

Virginia Woolf ou le deuil impossible

Le 28 novembre 1928, Virginia Woolf note dans son journal : « Anniversaire de père. Il aurait eu quatre-vingt-seize ans, oui quatre-vingt-seize ans aujourd'hui, quatre-vingt-seize ans comme d'autres personnes que l'on a connues. Mais dieu merci, il ne les a pas eus. Sa vie aurait absorbé toute la mienne. Que serait-il arrivé ? Je n'aurais rien écrit, pas un seul livre. Inconcevable. »

Elle fera le même calcul en évoquant l'anniversaire de la mort de son bien-aimé frère Thoby, mort à vingt-six ans de la typhoïde.

Articulée à la pointe meurtrière qu'exprime le « Dieu merci, il ne les a pas eus », fonctionne une sorte de devoir de reviviscence éternelle. En donnant l'âge qu'aurait le mort, Virginia, devenu écrivain, semble mue par la nécessité de prendre en compte la virtualité d'une présence indexée au temps, comme si père et frère n'avaient pas cessé de vivre, les années pouvant alors s'additionner à l'infini.

N'est-ce pas là l'un des ressorts du procès mélancolique, où le sujet, pris au piège de l'impossible coupure d'avec l'objet, c'est-à-dire en continuité réelle avec la Chose, présence toute sur fond d'absolu, se trouve condamné à l'éterniser ? Mais il nous faut aussi préciser que dans la mélancolie, l'éternisation de l'objet dont se charge le sujet par les voies pulsionnelles qu'aura frayées l'amour n'est pas tant due à l'impossibilité du meurtre de l'objet en lui-même qu'à l'impossibilité de sa symbolisation. En effet, ce n'est pas parce que le meurtre s'effectue que le sujet parvient pour autant à en faire la métaphore.

Dans la mélancolie, la symbolisation de cette mort échoue au profit, comme l'écrit Freud dans « Deuil et Mélancolie », d'une incorporation de l'objet perdu. « L'ombre de l'objet retombe sur le moi », autrement dit une partie du moi s'identifie à cet objet, objet qui renvoie non 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 regard, du toucher, des odeurs.

« De sorte que l'amour construit notre chair la plus intime », je cite ici Gérard Pommier dans son travail sur la mélancolie d'Althusser. « Notre chair la plus intime, c'est-à-dire ce corps de l'autre qui tisse inconsciemment le nôtre et qui nous assure de notre propre corps.

L'amour et la mort, et quelques éléments du contexte familial

Leslie Stephen, le père de Virginia, était un biographe émérite. Il travailla des années à un *Dictionnaire de biographie nationale*, s'acharnant à recenser la vie de centaines de « grands hommes ». Il se tua littéralement à la tâche, entraînant dans sa tourmente laborieuse sa seconde épouse, la fascinante et mystérieuse Julia Princep Jackson, mère adorée de Virginia. Julia était veuve lorsqu'elle fit le choix de se remarier avec Leslie Stephen, veuf lui aussi. Elle le considérait alors comme un des « grands hommes » qui fondait son idéal de jeune fille. En acceptant cette union, elle prit à bras le corps la question du bonheur de son nouveau mari, lui donnant quatre enfants, alors qu'elle en avait déjà quatre. Sa vie était consacrée à soulager le malheur des autres, et à se sacrifier au bien-être de sa maisonnée et à la carrière de son mari. Très affaiblie par son service conjugal, elle mourut en 1895, à 46 ans, d'une mauvaise grippe.

« Sa mort fut le plus grand désastre qui pouvait arriver », dit Virginia Woolf dans son journal. Elle a alors sa première hallucination. Elle croit voir un homme debout au chevet de sa mère morte et tombe gravement malade peu après.

Leslie Stephen ne supportera jamais la disparition de Julia. Coléreux, exigeant, il se transformera en veuf tyrannique, caricaturant les traits du père victorien qui règne en maître sur son entourage domestique, tout spécialement sur ses filles.

