de l'entre-deux-guerres.

La démarche adoptée dans les pages qui suivent est évidemment redevable de toute une critique woolfienne, principalement britannique et américaine, qui s'intéresse depuis de nombreuses années aux rapports privilégiés de Woolf à la vision et à l'image. En effet, son œuvre a été largement analysée à l'aune du visuel : Emily Dalgarno, qui étudie notamment les connaissances de l'écrivaine en matière d'optique et de photographie, s'intéresse au visible et à l'invisible dans son œuvre ; Pamela L. Caugie a dirigé un ouvrage qui confronte l'écrivaine à la pensée benjaminienne afin d'étudier son rapport aux technologies modernes, dont le télescope, la photographie et le cinéma ; Teresa Prudente explore sa relation à la vision et à l'imaginaire au prisme de la fantasmagorie et des expérimentations visuelles des années 1920 ; Julia Briggs lit certaines de ses nouvelles tardives à travers les notions de cadrage et de mise au point ; Liliane Louvel privilégie le lien entre image, miroir et spécularité ; et Laura Marcus s'est attachée au motif du télescope dans sa relation à la notion de scène et à la mémoire. Pour leur part,

---

8. L'expression est celle du photographe August Sander.

9. Pierre Bourdieu emprunte la métaphore à Leibniz dans son étude sur Manet.

Jean Guiguet et Chantal Delourme ont entrepris une lecture phénoménologique des rapports entre perception, visibilité et écriture dans son œuvre. Deux ouvrages généraux sur Virginia Woolf et les arts ont fait date, l'un dirigé par Diane Gillespie et Leslie K. Hankins et l'autre par Maggie Humm, dont les articles sur les rapports de l'écrivaine avec la photographie et le cinéma établissent une synthèse historique et culturelle précise et précieuse. Certaines se sont particulièrement attachées à remettre l'œuvre woolfienne dans son contexte moderniste, notamment dans l'*opus* somme édité par Bryony Randall et Jane Goldman. Plusieurs études sur le modernisme ont par ailleurs mis l'accent sur la culture photo-cinématographique de Woolf, s'intéressant à sa dimension rhétorique et théorique, politique et féministe, notamment en lien avec *Orlando. A Biography* et *Three Guineas* et leur rapport à l'illustration iconique et à la photographie.

Pour autant, la critique anglo-saxonne comme la critique française se sont relativement peu confrontées au travail de l'interprétant photo-cinématographique comme élément d'un dispositif textuel élaboré qui conjoint les images avant le texte, celles incluses dans le texte et l'image en tant qu'effet du texte. Et d'autre part, on continue de privilégier le rapport que l'œuvre entretient avec le postimpressionnisme, on poursuit la célébration d'une écrivaine-icône dont on révère les portraits, sans jamais véritablement explorer ces subtiles passerelles que Woolf a tenté d'établir toute sa vie avec les arts qui rythmaient son quotidien et constituaient la modernité de son époque, la photographie et le cinéma.

Partant du constat que, chez Woolf, l'écriture s'élabore comme une texture complexe, comme un dispositif qui met en jeu conjointement le verbe, l'image et le lecteur, nous avons choisi de rassembler photographie et cinéma en une même entité, que nous avons appelé *photo-cinématographie*, non pas pour réduire les deux médias à un concept simplificateur qui aplatirait leurs spécificités respectives, mais pour mettre en valeur une base commune (la prise de vue au moyen d'un appareil enregistreur, l'enregistrement et la révélation d'images sur pellicule, leurs effets de point de vue et de cadrage) qui met en tension leurs différences et ainsi produit du sens. Car la photo-cinématographie nous

