

La littérature ou la mort

Isabelle Floc'h

Enfant, Virginia Woolf éprouve à plusieurs reprises ces moments où la réalité la plus familière est perçue avec cette touche « d'inquiétante étrangeté » dont parlait Freud.

Ces « Instants de vie » ou encore « chocs », comme elle les nommait, aussi intenses qu'intraduisibles, restèrent pour elle d'inoubliables souvenirs, empreintes indélébiles qu'elle aura eu besoin de traduire en écrivant pour leur faire perdre « leur pouvoir de blesser¹ ».

Peur, extase, ou encore moments de désolation à Saint-Yves, la maison que ses parents louaient pendant la saison d'été au bord de la mer, sentiment de désolation qui la prenait soudain à la vue des nuages en train de noircir au-dessus de l'océan, alors qu'elle était en train de faire ses devoirs avec sa mère. Sentiment de tristesse désespérée, quand elle se battait sur la pelouse avec son grand frère Thoby, sentiment qui l'envahissait si fort qu'elle devait s'arrêter pour le laisser gagner.

« C'était comme si j'avais pris conscience d'une chose terrible, et de ma propre impuissance². »

Et encore l'horreur ressentie la nuit près du pommier, après qu'elle ait entendu parler d'un suicide, suicide qui l'em-

1. V. Woolf, *Instants de vie*, Paris, Stock, 2006.

2. *Ibid.*

pêche ensuite de s'approcher de l'arbre comme s'il se trouvait métonymiquement chargé d'une puissance maléfique. Auprès de lui, écrit-elle « j'avais le sentiment d'être entraînée irrémédiablement au fond d'un abîme de désespoir absolu dont je ne pourrais sortir³ ».

Et puis, à Londres, dans Kensington Garden, quand « l'idiot surgit, les mains tendues en miaulant, les yeux bridés et rougis⁴ », idiot à qui elle verse aussitôt dans la main, comme pour conjurer sa peur, son sac de caramel.

La jeune Virginia Stephen, assaillie par l'affect que déclenche en elle la perception, fait l'expérience de quelque chose qui la traverse et qu'elle ne peut nommer, qu'elle ne peut lier à aucune représentation, « révélation d'un ordre⁵ » nous dit-elle, et aussi qu'elle est persuadée que cette capacité à ressentir les « chocs » est ce qui fait d'elle un écrivain. C'est là, à ce point de rencontre avec la rupture de sens qui, l'instant d'avant, faisait encore se tenir son univers, que l'écriture va être requise, écriture qui s'origine de l'expérience du plus extrême vacillement.

« Il y eut le moment de la flaque sur le chemin ; quand, sans que j'en puisse en découvrir la raison, tout est devenu soudain irréel ; j'étais suspendue, je ne pouvais franchir la flaque ; j'ai essayé de toucher quelque chose, le monde est devenu irréel⁶. »

Cet événement si marquant de son enfance est repris dans son roman, *Les vagues*, où Rhoda, l'héroïne, fait la rencontre avec la fameuse flaque d'eau.

« Voici la flaque, dit Rhoda, et je ne peux la franchir. J'entends arriver à toute vitesse la grande meule, à un centimètre de ma tête. Le vent qu'elle fait me rugit au visage. Toutes les formes de vie tangible m'ont fait défaut. Si je ne peux pas tendre la main et toucher quelque chose de dur, je serais emportée pour toujours dans les couloirs éternels. Que puis-je donc toucher ? Quelle brique ? Quelle pierre ? Et ainsi me faire rejoindre mon corps sans danger. »

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

Si l'on prête attention à la reprise de l'événement réel et à sa transposition qui devient l'expérience de Rhoda, on remarque qu'à l'irréalité du monde qui frappait Virginia enfant à cet instant, s'ajoute, pour Rhoda, la dimension de la perte du corps, comme si de pouvoir prêter au personnage le souvenir d'enfance permettait à Virginia Woolf de déplier et de préciser l'enjeu inconscient de la rencontre en question. La flaque d'eau sur le chemin déclenche la sensation d'irréalité qui frappe l'enfant dès lors qu'elle porte son regard sur la surface liquide et sombre où le corps ne peut se refléter. L'eau boueuse, au lieu de renvoyer l'image, de border pour le sujet le contour de son corps, au contraire l'aspire à la façon d'un œil sans éclat, donc sans regard, dans lequel l'enfant sombre comme dans un puits sans fond.

Confrontée à ce vacillement, à cet extrême où son être bascule dans une sorte de néant, l'écrivain fait de cette expérience quelque chose. De ce néant, il s'agit d'accoucher d'un corps de fiction, ici Rhoda, autre auquel elle donne forme grâce à l'écriture, à l'endroit même où son propre corps avait été menacé de disparaître, avalé par la flaque d'enfance. Comme si créer le personnage lui permettait d'établir une continuité réflexive avec elle-même, là où tout appui vient à manquer, sorte de pont qui permet de franchir la flaque et de rejoindre son corps sans danger.

