« Chaos triomphant » : Traversées du *Voyage Out* (1915) de Virginia Woolf à « An excerpt from Virginia Woolf's Novel *The Voyage Out* illustrated by Caroline Picard » (2013)

“Chaos triomphant”: From Virginia Woolf's Voyage Out (1915) to “An excerpt from Virginia Woolf's Novel The Voyage Out illustrated by Caroline Picard” (2013)

Caroline Marie

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1560>

DOI : 10.4000/polysemes.1560

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Caroline Marie, « « Chaos triomphant » : Traversées du *Voyage Out* (1915) de Virginia Woolf à « An excerpt from Virginia Woolf's Novel *The Voyage Out* illustrated by Caroline Picard » (2013) », *Polysèmes* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 novembre 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/1560> ; DOI : 10.4000/polysemes.1560

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Polysèmes

« Chaos triomphant » : Traversées du *Voyage Out* (1915) de Virginia Woolf à « An excerpt from Virginia Woolf's Novel *The Voyage Out* illustrated by Caroline Picard » (2013)

“Chaos triomphant”: From Virginia Woolf's Voyage Out (1915) to “An excerpt from Virginia Woolf's Novel The Voyage Out illustrated by Caroline Picard” (2013)

Caroline Marie

- 1 Toute reprise d'une œuvre, adaptation, transposition, appropriation, interroge sa temporalité : pourquoi telle œuvre a-t-elle traversé le temps ? D'où viennent le désir, l'urgence d'en raviver la présence ? Qu'est-ce qui se joue dans une telle remise en jeu ? Une traversée se déroule dans le temps autant que dans l'espace : c'est une invasion, ou encore un « [d]ispositif permettant à deux voies de se couper sans entraver la circulation sur l'une ou l'autre des voies », une « descente effectuée de biais », qui implique un décentrage, un écart autant qu'un renouveau, voire un raccourci, si l'on songe au chemin de traverse. Je voudrais ici observer selon quel « oblique »¹ « An excerpt from Virginia Woolf's Novel *The Voyage Out* illustrated by Caroline Picard » (2013, ci-dessous « The Voyage Out » et VO) croise *The Voyage Out* (1915).
- 2 Justement, il est question de traversée dans le premier roman de Virginia Woolf, dont le titre miroitant a été rendu en français par *La Traversée des apparences* (1948, trad. Ludmila Savitzky), *Croisière* (1952, trad. Armel Guerne) et, plus récemment dans l'édition des *Œuvres romanesques complètes* chez la Pléiade, par *Traversées* (2012, trad. Jacques Aubert). On a pu lire cette satire sociale comme une réponse à *Heart of Darkness* (1899) car la jeune

héroïne de vingt-quatre ans, Rachel Vinrace, accomplit un voyage initiatique en Amérique du sud. Orpheline de mère, Rachel voyage en compagnie de sa tante, Helen Ambrose, sur le bateau de croisière de son père, où elle rencontre Clarissa et Richard Dalloway. Lorsque ce dernier lui vole un baiser, elle prend conscience de l'hypocrisie de la société édouardienne. Helen, comprenant la fragilité de sa nièce, la soustrait à l'éducation médiocre de son père en l'invitant dans sa villa d'Amérique du sud, où elle découvre la vie sociale trépidante et insignifiante des riches Européens qui séjournent dans un hôtel tout proche, dont Terence Hewet, avec qui elle connaît ses premiers émois amoureux. Lors d'une excursion organisée par ces insouciantes villégiateurs, Rachel contracte une fièvre dont le médecin local ne parvient pas à la guérir. Lorsque la critique s'est intéressée à cette *romance* au style jugé trop classique, ce fut pour en souligner le féminisme. Point de happy end à la Jane Austen dans *The Voyage Out*, où l'héroïne meurt, plus proche du paradigme antérieur de *Clarissa: or, The History of a Young Lady* (1751) de Samuel Richardson. Cependant, il ne s'agit plus pour Virginia Woolf de libérer l'héroïne de ses souffrances pour en faire une sainte laïque mais plutôt, en ce début de XX^e siècle, de sauver Rachel de la lente agonie que représenterait un mariage bourgeois, voire l'hétérosexualité (DeKoven).

- 3 Sollicitée par Russ Kick, éditeur de l'anthologie *The Graphic Canon. The World's Greatest Literature as Comics and Visuals*, pour participer au troisième et dernier volume, *From Heart of Darkness to Hemingway to Infinite Jest* (2013), l'artiste américaine Caroline Picard² a choisi d'illustrer le passage de *The Voyage Out* qui analyse le trouble que le baiser de Richard fait naître chez Rachel et comment Helen l'aide à le surmonter. J'ai montré ailleurs³ comment l'insertion de cet extrait dans une anthologie en programme une lecture moins politique, bien que plus émancipatrice pour les jeunes lectrices, que le roman. Composée d'un frontispice en couleurs et de neuf planches en noir et blanc, l'adaptation se clôt sur une prise de conscience libératrice pour Rachel : « I can be m-m-myself? In spite of you, in spite of the Dalloways & Mr Pepper & Father & my aunts? » (VO 121, fig. 1), lui épargnant un premier amour tiède et la mort. Elle entre en résonance avec la lecture féministe du roman à la fin des années 1970 autant qu'avec le militantisme quelque peu politiquement correct de *The Graphic Canon*, qui sélectionne des œuvres d'auteurs femmes susceptibles d'aider les jeunes lectrices en mal de modèles féminins positifs, incluant, par exemple, *The Bell Jar* de Sylvia Plath en tant que « touchstone for young women who feel ill-at-ease in the world » (Kick 447). La reprise de Caroline Picard lit *The Voyage Out* comme une éducation sentimentale, ignorant la réécriture woolfienne ironique de la *romance* : « Her aunt Helen tries to educate her about the ways of the world, especially love » (111).

Caroline Picard, « The Voyage Out » (2013), Russ Kick (ed.). *The Graphic Canon* 3. New York: Seven Stories, 2013, 121.