Après Julia, il jette son dévolu sur ses filles, leur adressant sa dévorante demande d'amour, et tente même d'empêcher le mariage de l'aînée, Stella, afin de la conserver toute à lui. Dépressif, il a des réactions terribles de bête blessée, parlant tout haut, se laissant aller à pleurer à table ou encore injuriant ses invités. La rage s'empare encore de Virginia trente ans après sa mort, quand elle se rappelle les scènes odieuses que constituaient la remise hebdomadaire du livre des comptes à son père, juste après la mort de sa mère. Leslie explosait chaque fois, se déchaînant sur Vanessa, la sœur aînée de Virginia, qui, contrairement au sentiment d'impuissance qui faisait bouillir physiquement Virginia et la rendait incapable de réagir, tenait vaillamment tête à son père.

Leslie est la proie d'un remords accablant. Il souffre et se reproche de n'avoir pas fait assez pour sa femme de son vivant, de lui avoir trop demandé, s'accusant de ne pas l'avoir assez aimée comme si le manque d'amour était responsable de sa mort. Il est remarquable que, peu après la mort de son père, Virginia s'accusera de la même façon. Dans la biographie qu'il fera d'elle, Quentin Bell, le fils de Vanessa Bell et neveu de Virginia Woolf, raconte de quelle façon sa tante est obsédée par l'idée que les relations avec son père auraient pu commencer, qu'elle n'en avait pas fait assez pour lui, qu'elle ne lui avait pas dit à quel point elle l'aimait et l'estimait. La nuit, elle rêve qu'il est de nouveau vivant et qu'elle peut lui dire tout ce qu'elle ne lui a jamais dit de son vivant, et pendant la journée elle s'attend à le voir surgir en chair et en os.

Son chagrin n'est pas celui d'un deuil normal. Elle s'irrite que ses frères et sœurs, soulagés de ne plus avoir à subir la chape noire du deuil que leur père

faisait peser sur eux soient si gais, tout comme il lui arrive d'ailleurs de se sentir joyeuse elle-même.

Elle s'irrite, nous rapporte encore Quentin Bell, des lettres de condoléances et des notices nécrologiques qui ne rendent pas suffisamment hommage à son père. On perçoit le conflit qui la ronge, comme si, chaque fois qu'elle cède au sentiment de plaisir ou de soulagement qui règne autour d'elle, elle s'impose, comme par rétorsion surmoïque, la responsabilité de tout ce qui peut porter atteinte à la perfection du souvenir de son père.

Encore une fois, on reconnaît ici la cruauté du mélancolique envers lui-même, qui se condamne à régler une dette envers le mort, dette impossible à solder.

Leslie Stephen s'écroule après la mort de Julia, comme s'il ne devait la vie qu'à l'amour qu'elle lui portait. En retour, il est convaincu que s'il lui avait montré plus d'amour, sa femme aurait vécu. Virginia s'accusera envers lui de la même façon.

L'amour, on le voit, s'imagine ici comme la condition même de la vie de l'être aimé. C'est l'amour porté qui fait vivre, et la mort qui survient toujours et malgré lui est signe d'une faute majeure pour celui qui reste, faute relative à une imperfection, qu'il faut traduire comme la négation du manque. L'imperfection est le nom imaginaire que l'on peut donner au manque à partir du moment où il est refusé. Le manque à donner, dont s'accable celui qui reste en vie quand il le compare à ce que l'autre donnait de son vivant, prend pour preuve sa propre vie qui est le signe d'une faute, puisqu'on est vivant et que l'autre est mort, d'une impardonnable inadéquation, d'une impossible asymétrie, d'un impardonnable différentiel au regard d'une totalité rêvée, d'une complétude idéale où deux manques viendraient à se recouvrir, à se combler imaginativement l'un l'autre.

Écart impardonnable que le réel de la mort vient découvrir, révélant la castration, la limite, la finitude malgré soi, malgré l'amour, ou encore la finitude malgré tout, que l'on doit prendre ici au pied de la lettre. Malgré ce tout dont on rêve. L'insupportable est que l'amour n'ait pas pu être plus fort que la mort. Écart insupportable que le survivant va nier grâce à la dette, s'attribuant la responsabilité de la mort de l'aimé, sous la forme d'un « je l'ai tué » qui l'assigne dès lors à une réparation impossible.