Ce point d'obscurité, qui annule tout point d'appui subjectif, annulant la tenue du corps dans l'espace et le temps, sera pour Virginia Woolf le point même de l'origine du roman, soit d'un corps de lettres dressées contre l'abîme.

« Instants de vie » donc, où le réel, habituellement voilé grâce à l'écran protecteur de l'imaginaire noué au symbolique, fait soudain irruption. Effraction brusque et sidérante, génératrice de désespoir et de ravissement. Ravissement, car ces « chocs » « participent de la jouissance de la Chose⁷ » et, en même temps, sont l'instant même où le sujet s'en sépare, instant donc de déchirement et de désespoir, autrement dit instant de conjonction/disjonction de la Chose et de l'objet, où l'objet *a*, se séparant de la Chose, chute et ouvre à la possibilité même du fantasme. Instants d'arrachement traumatique qui signent l'advenue du sujet au monde, moment qui brise « l'unité mythique de l'être origi-

7. A. Juranville, *La femme et la mélancolie*, Paris, PUF, 2002.

naire⁸ » et menace dans le même temps le sujet d'une disparition qu'il vit comme imminente. De quoi est-il alors question, sinon de l'épreuve du non-sens, épreuve dont le commun des mortels se protège et dont le créateur accueille l'expérience en passant par le vide, par la fréquentation d'une zone limite qui n'est pas sans risque. Virginia Woolf dira de ces moments qu'ils « amenaient une horreur spécifique et un effondrement physique⁹ ».

Virginia Woolf, écrivain mélancolique, était abattue par la dépression chaque fois qu'elle terminait un roman. Plus précisément, la dépression s'annonçait quand le récit touchait à sa fin, et s'installait franchement lors de la publication du livre, où l'auteur encourrait le risque de la critique, une chose que Virginia Woolf redoutait terriblement.

« L'unité qui s'offre au créateur dans une jouissance exceptionnelle est nécessairement inscrite dans un monde marqué par la négativité. Ce que le mélancolique refuse¹⁰. »

Cette négativité, c'est celle de la pulsion qui, dès lors que l'objet se détache de la chose, entame son circuit de retrouvailles toujours manquées. C'est pourtant cette négativité que Virginia Woolf écrivain fut capable d'accueillir. Là où le mélancolique rejette la séparation de l'objet pour conserver la Chose, c'est-à-dire la totalité mythique qui est aussi bien refus de la perte, autrement dit refus de la castration, Virginia Woolf accepte la rencontre, prenant du même coup le risque anéantissant de se confronter à la perte, perte de la chose qui menace de l'entraîner avec elle.

Celui qui refuse, elle l'a admirablement décrit à travers le personnage de Septimus Warren-Smith, dans son roman, *Mrs Dalloway*. Septimus ne parvient pas à faire le deuil d'Evans, son supérieur hiérarchique mort à la guerre. Il l'avait investi comme un père bienveillant, et sa mort déclenche en lui une culpabilité ravageante, à la mesure de son absence de sentiment. Septimus, en effet, souffre de ne rien ressentir et en conçoit une culpabilité qui lui donne régulièrement envie de se tuer, chose qu'il finit par

8. *Ibid.*

9. V. Woolf, *op. cit.*

10. A. Juranville, *op. cit.*

réaliser en se défenestrant. Si le mélancolique sait qui il a perdu, nous dit Freud, il ne sait pas ce qu'il a perdu¹¹.

Autrement dit, la perte ne fait pas sens pour le sujet, au contraire d'une souffrance ressentie, signe même d'une subjectivation, c'est-à-dire d'un positionnement du sujet face à ce qu'il perd. Cette absence de représentation, c'est le lien même du sujet et de l'objet, soit l'investissement narcissique qui fait qu'une part de soi se trouve prise dans l'autre, part ignorée dont on fait normalement le deuil quand l'autre vient à disparaître. Souvenirs, affects, mais aussi bien corps pulsionnel – regards, odeurs, voix – soit la part de réel qui vient nouer les corps entre eux à l'insu des protagonistes, et que le mélancolique ne parvient pas à symboliser. Rien ne peut être perdu, et à la place, nous dit encore Freud, « L'ombre de l'objet retombe sur le moi¹² ».

Virginia Woolf écrivain sut prêter à Septimus son expérience intime du délire, et, ce faisant, faire momentanément coupure avec la Chose, mais aussi, et du même coup, nous donner à lire un saisissant moment de vie psychique inspirée de la sienne propre. On pense à la bouleversante acuité d'un Schreber, qui n'eut pas le recours de la fiction littéraire, même si ce recours n'était pas sans danger pour Virginia Woolf. Elle note dans son journal qu'à chaque fois qu'elle devait se remettre à écrire les passages de *Mrs Dalloway* où il était question de Septimus, elle recommençait d'être la proie d'états qui lui faisaient frôler dangereusement la folie.