Reproduit avec l'autorisation de l'artiste

- 4 Ma lecture partira du décentrage qu'implique toute remédialisation et de la spécificité de l'art graphique tel que le définit Wolf, subjectivisation et spécularité : « Dans *Reading Comics*, Douglas Wolk fait l'excellente remarque que le dessin de bande dessinée (*cartooning*) peut être lu comme une métaphore de la subjectivité de la perception. Il ne dit pas : "Voici ce que j'ai vu" mais bien : "Voici ce que cela a signifié pour moi", c'est-à-dire : voici *comment* je l'ai vu » (Groensteen 93). Décentrage, subjectivisation et spécularité informent « The Voyage Out » et entraînent le roman de Virginia Woolf sur des chemins de traverse plus troubles qu'il n'y paraît, en donnant à voir le pouvoir de la parole et en densifiant les subjectivités pour, dans un geste méta-esthétique, se penser à la rencontre du manuscrit médiéval.

Donner à voir le pouvoir de la parole

- 5 L'adaptation de Caroline Picard, dont Russ Kick souligne la visée édifiante dans sa présentation, reprend le segment narratif qui amène Rachel de l'ombre à la lumière, d'une vie étriquée à une ouverture au monde. Elle se divise en trois sections : une page de titre en couleurs, « An excerpt from Virginia Woolf's Novel *The Voyage Out* illustrated by Caroline Picard », en face, une planche en noir et blanc intitulée « The Dream » qui correspond à la fin du chapitre V, enfin, une succession de huit planches, également en noir et blanc, qui correspondent aux deux premiers tiers du chapitre VI, l'analyse par Rachel et sa tante Helen du baiser de Richard. Le dernier tiers du chapitre, qui voit Helen obtenir de son beau-frère qu'il lui confie Rachel puis la réticence avec laquelle cette dernière accepte cette invitation, est omis.

- 6 Récitatifs et bulles citent un peu plus de la moitié du texte de Woolf⁴. Propositions attributives et indications didascaliques sont omises, de même que le personnage de Ridley, qui commente le départ des Dalloway. Le baiser que Clarissa dépose sur la joue de Rachel lorsqu'elle quitte le navire est passé sous silence, ainsi que son invitation griffonnée sur la page d'une *romance* de Jane Austen : « With a silver pencil she wrote her name and address on the flyleaf of *Persuasion*, and gave the book to Rachel » (Woolf 76). Disparu également, le *Who's Who* que Rachel dévore pendant sa conversation avec Helen : « Sitting on the deck at Helen's feet she went on turning the pages and reading biographies of bankers, writers, clergymen, sailors, surgeons, judges, professors, statesmen, editors, philanthropists, merchants, and actresses; what club they belonged to, where they lived, what games they played, and how many acres they owned » (82). C'est pourtant aussi des citoyens exemplaires recensés dans ce dictionnaire biographique que Rachel se libère, et non du seul poids familial comme dans l'adaptation qui omet la fin de ce passage : « "I can be m-m-myself," she stammered, "in spite of you, in spite of the Dalloways, and Mr. Pepper, and Father, and my aunts, in spite of these?" She swept her hand across a whole page of statesmen and soldiers » (83 ; VO 121, fig. 1. *Les passages omis sont en italiques*).
- 7 Helen suggère que la lecture devrait pallier les lacunes éducatives du père de Rachel. Lorsqu'elle déplore qu'ait été laissé dans l'ombre un pan primordial des relations humaines : « From what little she knew of Rachel's upbringing she supposed [the girl] [sic] had been kept entirely ignorant as to the relations of men & women » (VO 116, fig. 2), la planche en vis-à-vis juxtapose à sa remarque la représentation d'un nu masculin alangui sur le dos, dans un cercle rempli de texte (117). Combiné aux motifs en arabesques de plaque de propreté qui l'ornent en haut et en bas, ce cercle, case autant que cartouche, évoque un trou de serrure, juchées sur le rebord duquel trois figures féminines l'épient : sur la gauche, Helen, et, à droite, au premier plan, une prostituée de dos et, au second plan, Rachel, de profil. Le trouble que fait naître cette image est propre à son médium multimodal. L'image contredit le récit, qui précise que Helen ne souhaite pas expliquer concrètement la nature de ces relations à Rachel : « with a shyness she felt with women & not with men, Helen did not like to explain it simply. THEREFORE ↓ she took the other course & belittled the whole affair » (VO 117). Là où l'adaptation graphique montre ce que Helen se refuse à dire, le roman la représente tentant de tirer parti des lectures de la jeune fille : « "Don't you ever read?" Helen asked tentatively » (Woolf 79). La lecture et les livres, fortement thématiques dans le roman, sont absents de l'adaptation, qui montre les deux parentes prenant le thé ou Helen penchée sur une broderie mais jamais Rachel un livre à la main. Le récit graphique opère un recentrage sur l'échange verbal et renforce l'influence de la tante sur sa nièce. Tandis que le roman rappelle que la lecture médiatise le monde, d'où l'impact funeste de sa carence dans l'éducation de Rachel, la version graphique thématise le pouvoir immédiat du langage, comme force de l'intime.

Fig. 2. Caroline Picard, « The Voyage Out » (2013), Russ Kick (ed.). *The Graphic Canon 3*. New York: Seven Stories, 2013, 116.

Reproduit avec l'autorisation de l'artiste

- 8 Si le roman de Virginia Woolf prend le contre-pied du roman d'éducation et de la *romance*, le chapitre graphique s'inscrit dans un autre cadre générique. En donnant à voir la quête de la connaissance de soi que rend possible l'intercession verbale de Helen, il rappelle les codes du récit de conversion, structurellement tendu vers la révélation finale, « I can be m-m-myself? » (VO 121, fig. 1). Le parallélisme est structurel car la révélation, centrée sur Rachel et la condition féminine, est dépourvue de dimension religieuse. Le dialogue avec Dieu devient ici conversation de gynécée et Rachel, oie blanche, ne formule ni aveu de fautes passées ni louange de son guide spirituel, dont elle souligne les limites : « Some things you don't understand of course » (121), contrastant avec « la confession augustinienne, à la fois aveu (des fautes) et louange (à Dieu) » (Bakhouché §4). Le paradigme du récit de conversion hante néanmoins l'adaptation, narrativement tendue vers la révélation émancipatrice et visuellement orientée du chaos vers l'ordre.
- 9 La composition des planches, que ne découpe aucun quadrillage orthogonal ni ne délimite aucun hypercadre, est organique. Des espaces narratifs circulaires se juxtaposent ou s'imbriquent ; volutes, cercles et zones narratifs entraînent le regard dans une lecture traversière qui file de vignette en vignette selon une logique propre à chaque planche, loin de la séquentialisation en gaufrier, dont le quadrillage conventionnel apparaît néanmoins en filigrane, en des points névralgiques de la narration. La première planche de la troisième section amorce une structuration de la page en cases visibles avant de déconstruire cette architectonique dans sa moitié inférieure, qui enchevêtre trois espaces qu'engloutit un poisson : du texte s'affiche dans les rayons du soleil et, plus bas, sur le pont du bateau depuis lequel les personnages regardent s'éloigner la navette qui mène les Dalloway à terre, enfin, reliant ces deux zones, un motif décoratif de vagues. Cette zone marine est avalée par un poisson dentu, vouant l'ensemble à l'anéantissement. Cette