Ainsi, en faisant de l'insuffisance d'amour la cause imaginée de la mort, celui qui survit annule-t-il la confrontation au réel de la finitude. L'impossible coupure d'avec l'objet, pour le mélancolique, se révèle pleinement, si l'on peut dire, dans l'après-coup d'une mort réelle, que la culpabilité ravageante du sujet nie du même coup.

De même, et de façon inversée, cette vie qui reste échue à Virginia Woolf, est vécue comme un don du mort. C'est grâce au mort qu'elle vit, elle

doit les années qui lui restent devant elle à un sacrifice effectué pour qu'elle vive.

Dans le *Journal d'un Écrivain*, à propos de la mort d'un de ses amis, Philip Ritchie, elle écrit que cette mort lui donne « l'impression de n'avoir pas le droit de continuer, comme si sa vie était la rançon de la mienne. Et je n'avais pas été assez gentille, je ne l'avais pas invité à dîner, ainsi de suite [...] »

Si la mort de l'être aimé vaut la vie qui reste, si elle est la « rançon » de cette vie qui continue, que faut-il alors donner pour l'équivaloir, sinon sa propre vie ?

La solution de l'écriture

Après le décès de Julia, Leslie Stephen écrivit le *Livre Mausolée*, panégyrique des qualités de sa femme. Après la mort de son père, Virginia a la vision de son premier livre alors qu'elle se promène au bord de la mer.

L'écriture semble bien avoir été la solution transmise du père à la fille pour pallier le défaut d'amour, et restituer au mort la part due à la place de la vie même. C'est-à-dire qu'écrire aurait la valeur de faire revivre en phrases ce corps perdu et ainsi pouvoir régler sa dette au mort à la place de devoir y passer tout entier soi-même. Le *Livre Mausolée* fait littéralement stèle, lieu de mémoire ayant valeur de tombeau, « espace-tampon » tenant lieu d'une symbolisation de la mort.

Ce qui est tenté via l'écriture est de restituer une forme aimée afin qu'elle ne hante plus, de sublimer un corps en le faisant passer du champ du réel pulsionnel au champ du symbolique, bref de tenter une substitution qui aura valeur de métaphore au sens du *fort-da* freudien. Tentative de coupure d'avec l'objet, grâce à la sublimation qui dérive hors corps la part mortifère de l'objet incarcérée dans celui du sujet, part pulsionnelle encore une fois frayée par l'amour, où mort et vivant continuent de faire corps ensemble, nouage transitif qui cloue par exemple au lit Virginia Woolf quand elle n'écrit plus, précisément quand elle entrevoit la fin de chacun de ses romans.

Le moment où s'achève le roman marque en effet le début du corps malade, ravagé par la souffrance, étape première qui protège encore, notons le, du raptus suicidaire. Après examen, il s'avère que les souffrances obéissent à une cartographie précise, sorte de découpe transitive où le corps de Virginia souffre au diapason du corps paternel. Migraine, rage, poids terrible sous son crâne, dos douloureux faisaient en effet le quotidien de Leslie Stephen aux prises avec l'élaboration torturante de son *Dictionnaire de biographie nationale*. L'identification aux symptômes paternels procède aussi, notons le, des zones du corps engagées dans l'écriture au moment de son apprentissage pour l'enfant, comme si le corps de la fille venait à la place de celui du père, bastion

imaginaire la préservant d'une identification plus archaïque, directement pulsionnelle celle-là, où s'engagent les voix, et la vision.

Quand la fiction s'achève, l'identification au père de la réalité joue donc comme un paravent où s'accrochent les symptômes qui redonnent un corps au sujet. Virginia Woolf dans ces moments d'achèvement de l'œuvre semble confrontée à ce temps où se réactualise l'impossibilité de symboliser la mort que le livre représente en tant que corps de lettres fonctionnant comme tentative de deuil de l'objet. Le livre vaut le corps mort, ce corps, rappelons le, qui serait dû au mort par le sujet en échange de sa vie, et tant que dure le travail de l'écriture, la mort recule, la fiction assure son rôle de voile protecteur.