Virginia Stephen, dès l'âge de 13 ans, amorça une succession de deuils. Sa mère, d'abord, Julia Stephen, puis son père, puis sa demi-sœur Stella, puis enfin son bien-aimé frère Thoby. À chaque fois, elle fut anéantie, et après la mort de sa mère et celle de son père, elle eut des épisodes hallucinatoires, et tenta de se suicider en se défenestrant. L'impossibilité de symboliser la perte entraîne le retour de la castration sur un mode délirant, castration qui se joue alors dans le registre du réel.

Septimus plonge d'abord dans un état d'excitation maniaque, précipité pulsionnel qui précède la phase d'abattement, typique du

11. S. Freud, « Deuil et mélancolie » (1915), dans *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1968, p. 149.

12. S. Freud, *ibid.*

deuil pathologique. Dans ce temps d'excitation, tout se remplit : « Tout contre son oreille, d'une voix profonde, douce comme un orgue aux sons moelleux, mais avec quelque chose de crissant comme une sauterelle qui lui racla l'épine dorsale, et qui envoya dans son cerveau des ondes sonores qui se brisèrent en l'atteignant. Merveilleuse découverte que la voix humaine puisse, dans certaines conditions atmosphériques (car il faut être scientifique, scientifique avant tout), donner vie aux arbres¹³. »

Puis vient le temps des auto-accusations, retour d'une culpabilité terrible qui frappe le sujet de castration, comme on l'a dit, sur un mode délirant.

Septimus est pris de foudroyants accès de peur : « La terre tressaillait au-dessous de lui. Des fleurs rouges poussaient en travers de sa chair. De sa chair macérée, il ne reste que des fibres nerveuses. Bref, la nature humaine le poursuivait de son muflé ensanglanté¹⁴. »

Les fibres nerveuses et le sang évoquent le corps ravalé à une pièce de boucherie, résumant la « nature humaine », quand vient à manquer la représentation d'un corps.

Le sujet, ne sachant pas ce qu'il a perdu, ne parvient pas à mettre de mots sur la part narcissique investie dans l'autre, part qui le liait affectivement à lui. À la place, « l'ombre de l'objet » retombe sur le moi du sujet, et le sujet s'identifie à cet objet, un objet qui ne renvoie pas à la personne propre, mais à ce que les objets de la pulsion ont permis de s'approprier de son corps par le biais de la voix, du toucher, des odeurs, « de sorte que l'amour construit notre chair la plus intime¹⁵ ».

L'objet incorporé prend alors la place du moi du sujet et est soumis aux critiques féroces du Surmoi, instance qui génère les auto-reproches et les accusations.

Revenons un instant au stade du miroir, pour mieux saisir ce qu'il en est de ce procès inconscient, qui prend sa source d'une faille narcissique fondamentale, véritable « catastrophe

13. V. Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

14. *Ibid.*

15. G. Pommier, *Louis du Néant. La mélancolie d'Althusser*, Paris, Aubier, 1998.

originelle », pour reprendre l'expression de Marie-Claude Lambotte¹⁶.

Dans ce temps du miroir, le sujet, parvient, grâce à l'Autre qui le porte, en général maternel, à s'approprier son image. Il jubile de se reconnaître dans l'image qui lui fait face, au travers du jeu d'aller-retour entre cette image dite virtuelle qui le reflète et le regard réel de sa mère, au fond duquel il perçoit l'éclat brillant, la précieuse pépite qui dit au sujet qu'il est pour sa mère l'objet qui la comble, qu'il est, comme on dit, « la prunelle de ses yeux ». L'éclat est la valeur sur laquelle il s'appuie et qui le phallicise. Bref, ce regard n'est pas, en général, un lac sans fond, ni une flaque boueuse. Et Virginia Woolf dira souvent qu'elle ne se voyait pas, vivant comme si elle n'avait pas d'image, en quête désespérée d'une reconnaissance qui lui faisait mendier la présence de certaines femmes, celles qu'elle admirait et qui la rendaient bien souvent amoureuse. Quand elle rencontra Freud, en 1939, il lui offrit un Narcisse, geste du maître pour le moins inspiré ! Il faut garder à l'esprit qu'une telle mendicité du regard témoigne justement d'une faillite de l'image de soi, et non pas de l'« égomanie » d'un sujet qui en voudrait toujours plus, comme l'épingle au contraire, assez péjorativement, le sens commun.