imbrication spatiale, avec sa temporalité propre, et l'utilisation des lettres du texte comme motifs graphiques selon le dispositif du « montage » (« integration of text into an image » Rippl, Etter 208)⁵, crée un espace paginal très dynamique. Il offre un fort contraste avec la moitié supérieure de la page. Là, les profils de Clarissa et Richard sont encadrés par des crochets carrés ouvrants et fermants qui esquissent une case : « [That morning the Dalloways prepared to leave] » (114), tandis que se découpe, de chaque côté du texte, le profil des deux personnages, selon une esthétique qui rappelle le carton titre d'un soap télévisuel. À droite, un autre effet case met en exergue le moment des adieux. Au premier plan se dessine le profil de Rachel, dont le regard semble intérieur, comme aveugle au lecteur comme à la profondeur de la case où apparaissent les silhouettes de Clarissa et Richard, séparées par un groupe anonyme qui évite un adieu formel entre Richard et Rachel : « HE MANAGED TO LOOK AT HER VERY STIFFLY BEFORE HE FOLLOWED HIS WIFE DOWN THE SHIP SIDE » (114). Les mises en case du trio amoureux évocatrices du soap ou du roman photo, versions populaires de la *romance*, se dissolvent en bas de la planche et dans les suivantes, et le malaise de Rachel face au comportement de Richard est représenté sur le mode fluide et organique de la volute, de l'imbrication et du débordement. Parallèlement, la fin du récit est marquée par une réapparition croissante de la grille qui prépare et signale la révélation finale. Lancée dans une bulle de parole démesurée imprimée de caractères gras : « **So that's why I can't walk alone!** » (119), la première révélation apparaît sur une page où des gouttières blanches au tracé irrégulier dessinent une variation du format 3x2 : la bande supérieure occupe toute la largeur de la planche tandis que les deux bandes inférieures sont divisées en deux cases au fond noir. La dernière planche offre une variation sur le même format : les quatre cinquièmes de sa moitié inférieure accueillent, en surimpression sur le dessin qui couvre la page, une case au fond noir sur lequel Rachel devient un motif ornemental. Elle ressemble à une figure de proue dont les cheveux encadrent une plaque gravée ou un rouleau manuscrit à l'esthétique Art nouveau sur lequel s'inscrit la révélation finale : « THE VISION OF HER PERSONALITY, OF HERSELF AS A REAL, EVERLASTING THING, DIFFERENT FROM ANYTHING ELSE, UNMERGEABLE, LIKE THE SEA OR THE WIND, FLASHED INTO RACHEL'S MIND, AND SHE BECAME PROFOUNDLY EXCITED AT THE THOUGHT OF LIVING », qu'accompagne son cri du cœur dans une bulle de texte : « I can be m-m-myself? » (121, fig. 1). La parole heuristique et maïeutique dont le pouvoir est montré au fil des planches finit donc gravée sur un support écrit aussi immuable que Rachel elle-même.

- 10 À contre-courant de la bande dessinée contemporaine qui « a appris à faire silence », à « “couper le son” quand il le faut, pour laisser respirer le dessin, s'exprimer une “pensée-image” et naître des émotions visuelles » (Groensteen 4), « The Voyage Out » thématise la parole et fait du verbe un motif structurant. Il souligne le pouvoir de la verbalisation et de l'échange langagier pour montrer comment Rachel acquiert une voix. Les rares bulles de parole de Rachel, effilées, traversent d'abord les vignettes pour s'immiscer dans les bulles de parole de Helen (115) avant d'alterner à égalité avec elles (118 ; 119), puis d'envahir la bande supérieure de la dernière planche, avec une volumineuse bulle noire qui occulte en partie le visage de Helen qu'elle *recadre* : « Some things you don't understand of course » (121, fig. 1). Parallèlement, le rapport du récitatif avec la figure de Rachel varie au fil du chapitre. D'abord, il semble en constituer une limite, toujours proche du contour de son corps mais comme pour mieux le contrôler : il jaillit de son crâne (113), lui colle à la peau à la façon d'une ombre (115 ; 118), lui encercle le visage (116, fig. 2), tandis que, sur la dernière planche, il fait corps avec elle et s'inscrit sur le manuscrit — peut-être une

lyre ? — qu'est devenu son corps, véritable lieu du verbe. Littéralement, la voix et le corps de Rachel ont fusionné en un tout allégorique : transmuée en sirène, elle est une figure de proue, une inspiratrice pour les jeunes lectrices en mal d'identification à des modèles féminins positifs, auxquelles s'adresse *The Graphic Canon* 3, comme le suggère Russ Kick dans sa présentation de « The Awakening » d'après Kate Chopin, choisi pour son intérêt pour les femmes en quête d'identité et d'indépendance (« [its] focus on women searching for identity and independence » Kick 13).