La transmission héroïque

Mais si la solution de l'écriture est la même pour le père et la fille, il est important de souligner une différence essentielle. Leslie Stephen, éminent biographe, reconnu, respecté par ses pairs, reste et restera pour Virginia un tâcheron, d'autant plus dévalorisé à ses yeux que son œuvre aura été responsable de la mort de sa mère. Et puis, c'est un classique qui appartient à la tradition littéraire de son époque, tradition dont Virginia Woolf mettra un point d'honneur à s'échapper, plus : à dénoncer, à contredire, à provoquer. Plus : à révolutionner. Elle fait partie de ceux qui se trouvent à l'origine, de ces fondateurs héroïques dont parle Freud dans « Psychologie des foules et analyse du moi », de ces génies, dont d'ailleurs elle se qualifie volontiers elle-même. De ces fondateurs, donc, dont Freud dit qu'ils sont en secret désignés par la mère pour accomplir la tâche face à laquelle le père a démerité.

Il reste alors à lever — bien sûr partiellement — le voile d'un mystère, celui qui recouvre, tel un nimbe doré, le personnage de Julia Stephen. Julia, celle dont la présence irradie la maison, l'impériale et parfaite Julia que Virginia vénère comme une statue de chair à la fois vitale et inaccessible. De son vivant, Julia la mère est partout, et nulle part. Elle a en elle un monde secret, qui fut son âge d'or, un monde de passion scellé pour toujours, soit l'amour fou qu'elle porta à son premier mari, Herbert Duckmorth, celui qui mourut quatre ans après leur mariage.

Comme ces hommes tombés trop tôt, que la mémoire rend immortels et forcément héroïques, Herbert hante silencieusement Julia Stephen qui après sa mort, éplorée, se jette sur sa tombe en espérant le rejoindre. Julia continue de vivre, mais dans son cœur se trouve gravé un bonheur que la mort exalte en totalité édénique, sans qu'elle en dise un seul mot.

Dans *La promenade au phare*, livre dont Virginia Woolf dira qu'après l'avoir écrit elle se sentit enfin en paix avec le fantôme de sa mère, Mrs Ramsay, directement inspirée de Julia Stephen, est décrite ainsi :

« Elle était la tristesse même. [...] Mais, disaient les gens, cela se réduisait-il à une façade ? Qu'y avait-il derrière sa beauté, son éclat ? S'était-il fait sauter la cervelle, se demandaient-ils ? [...] Cet amoureux plus ancien dont on avait entendu parler ? Ou n'y avait-il rien ? Rien qu'une incomparable beauté à l'abri de laquelle elle vivait et qu'il n'était pas en son pouvoir d'altérer. »

Et encore, dans un dernier passage où la peintre Lily Briscoe en présence de Mrs Ramsay s'interroge sur son mystère : « Elle voyait en imagination dans les cavités de l'esprit et du cœur de cette femme qui la touchait, physiquement dressées tels les trésors dans les sépultures royales, des tablettes portant des inscriptions sacrées qui enseigneraient tout à qui sauraient les déchiffrer, mais ne seraient jamais offertes à la vue [...]. L'affect, comme on

le disait, avait-il le don de faire d'elle et de Mrs Ramsay un seul être ? En effet, ce n'était pas la connaissance qu'elle désirait, mais l'unité. »

Ce qui hante l'entourage de Mrs Ramsay, comme ce qui hantait Virginia Woolf, est la question du désir de la mère. Désir crypté, élevé au rang d'inscription sacrée qui, s'il délivrait son chiffre, ferait alors l'unité.

Après la mort d'Herbert Ducworth, le désespoir de Julia Stephen va se muer en un consentement noir à ce qui suit. La vie qui lui reste consiste en une sorte de lent sacrifice, où son devoir d'épouse dévouée lui façonne un corset victorien sur-mesure.

Altière et digne, elle va se consacrer à guérir les malades, à visiter les indigents, à soigner, à soulager son époux, à s'absorber dans l'éducation de ses enfants. La bonne et belle Julia se jette dans le dévouement, et sacrifie méthodiquement sa vie.

Et il ne sera pas sans conséquences sur Virginia sa fille. En effet, le dévouement de Julia, sa perfection d'épouse renvoie sans cesse l'image d'une mère si oblatrice qu'elle se présente comme ne manquant de rien, et, face à son époux, comme une statue condescendante face à un père qui par comparaison démerite. Julia est ce qu'elle attendait d'un homme, elle démontre jour après jour qu'elle seule surpasse son entourage, qu'elle est à la place de ce grand homme dont elle rêvait.