Julia Stephen, la mère de Virginia, perdit son mari, Herbert Duckworth quand elle avait 24 ans. Tous ses enfants, et Virginia en particulier, furent marqués par sa présence, présence à la fois lumineuse et noire. Mourir, après la mort de ce premier amour, c'est ce que Julia aurait désiré le plus au monde, comme le confiera une de ses tantes à la jeune Virginia. Julia ne dit plus jamais un seul mot se rapportant à son premier mari, ni de ce bonheur passé qu'elle enferma en elle pour toujours, âge d'or secret qui l'absorbait, l'absentait quand elle se trouvait là, pourtant si active, auprès des siens, ou bien à l'extérieur, se consacrant depuis la mort d'Herbert aux agonisants et aux nécessiteux. Julia fut inaccessible, laissant sa famille dans un manque d'elle inassouissable. Aucun objet ne semblait retenir son attention en particulier. Le regard lointain et vide, toujours affairée, elle répondait à toutes les demandes, altière, magnanime, pleine

16. M.-C. Lambotte, « Mélancolie », dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998.

d'une bienveillance neutralisée par un sens du devoir si proche du sacrifice que son incessant labeur l'épuisa, au point d'être emportée à 48 ans par la grippe.

Le sujet se construit à partir de ce premier regard de l'Autre, et si ce regard se pose sur l'enfant comme s'il le traversait, il y a, comme le dit Marie-Claude Lambotte, une « fixation mortifère au seul cadre vide, au seul idéal du moi désespérément inaccessible¹⁷ », idéal du moi que représente d'abord le visage maternel. À défaut, Virginia Woolf se trouva dans une dépendance de l'Autre proche de l'addiction, un Autre idéalisé, qu'elle avait peur de perdre et dont il lui fallait maintenir le regard sur elle pour ne pas se sentir disparaître. Sa sœur, Vanessa, dont elle était si proche et à laquelle elle était vitalement attachée, Violet Dickinson, Madge Vaughan, Ethel Smith, et enfin Vita Sackville-West, écrivain comme elle, Vita, à la fois si belle, si maternelle et qui admirait le talent littéraire de Virginia.

L'œuvre de Virginia Woolf est traversée de lacs, de rivières, d'océans aux fonds desquels se déroule une vie riche et secrète, trésor muet qu'il s'agit de rejoindre pour atteindre la plénitude. L'eau des rivières est vive, fascinante, tandis que les regards des personnages, très souvent, sont décrits comme « troubles », « vitreux », « impénétrables », en un mot, sans éclat. Atteindre le trésor qui gît au fond des eaux, ne serait-ce pas pénétrer la crypte secrète où bat le cœur maternel, et mettre enfin la main sur les souvenirs dorés que Julia jalousement chérissait, opposant à son actualité d'épouse victorienne modèle son regard tourné à jamais vers son amour passé, vers Herbert, l'inégalable héros auquel elle dédiait très hystériquement sa nostalgie ?

La mort qui voilait le regard maternel annula d'emblée que Virginia puisse valoir assez pour son désir, ouvrant alors sur l'abysse d'un idéal du moi absolu, désintrié du moi idéal qui normalement s'y articule.

La figure du héros est présente dans l'œuvre. Perceval ou Orlando sont les doubles projetés par où la fille, tant qu'elle écrit, fait relâche d'une identification à l'idéal mortifère de la mère, au héros mort qui hantait Julia. Virginia Woolf écrivain donne un corps de fiction à l'idéal, et tant qu'elle écrit, le sien propre est

17. M.-C. Lambotte, *op. cit.*

retenu sur le bord du gouffre, l'écriture comme parade au vertige qui la guette d'y passer tout entière, en quelque sorte avalée par l'œil, à défaut du regard qui ne la discerna pas.

La tenue de son existence passait par l'œuvre, et par le cas qu'on faisait d'elle. Son génie, génie dont elle eut toute sa vie si besoin d'entendre qu'elle en avait, équivalait imaginairement au phallus qui manquait à Julia, encore une autre façon de dire que ce génie, sorte d'« avoir » idéal, était ce qui lui épargnait d'être le héros mort que désirait sa mère.

Alors, la guerre arriva. Le silence qui s'abattit sur Londres, rompu par les seules bombes des avions de mars 1941, amorça l'ultime dépression de Virginia Woolf. La vie littéraire, entre autres, s'était arrêtée, les critiques s'étaient tues, à quoi bon écrire, et pour qui ? Le lecteur, si précieux, s'était absenté.

« Aucun écho. Rien. », nota-t-elle alors dans son journal, et Narcisse aussi avait perdu Écho, c'est-à-dire une adresse, un autre qui l'identifiait, dépositaire du sens, et donc de l'existence.

Le 28 mars 1941, elle sortit se promener une dernière fois, emplit les poches de son manteau de lourdes pierres, entra dans les eaux noires de la rivière Ouse, et sombra, aspirée vers le fond.