Densifier les subjectivités

- 11 Le style calligraphique de Picard, délié et spontané, qui participe de cette thématization du verbal, implique une subjectivisation du récit. Dans leur étude de *Alec*, l'autobiofiction de Eddie Campbell, Fischer et Hatfield définissent le style calligraphique comme un dessin-écriture : « by calligraphy we mean the autographic or doodle-like immediacy of *Alec's* graphic style, which is typically loose, sketchy, spontaneous-seeming, and akin to handwriting » (75). « *The Voyage Out* » n'est pas une « autobiofictionalography », selon la célèbre formule de Linda Barry à propos de *One! Hundred! Demons!*, sa série d'exercices zen de dessin pour slate.com assemblée en recueil. Cependant, la manière de Picard, qui lie dans le même geste mot et forme, confère à « *The Voyage out* », qui demeure néanmoins un récit à la troisième personne, l'effet d'intimité, de spontanéité et de sincérité propres à l'autobiofictionalographie : « In this style, illustration and text are not “illustration” and “text” but an integrated autographic whole, imbued with a seemingly dashed-out diaristic intimacy » (75). Le trait marqué de son écriture – « marked text, as opposed to the unmarked, uniform, self-effacing, and allegedly neutral text that fills the text blocks of most books » (Fischer, Hatfield 75⁶) – produit une focalisation graphique qui subjectivise le récit, « evokes a perspective, a way of seeing that is partial, frankly subjective, and emotionally invested » (76).
- 12 Le médium graphique tire *The Voyage Out* vers plus de subjectivisation et, même, vers une modification de la subjectivité. Dans le chapitre adapté, le lecteur perçoit Rachel du point de vue de sa tante, personnage focalisateur. Le dialogue qui mène à la conversation est présenté comme une souricière tendue par Helen, qui souhaite non seulement, selon le segment conservé dans l'adaptation, revenir à la normale après le départ des Dalloway : « so Helen was anxious to make things straight again after the visitors had gone. Rachel's obvious languor and listlessness made her an easy prey » (VO 115 ; Woolf 77), mais aussi, comme l'explicite le roman, comprendre Rachel, qui lui échappe : « and indeed Helen had devised a kind of trap. That something had happened she now felt pretty certain; moreover, she had come to think that they had been strangers long enough; she wished to know what the girl was like, partly of course because Rachel showed no disposition to be known » (Woolf 77). Les intentions de Helen sont ambiguës et le personnage, manipulateur : certes, son entremise permet à Rachel de lire dans le baiser de Richard le signe d'une libération possible mais elle lui impose également sa violence intrusive. Quand le roman montre comment Helen cherche à *cerner* sa nièce, aussi au sens de *prendre le contrôle de sa vie*, l'adaptation de Caroline Picard, tout en conservant la focalisation sur Helen, montre surtout la dépendance de Rachel, « an easy prey » (VO 115), *cernée*.
- 13 Dès la page de titre, le visage de Rachel est cerné par une série de cercles concentriques : ses cheveux, les vagues et la bouche grande ouverte d'un poisson (112). Sur la planche opposée, selon une composition qui fait écho à son vis-à-vis, son visage stylisé est

encerclé par le récit polyphase (« *single polyphase* » Wolf 431) de son cauchemar. Il jaillit, du sommet de son crâne, à gauche, et mène le regard du lecteur au titre, « The Dream », centré en haut de la page, puis à sa figuration, à droite : Rachel endormie se démultiplie en une série de silhouettes qui descendent le long d'un boyau sombre jusqu'à une cavité située en bas de la page. Là, elle est confrontée à une incarnation du désir masculin sous les traits d'un prédateur difforme. Comme dans le roman, le cauchemar est rapporté en focalisation externe :

[RACHEL] MUST HAVE BEEN VERY TIRED FOR SHE FELL ASLEEP AT ONCE, BUT AFTER AN HOUR OR TWO OF DREAMLESS SLEEP, SHE DREAMT. SHE DREAMT THAT SHE WAS WALKING DOWN A LONG TUNNEL, WHICH GREW NARROW BY DEGREES THAT [sic] SHE COULD TOUCH THE DAMP BRICKS ON EITHER SIDE. AT LENGTH, THE TUNNEL OPENED AND BECAME A VAULT, SHE FOUND HERSELF TRAPPED IN IT, BRICKS MEETING HER WHEREVER SHE TURNED, ALONE WITH A LITTLE DEFORMED MAN WHO SQUATTED ON THE FLOOR GIBBERING, WITH LONG NAILS. THE WALL BEHIND HIM OZZED WITH DAMP, WHICH COLLECTED INTO DROPS AND SLID DOWN.
(VO 113)

- 14 Cependant, le lecteur a l'impression de lire les pensées de Rachel car s'opère une focalisation graphique interne, non seulement parce que la manière autobiofictionalographique suggère que le point de vue pourrait être celui de la jeune femme, mais aussi parce que l'architecture de la planche entraîne le regard du lecteur dans un parcours qui suit la pensée de Rachel. Le statut iconique et énonciatif du texte est donc ambigu. Les deux blocs de texte que distingue l'architectonique polyphase sont-ils de même nature ? S'inscrivent-ils dans des cartouches ou dans des bulles de parole ? Y a-t-il un ou plusieurs énonciateurs ? L'énonciateur semble être le *récitant*, cette instance de l'« énonciation verbale, qui s'ajoute à la monstration iconique sous la forme d'une *voice-over* » (Groensteen 95), ici *impliqué* plutôt que *neutre* (99) dans la mesure où sa voix trahit de l'empathie pour Rachel. Dans le bloc textuel inférieur, sa voix se distingue nettement de celle de Rachel, dont une bulle de parole s'invite dans le cartouche : « STILL & COLD SHE WOKE CRYING / **Oh!** / BUT THE HORROR DID NOT GO AT ONCE » (VO 113). Cependant, plus bas, leurs voix se confondent lorsque les majuscules manuscrites — de la main du récitant ? — cèdent la place à une écriture cursive plus enfantine — de la main du personnage ? : « A VOICE MOANED FOR HER; EYES DESIRED HER... all [sic] night long barbarian men harassed the ship. SHE COULD NOT SLEEP AGAIN » (VO 113). Le récitant, comme le narrateur dans le roman, demeure externe, mais le monstre, « responsable de la *mise en dessin* de l'histoire » (Groensteen 93), se dédouble dans ce glissement vers la subjectivité du personnage, le temps d'une graphie en attaché d'écolière.
- 15 La voix du récitant est ambiguë. Le récit s'ouvre sur le prénom de l'héroïne qu'encadrent des crochets : « [RACHEL] » (VO 113), ainsi qu'il est typographié au fil des pages, avec la variation « [the girl] » (116, fig. 2). Ceci n'est pas sans rappeler les intrusions de la voix narrative dans le chapitre 14 de *The Bostonians* de Henry James, qui guide le lecteur dans le tressage des psychologies disséquées : « Mrs. Tarrant had an idea that she (Mrs. Tarrant) likes to study people », ou : « her mother, returning from Charles Street, began to explain Miss Chancellor to her with fresh energy, and as if she (Verena) had never seen her ». La typographie, parenthèses ou crochets, oriente le lecteur dans le flux des consciences tout en soulignant leur porosité et l'indispensable médiation du narrateur. En outre, les crochets matérialisent conventionnellement la modification d'un segment pour l'intégrer au texte qui l'accueille. Il signale ici une double appropriation. D'abord, cela donne l'impression que le récitant transpose la pensée de Rachel, « [RACHEL] » remplaçant « je »