permet d'appréhender des problématiques également soulevées par le texte woolfien : la tension entre flux et fixité, fixe et animé, instant et durée ; les notions de collage et de montage ; les rapports entre mouvement et espace, entre visualité et temporalité, entre image et imagination. Le léger flottement et l'imprécision inhérents au concept – comment, par exemple, différencier entre l'instantané photographique et l'arrêt sur image à une époque où certains artistes nourrissaient la confusion entre les deux ? – et le jeu qu'il implique permettent d'abord de ne pas écraser le texte par une approche exclusivement photographique ou cinématographique qui le figerait dans une vision univoque donc faussée et nierait ses effets primordialement littéraires (après tout, si le texte fait image, c'est d'abord pour augmenter l'expressivité de ses propres effets de langue <sup>10</sup>). Il permet ensuite de souligner la profonde intermédialité qui existe entre photographie et cinéma – on retrouve dans les films de Man Ray, Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Grémillon ou S. M. Eisenstein, entre autres, des basculements d'angles de vue qui sont la marque de la photographie constructiviste d'un Alexander Rodtchenko par exemple. Se refusant à la clôture, l'idée de photo-cinématographie pointe également, de manière souterraine et peut-être paradoxale, vers la peinture, avec laquelle elle nourrit quelques affinités électives depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle : le pictorialisme photographique et l'expressionnisme cinématographique empruntent à l'art pictural tout comme l'impressionnisme et le postimpressionnisme reprennent certains traits caractéristiques de la photographie et du cinéma. L'instabilité de la notion met donc en évidence la complexité d'une intermédialité multiple, qui joue sur plusieurs niveaux, et avoue humblement la difficulté critique qu'il y a parfois à différencier entre les effets picturaux, photographiques et cinématographiques qui se manifestent en texte. Elle n'interdit cependant pas que l'on s'attarde ici ou

---

10. Il est important de souligner que, même si Virginia Woolf a dédié sa vie à l'écriture et que sa pensée de l'image est principalement une pensée littéraire, il n'existe pas chez elle de hiérarchisation au sein de laquelle la littérature s'érigerait triomphante sur un piédestal surplombant toutes les autres formes d'art. Même si pour Woolf la création littéraire est évidemment première, elle savait reconnaître l'autonomie et le génie de formes artistiques qui la fascinaient, la stimulaient et l'interrogeaient. Voir à ce sujet ses articles sur le cinéma et la peinture.

là sur certaines spécificités proprement photographiques ou filmiques dans leurs liens avec la prose woolfienne. En dernier lieu, le travail intermédial que suggère, par hybridation, le mot composé photo-cinématographie, la souplesse et les métamorphoses qu'il suppose, introduit une des notions clefs de ce travail : la plasticité. Terme délicat et problématique lorsqu'on l'applique au champ littéraire, il n'en reste pas moins riche et suggestif au sein d'une réflexion qui concerne la forme littéraire ; une forme souple et en devenir qui, à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, cherche à se *réformer* autant qu'à se *reformer*.

L'originalité du projet woolfien, le caractère protéiforme et innovant d'une œuvre qui accueille et intègre l'autre en soi – l'autre renvoyant ici aux média photo-cinématographiques mais également au lecteur –, et l'acuité des questions qu'elle nous pose a nécessité dans cette étude l'utilisation de notions théorisées en dehors du champ littéraire. La plasticité en est une, qui fait florès en philosophie (Catherine Malabou) et en neurosciences (Marc-Williams Debono). La complexité en est une seconde, qui provient des réflexions pluridisciplinaires menées par Edgar Morin. Toutes deux permettent d'envisager la littérature comme une entité qui accueille l'hétérogène et se nourrit à la source de la différence. Mais notons dès à présent qu'il ne sera nullement question dans les pages qui suivent d'une réflexion conceptuelle sur les deux notions citées. Par souci d'efficacité et de clarté nous n'en retenons que les définitions les plus simples sans chercher à les questionner en elles-mêmes. Complexité et plasticité nous permettent d'interroger l'œuvre woolfienne et de mettre en valeur certains des questionnements que ses textes posent en regard de l'image photo-cinématographique. Elles contribuent à enrichir la notion d'intermédialité car à l'entre-deux qu'elle suppose généralement s'adjoint un mouvement qui dépasse la binarité d'une confrontation terme à terme pour mettre en relation des images actuelles (films et photographies), un verbe imageant qui dialogue avec elles et les intègre en son sein, et les images imaginées par un lecteur coproducteur du texte. Toutes deux donnent l'occasion de mettre en relief la pluralité d'une écriture d'images que nous appelons, nous le verrons, *imageographie*.