Nous avons dit que l'identification au père de la réalité via les symptômes préservait d'un danger. Nous pouvons ajouter que l'écart entre ce père et celui dont rêve la mère, et dont le modèle repose en elle comme un étalon muet, fait le lit d'une transmission de la mère à la fille. Virginia ne s'identifie pas simplement à son père, mais au modèle de celui dont rêve en secret la mère, au héros éternisé de la mère.

Sans nous attarder, et aussi parce que ce point pour la question de la mélancolie mérite à lui seul tout un travail, indiquons l'importance cruciale du regard, ici celui de la mère. L'inaccessible phare qui inspire le titre du roman, aussi inaccessible que le désir de la mère, phare dont le pinceau lumineux éclaire le monde alentour de façon mécanique et sans distinction, figure une sorte de regard absent. Vide et troué d'une perte sans nom était le regard de Julia Princep. L'œuvre de Virginia Woolf regorge de descriptions où la vision se trouve brouillée, voilée, embuée. Un regard mort, qui ne voit rien, qui traverse et menace, qui intime au sujet l'ordre inconscient de parer à la dévoration scopique, sous peine de mort. Quand l'éclat manque au regard, le réel de l'œil se fait abîme. Car ce regard sans éclat menace et pétrifie, comme Méduse, si aucun éclat n'en émane qui fait signe au sujet qu'il est objet de désir pour l'Autre, éclat, jalon propice à un donner forme sur lequel pourront s'appuyer la série des

identifications imaginaires. Virginia Woolf évoque dans son journal l'impression d'être informe et sans corps, sans image.

« *L'écriture, c'est ma vie* »

Pour finir, et pour en revenir à l'écriture, nous avons vu qu'elle était pour Virginia un moyen de faire avec la perte réelle.

Ajoutons que comme tout sujet elle avait à pouvoir se constituer pour l'Autre sur le versant de l'absence. Écrire, tenter de faire coupure se joue donc sur le double versant de ce que le sujet a à perdre, et de ce qu'il représente comme perte pour l'Autre. Écrire, c'est donc pouvoir se constituer comme absence, exister pour un autre en dehors de la pure présence, et en même temps s'adresser à un autre absent, tout en maintenant sa présence potentielle de lecteur. Jeu, battement où s'articule la présence-absence qui rend possible le lien, aménage et tempère le rapport à l'objet.

L'idéal de l'écriture qui soutient Virginia Woolf, au-delà de tout autre but que celui de la postérité, enjeu de postérité qui harcelait son propre père, est ce qu'elle oppose héroïquement à la mort, mort qui est le désir secret de sa mère. Désir pour un mort, mais aussi désir pour le mort, ce héros qui irradie de son éclat noir, étoile morte, qui équivaut au phallus imaginaire et menace. Cet idéal de l'écriture permet donc de s'appuyer sur une identification imaginaire et d'exister héroïquement, non pas d'être morte comme le héros de la mère, mais de s'élever à la hauteur de l'idéal héroïque invoqué par la mère, modèle que Leslie Stephen, trop laborieux, trop tâcheron, décevait. Tant que dure l'inspiration pour écrire, la mort réelle est tenue à distance par l'habillage fictionnel d'une figure héroïque qu'il s'agit de soutenir et à laquelle l'écriture donne son blason.

En mars 1941, le jour où elle sent qu'elle ne peut plus écrire, Virginia Woolf se suicide. C'est la guerre, et, entre autres nombreuses causes de souffrance, Virginia se plaint du désintérêt du public pour la lecture. On ne lit plus.

« Plus aucun écho », note-t-elle dans son Journal peu avant de se noyer dans l'Ouse. L'adresse s'est perdue, et avec elle la possibilité de faire tenir un corps préservé du retour pulsionnel des fantômes. Les voix se font de nouveau entendre, et le froid rigoureux de l'hiver 1941 fait scintiller le paysage, une immense étendue d'eau gelée qui rend fascinante et dangereuse la lumière dévorante qui s'y reflète.