dans l'énoncé fictionnellement original : « I MUST HAVE BEEN VERY TIRED FOR I FELL ASLEEP AT ONCE ». Ensuite, cela constitue une trace graphique de la main du dessinateur, cette instance que Philippe Marion nomme « graphiateur » mais que Thierry Groensteen désigne comme « monstrateur », refusant de distinguer monstration transitive et graphiation auto-référentielle (Groensteen 92-95). L'introduction entre crochets du début du troisième segment narratif par la notation « [That morning THE DALLOWAYS PREPARED TO LEAVE] » (VO 114), seul ajout textuel par rapport à *The Voyage Out*, participe également de cette specularité du monstrateur, de même que le remplacement systématique de "and" par une esperluette ou l'ajout d'une flèche redondante, « THEREFORE ↓ » (117). Qu'on s'accorde à penser avec Marion que la distinction entre monstration et graphiation est importante théoriquement, ou avec Groensteen qu'elle est artificielle, le trouble persiste : « to whom or what do we attribute graphic style? » (Mikkonen 112).

- 16 « Le dessin est par essence une codification et une stylisation du réel, il est le résultat d'une lecture du monde. Ainsi le dessin est indissociable de la main d'un énonciateur particulier » (Groensteen 92). Pour autant, le trait et l'architectonique propres à chaque artiste ou à chaque œuvre sont également d'importants vecteurs de subjectivité et d'empathie. Les modulations stylistiques de Picard expriment la subjectivité de Rachel, sa « manière d'appréhender le monde », son « monde intérieur » (Groensteen 143 ; 142), son « *Mind Style* » (Mikkonen 113). Par exemple, lorsque Rachel se souvient de la devise de Richard, les deux substantifs « Unity, Imagination » (VO 120) se font motifs graphiques dans une composition circulaire typique de Picard autant que de la vision qu'a Rachel du monde offert par Richard et, plus largement de sa vision du monde, son *mind style* : une main brandit une planète malade sur fond de nuage et de vague que s'apprête à dévorer un poisson sous le regard morne d'une colombe. L'adaptation graphique modifie la subjectivité du récit woolfien, tressant plus intimement le point de vue de Helen, préservé dans le fil narratif textuel, et le monde intérieur de Rachel, manifesté dans le fil narratif visuel. Le récit graphique entrelace les subjectivités, les densifie en soulignant les échos, mais aussi les tensions, qui sculptent leurs rapports complexes.
- 17 Autant qu'une thématization de l'espace (« *thematization of space* »), ou une expérience de l'espace (« *lived experience of space* » 63) qui se joue à chaque lecture, selon la définition de Karin Kukkonen à la suite d'Anne-Laure Ryan, « *The Voyage Out* » illustre la thématization de l'espace mental qu'opère le genre graphique. Si « [n]ul ne peut plus ignorer aujourd'hui que la bande dessinée moderne a fait de l'exploration de l'intériorité son sujet majeur » (Groensteen 142), il est un lieu pertinent où observer comment les outils propres au médium graphique créent des univers mentaux et retravaillent la subjectivité et l'aspectualité que le roman moderne a placées au cœur de sa poétique. Le jeu réflexif sur l'espace de la page se pense, en outre, dans la spécificité de sa dynamique entre centre et marge, à la rencontre du manuscrit médiéval.

Se penser à la rencontre du manuscrit médiéval

- 18 Dans *From Comic Strips to Graphic Novels, Contributions to the Theory and History of Graphic Narration* (2013), l'article de Greg Smith replace l'évolution du récit dessiné dans l'histoire de l'art visuel occidental, qui est aussi celle du regard de l'observateur. La Renaissance a développé des techniques illusionnistes pour délimiter une représentation du réel dans un cadre, que le cinéma a remplacé par une fenêtre sur le monde. La bande dessinée

instaure le régime de la planche, ou « *panel* », moment d'une série sur le modèle du récit mythologique ou religieux : « The tradition of the panel is related to the tradition of a single narrative image that selects a particular moment from a familiar mythological/religious story. The single selected scene requires the viewer to know the story (Theseus and the Minotaur, Isaac's sacrifice) so that we can fill in the narrative antecedents and consequents around the depicted moment » (229). Image-mouvement autant qu'image-temps, selon la terminologie de Gilles Deleuze, la planche est à la fois image arrêtée et saisie d'une durée : « The comic panel acts both as a still image and a shot, a capture of duration. The figures are frozen in a selected moment of action, but in a typical panel with speech balloons, diegetic time elapses as the characters speak their lines » (232). Thierry Groensteen avait déjà montré, dans *Bande dessinée et narration* (2011), comment « l'appareil spatio-topique » de la BD crée un rapport image/temps inédit ; il « convertit la contiguïté en relation d'ordination ; cet ordre est celui d'un discours, qui vectorise le champ visuel. Au lieu d'être vues ensemble, les images sont prises dans un battement entre une saisie globale et une série morcelée, progressive. C'est à cette condition que, sans être pour autant un récit, la planche cesse d'être un tableau pour devenir une page » (12). Il pointe alors une exception, l'iconographie médiévale qui, dans une traversée temporelle, entre en résonance avec l'esthétique de la planche polyphase de « The Voyage Out » : « L'exception à la règle se produit lorsque l'image unique enferme plusieurs scènes, c'est-à-dire joue de la juxtaposition en son sein », si bien que « [l]e déroulement de l'action s'y traduit pas la "figuration simultanée" de plusieurs moments distincts », les personnages « se trouvant ainsi pourvu(s) d'une sorte de don d'ubiquité » (22).

- 19 Smith voit dans cet espace temps propre aux comics une alternative au modèle deleuzien de l'image cinématographique (« an alternative reconfiguration of time and space from the cinematic model that Deleuze privileges » 232). Je privilégierai pourtant la lecture que propose Jacques Rancière de l'image deleuzienne dans *La Fable cinématographique* (2001). Il définit image-mouvement et image-temps comme deux régimes distincts, et donc possiblement coexistants, de l'image, dont l'art graphique proposerait alors plutôt une combinaison idiosyncratique. Tout comme Rancière montre, à propos de « *Tartuffe* muet », que « le cinéma doit, pour s'approprier *Tartuffe*, travailler contre ses propres enchantements » (63) en se frottant à la peinture et au théâtre, je formulerai ici l'hypothèse que « The Voyage Out » pense sa spécificité médiale contre « l'art séquentiel » selon la célèbre, et désormais remise en question, définition de Will Eisner, à la rencontre du manuscrit médiéval, avec son esthétique polyphase et ses marges peuplées de figures animales.
- 20 Le manuscrit médiéval n'est pas le seul écho inter pictural qui vienne enrichir les planches de Picard. Certains renvoient à la date de publication du roman. L'esthétique des magazines des années 1920, elle-même reprise dans le carton titre des soaps télévisuels des années 1960, est citée par les silhouettes stylisées des membres de la bonne société que sont Mrs Dalloway ou Helen. La peinture du début du XX^e siècle est évoquée, dans les volutes ornementales, florales et géométriques, chères à Aubrey Beardsley ou à Alfons Mucha, dans les figures de prostituées dont les corsets, pantalons bouffants et boas constituent autant de clins d'œil à l'œuvre de Toulouse-Lautrec ou, enfin, dans la citation d'un nu allongé masculin de Duncan Grant, *Paul Reclining* et, plus généralement, de l'esthétique des peintres de Bloomsbury dont Woolf était proche par la représentation de l'homme aperçu par un trou de serrure. Les dessins palimpsestes de « The Voyage Out » esquissent une traversée synoptique de l'histoire picturale en s'appropriant des images

qui retravaillent des images antérieures, traversées de traversées. Lui-même mise en abyme, l'art psychédélique, jeu avec l'Art nouveau sublimé par Wes Wilson dans le domaine de l'affiche de concert ou Heinz Edelmann dans *Yellow Submarine*, influence également la manière de Picard, lorsque les lettres noires ou blanches se font décoratives et ombrent des zones de dessin. Ces images traversières interrogent hiérarchie culturelle et rapport ancillaire entre original et copie. Plus originale me paraît cependant être le rapport inter pictural que noue le texte avec le manuscrit médiéval, par sa mise en tension polysémique du centre et de la périphérie.

- 21 Je lirai cette mise en tension à la lumière de l'essai que Michael Camille a consacré aux marges dans le manuscrit médiéval, *Images dans les marges* (1992). Dans la préface, il met l'exégète en garde contre la tentation de « penser les marges médiévales de façon postmoderne » (13), remarquant, à propos du Livre des heures dit de Marguerite, que « [l]a juxtaposition d'un papillon et d'un chaudron dans la marge de la page de droite a peut-être pour le spectateur moderne la même séduction, quasi surréaliste, que la "rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" » (19-20). Pourtant, « l'exquise incongruité de l'art des marges n'est pas faite pour donner l'illusion du rêve » mais produit des « combinaisons » « aussi délibérées et aussi efficaces que les petits monstres qui sillonnent les écrans des jeux vidéo avec force bips-bips et sollicitent pareillement le regard » (19). Il les désigne du « terme babuini (d'où nous vient "babouin") », qui figure dans un document de 1344 pour décrire les sculptures d'un artiste français d'Avignon et que l'on peut traduire par "singerie" » (20). Sa théorie éclaire le rapport double qu'établit avec le manuscrit médiéval « *The Voyage Out* », alors même que le rêve, dont il souligne qu'il ne saurait, pas plus que la séduction surréaliste, constituer la logique structurante du motif marginal médiéval, y occupe une place centrale. D'un côté, les figures animales qui envahissent la périphérie des planches entretiennent un rapport métonymique et métaphorique avec le récit central. En même temps, elles fonctionnent au niveau méta-esthétique sur le régime du commentaire ambigu propre au manuscrit médiéval.
- 22 Nombreuses sont les figures animales qui s'invitent dans les marges des manuscrits médiévaux historiés, comme dans les marges des planches de Picard. Camille prend pour paradigme « un extraordinaire manuscrit italien, réalisé au milieu du XIV^e siècle » dont l'un des feuillets, conservés à la British Library, « réunit des espèces soigneusement observées, comme un chameau et une girafe, à côté d'un lion héraldique et d'un éléphant qui a l'air d'un jouet » (66). Les serpents y figurent la corruption et, dans leur ensemble, « [l]es marges représentent ici le monde sauvage qui s'étend à l'extérieur des cités-États italiennes » (66). Les motifs visuels que le monstreur du « *Voyage Out* » sélectionne dans le texte et amplifie au fil des planches — ongles sinueux, bulles à la surface du thé — et les motifs qu'il invente — tentacules, gueules d'animaux — se prêtent pareillement à une lecture métonymique et métaphorique, visualisant, jusqu'à l'envahissement, la terreur de Rachel et sa source refoulée, « le monde sauvage » de la sexualité. Les ongles de l'homme difforme du cauchemar, « long nails » (VO 113), hantent la figure de Rachel dont ils encadrent une bulle de parole tandis que trois mains aux ongles sinueux enserrant le tentacule d'un poulpe (115). Le lecteur les retrouve plus longs et nombreux dans un entrelacs de huit mains qui encadrent en haut de la page, à leur gauche, le visage terrifié de Rachel et, en dessous, le cartouche qui exprime le désarroi de Helen devant sa naïveté (116, fig. 2). Plus loin, ce sont les bulles qui fusionnent à la surface du thé que Rachel associe aux propos de Richard sur la famille, « [she] [sic] saw again the bubbles meeting in

her teacup as he spoke of sisters & canaries & boyhood & his father » (120), envahissant les angles de la planche. En donnant à voir, dans les marges, la psyché de Rachel, l'art de Picard fonctionne sur un mode comparable à celui des *marginalia*, tout en participant de la subjectivisation graphique propre à son médium⁷.

- 23 Ces motifs textuels amplifiés se combinent à des ajouts d'animaux la gueule grande ouverte, qui créent un effet cadre ou occupent les marges, ce qui établit un rapport de dévoration entre le centre et la marge. Dès la page de titre, le cercle figuratif central qui accueille les informations paratextuelles est encadré par deux bouches de poissons grandes ouvertes qui prolongent le cercle que dessine une troisième bouche dentue de poisson qui dévore l'ensemble de l'image (112). La vignette représentant la traversée de la navette des Dalloway jusqu'à la côte se trouve engloutie par un poisson dentu (114), puis une gueule de crocodile ouverte à angle droit fait cadre dans l'angle opposé à celui où se déploient les doigts griffus (116, fig. 2). Plus loin, face aux volutes de bulles en haut à droite, un poisson avale la sphère qui donne à voir le monde offert par Richard (120). Sur la page opposée, qui narre la révélation de Rachel, ce même angle est occupé par un envol d'oiseaux (121, fig. 1). Cette rupture brutale avec les planches précédentes se prête encore à une lecture métaphorique : la libération qu'entraîne la perception du moi comme entité autonome succède à la terreur de la sexualité.

- 24 Cependant, ces motifs ont avant tout une valeur méta-esthétique. Tels les mots d'esprit freudiens (Camille 61), les séries que tissent les motifs visuels extraits du texte et autonomisés proposent un autre voir ; elles se lisent par rapport à lui mais également dans leur cohérence propre, constituant « des séquences d'images narratives ou typologiques parfaitement cohérentes » (61). Les *marginalia* tordaient le texte qu'elles encadraient en proposant un « jeu délibéré avec les mots » (58), notamment pour le traverser, comme en contrebande, d'images grivoises, jouant par exemple sur les homophonies des termes « conculcavit » ou « conturbata » (55). Ni pensée étymologique ni calembour chez Picard, cependant, à la manière des singeries médiévales, son art biaise et fait sens par des chemins de traverse. Ainsi, les mâchoires de bêtes de profil dont l'œil semble fixer le lecteur font série avec deux motifs qui déstructurent le visage de Rachel. Le récitatif : « From the look in her eyes, it was evident she was again terrified » est littéralement envahi, comme désarticulé, par l'insertion de deux yeux, à la même échelle que la police de caractère, qui dédoublent le visage de Rachel en limite duquel s'inscrit le texte (VO 116, fig. 2). Quelques pages plus loin, c'est sa bouche qui se dédouble. Son visage, dont la bouche fine est close, est encadré de mèches de cheveux délimitées, selon le principe graphique du montage, par des lignes de texte. Une seconde bouche s'y juxtapose, dont les lèvres ourlées, les dents visibles, sont reliées à une bulle de parole : « So that's why I can't walk alone! » (119). La parole, entre réticence et jaillissement, semble vouée à être soit empêchée soit oblique.

- 25 La prolifération des doigts et des gueules qui font marge et esquissent, tout en le brisant, le cadre définitoire de l'art graphique désignent cet art-même, son artificialité, son travail de la représentation de la voix et du corps et la dualité de son sens. Comme les « singeries » médiévales, ces motifs font signe : « À la fois bête de foire pour les jongleurs et animal domestique pour la noblesse, il finit par dénoter le statut ambigu de la représentation elle-même — le mot “singe” est aussi un anagramme de “signe”. La prolifération des singes dans les marges attire simi-laïrement [*sic*] l'attention sur le danger de la mimesis ou de l'illusion dans l'ordre des choses créées par Dieu » (Camille 20-21). En instaurant un rapport centre/marge, ou texte/image, voué à l'oblique

et à l'engloutissement, ils font tourner le sens, tout comme le dédoublement des organes de la vue et de la parole : la parole qui libère Rachel n'est-elle pas aussi dévoratrice ? Que vaut une découverte de soi fondée sur l'ubiquité ? L'adaptation se clôt sur une révélation libératrice, mais le visible, comme la vue, est double, trompeur, de même que la bouche, organe d'expression et d'absorption, à la fois salvatrice et abjecte.

- 26 Caroline Picard joue de la « dimension fascinatrice » (Grevisse & Marion 224) qu'engendre la tension entre récit et tableau dans l'art graphique : « La BD est ontologiquement un genre hétérogène fait d'image et de texte, de mouvement et d'immobilité, de temps imaginaire et d'espace réel. L'hybridation des genres et la polyphonie médiatique propre à la BD concourent à une indétermination de lecture dans laquelle le fantastique trouve également à se développer » (225). Son adaptation graphique traverse le fantastique et les *marginalia* du manuscrit médiéval, dont Camille avance pourtant qu'ils sont incompatibles, pour penser son originalité médiale et initier une traversée des apparences en relançant le sens, qu'arrêtent la segmentation de l'extrait du roman de Virginia Woolf et la structure superficielle qui organise la série de planches du chaos vers l'ordre. Cette tension s'avère transgressive, à la croisée du religieux et de l'abject. Le récit, tendu vers une révélation que menacent dévoration et duplicité, est troublé, comme la *romance* dans *The Voyage Out*, et les certitudes sur lesquelles semblait reposer, à n'en regarder que le centre, l'adaptation de Picard dans l'écrin de son anthologie, se craquèlent. Tintera alors aux oreilles du lecteur familier du roman de Woolf, à la lecture de la certitude finale de Rachel, « I can be m-m-myself? » (VO 121 ; Woolf 83), l'écho de la vision du monde de Helen : « one which made chaos triumphant, things happening for no reason at all, and every one groping about in illusion and ignorance » (Woolf 235), comme un défi lancé à toute illusion de sens, à toute lecture sans « hésitations » (Grevisse & Marion 223).

BIBLIOGRAPHIE

- Bakhouché, Béatrice. « La conversion de saint Augustin : modèle paradigmatique ou exemple atypique ? ». *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires* 6 (2009). URL : <http://cerri.revues.org/520>
- Barry, Linda. *One! Hundred! Demons!* London: Sasquatch, 2002.
- Camille, Michael. *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval* (1992). Trad. Béatrice et Jean-Claude Bonne. Paris : Gallimard, 1997.
- Campbell, Eddie. *Alec: The Complete Alec*. [s.l.]: Eclipse Comics, 1990.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Edinburgh: *Blackwood's Magazine*, 1899.
- Dekoven, Marianne. *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*. Princeton : Princeton UP, 1991.
- Fischer, Craig, Charles Hatfield. "Teeth, Sticks, and Bricks: Calligraphy, Graphic Focalization, and Narrative Braiding in Eddie Campbell's *Alec*". *SubStance* 40.1 (2011): 70-93.
- Grant, Duncan. *Paul Reclining*. Charcoal (1953). Private collection.

- Grevisse, Benoît, Philippe Marion. « La Ligne claire ou les familiarités transgressées. Pour un fantastique de bande dessinée issu d'hésitations de lectures ». *Textyles* 10 (1993) : 223-226.
- Groensteen, Thierry. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*. Paris : PUF, 2011.
- James, Henry. *The Bostonians*. Etext prepared by Richard Hathaway, State University of New York. 1886 edition.
<http://www2.newpaltz.edu/~hathaway/bostonians1.html>
- Kukkonen, Karin. "Space, Time, and Causality in Graphic Narrative: An Embodied Approach". Stein, Daniel, Jan-Noël Thon (eds.). *From Comic Strips to Graphic Novels, Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013, 49-66.
- Mikkonen, Kai. "Subjectivity and Style in Graphic Narrative". Stein, Daniel, Jan-Noël Thon (eds.). *From Comic Strips to Graphic Novels, Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013, 101-125.
- Picard, Caroline. "The Voyage Out". Kick, Russ (ed.). *The Graphic Canon 3*. New York: Seven Stories, 2013, 112-121.
- Rancière, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Richardson, Samuel. *Clarissa: or, The History of a Young Lady* (1751). New York: AMS Press, 1990.
- Rippl, Gabriele, Lukas Etter. "Intermediality, Transmediality, and Graphic Narrative". Daniel Stein & Jan-Noël Thon (eds.). *From Comic Strips to Graphic Novels, Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013, 191-218.
- Smith, Greg. "Comics in the Intersecting Histories of the Window, the Frame, and the Panel". Daniel Stein & Jan-Noël Thon (eds.). *From Comic Strips to Graphic Novels, Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2013, 219-239.
- Wolf, Werner. "Pictorial Narrativity". David Herman & al. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 2005, 431-435.
- Woolf, Virginia. *The Voyage Out* (1915). London: Vintage, 2000.

NOTES

1. Cette définition du terme « traversée » provient du portail en ligne Cnrtl, <http://www.cnrtl.fr/portail/>, dernière consultation le 17/10/2016.
2. Caroline Picard avait déjà contribué au premier volume l'adaptation d'une pièce inca qu'elle avait choisie pour sa portée féministe. "Apu Ollantay", Russ Kick (ed.), *The Graphic Canon 1*, New York: Seven Stories, 2012, 315-319.
3. Caroline Marie, "Virginia Woolf for the Common Comics Reader: Caroline Picard's Appropriation of *The Voyage Out* in *The Graphic Canon 3*", *Appropriation and Reappropriation of Narratives. Interfaces*, à paraître.
4. Un rapide décompte donne 2537 mots pour la section du roman qui fait l'objet de l'adaptation et 1395 mots pour le texte cité par Caroline Picard, soit 54%.
5. Thierry Groensteen montre que le dispositif du montage cinématographique n'est pas transférable à la bande dessinée. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, 2011, 118-119.
6. L'article fait référence à Johanna Drucker, *The Visible World. Experimental Typography and Modern Art 1909-1923*, Chicago: Chicago UP, 1994, 94-95.

7. Cette esthétique de la BD à la rencontre du manuscrit n'est pas inédite. Joan Sfar, par exemple, couvre les marges de certaines planches de *marginalia* animales pour thématiser la sexualité débordante du personnage éponyme dans *Le Minuscule Mousquetaire. L'Intégrale*, Paris : Dargaud, 2012.

RÉSUMÉS

Cet article analyse l'adaptation graphique par Caroline Picard d'un extrait du premier roman de Virginia Woolf, *The Voyage Out* (1915). Paru dans le dernier volume d'une anthologie qui en comporte trois, *The Graphic Canon. The World's Greatest Literature as Comics and Visuals* (2013), « The Voyage Out » de Caroline Picard ne se résume pas à une version affadie de la fable ironique de Virginia Woolf. Cette remédialisation, éminemment auto-réflexive et inter picturale, décentre le récit woolfien, pour l'entraîner sur des chemins de traverse plus troubles qu'il n'y paraît, en donnant à voir le pouvoir de la parole et en densifiant les subjectivités pour, dans un geste méta-esthétique, se penser à la rencontre du manuscrit médiéval.

This essay purports to analyse the graphic adaptation of Virginia Woolf's *The Voyage Out* (1915) by Caroline Picard which was published in the third and last volume of an anthology entitled *The Graphic Canon. The World's Greatest Literature as Comics and Visuals* (2013). The extract transposed in Caroline Picard's "Voyage Out" might at first sight be perceived as a watered down version of Woolf's ironic tale. However, her self-reflexive, highly inter pictorial art sends Virginia Woolf's first novel on a voyage out that shows the power of words and renders subjectivity more complex, in the process reflecting on its medium-specific potential for ambiguity through references to medieval manuscripts.

INDEX

oeuvre citée *Voyage Out* (The)

Keywords : comics studies, transmediality, adaptation, subjectivity, margin, manuscript

Mots-clés : bande dessinée, transmédiatité, adaptation, subjectivité, marge, manuscrit

AUTEURS

CAROLINE MARIE

Caroline Marie est maître de conférences à l'Université Paris 8-St Denis où elle enseigne la littérature britannique. Sa recherche porte sur les emprunts au théâtral et au spectaculaire dans l'œuvre de Virginia Woolf. Elle a publié des articles sur les romans et les essais de Virginia Woolf et le cinéma, le music-hall, la pantomime, la danse, ou encore sur Lydia Lopokova et Bloomsbury. Sa recherche porte également sur les adaptations contemporaines de Virginia Woolf dans la littérature de jeunesse, le roman graphique et la bande dessinée. Elle travaille également sur la transmédiatité chez des auteurs britanniques contemporains, romanciers et dramaturges.