

Jean-Guy Godin

Virginia Woolf : « Je n'en continue pas moins d'être pour moi-même un sujet d'anxiété inépuisable et fascinant. »

C'est la question de l'écrit qui est ici centrale, de l'écriture et du sujet, avec cette référence à la proposition de Lacan où il déclare que l'écrit soutient le corps invisiblement¹. La chaîne signifiante qui fait le sujet est ancrée dans l'écriture.

Dans *Le Sinthome*, Lacan est dans sa supposition borroméenne. Le sujet est identifié comme nouant ensemble trois consistances, trois cercles : l'Imaginaire, le Réel et le Symbolique. Dans le cas qui le préoccupe devant les textes de Joyce on aurait affaire, dit-il, à une faute du nœud borroméen : il est mal fait, de telle sorte que le rond, le cercle de l'Imaginaire, celui qui « prend en charge » le corps, aurait tendance à glisser, à se séparer des deux autres, le Réel et le Symbolique. Mais, et c'est la supposition de Lacan, un quatrième rond pourrait intervenir, bloquer le rond de l'Imaginaire, et rétablir la liaison des trois ronds, comme une sorte de réparation, qu'il impute à l'art de James Joyce et à sa pratique de l'écriture. Ce que je reprendrai plus tard.

Dans mon élucubration à propos de Virginia Woolf, je marche en m'accompagnant de ce qu'a produit Lacan dans *Le Sinthome* en lisant J. Joyce et en utilisant le nœud borroméen, c'est mon discours d'accompagnement. « J'interroge le nœud », disait Lacan, « et il me répond ». Mais je me sers aussi de ce qu'a avancé Freud en rapportant que « le rêve corrige le délire ». Je marche avec mes propres bottines aux pieds.

V. Woolf fait un écho parlant et présente une modalité singulière de rapport à l'écriture, un rapport qui met en cause le corps et une pratique de l'écriture nécessaire pour l'empêcher de sombrer.

Il s'agit donc dans cette introduction d'un regard modeste sur cette pratique. J. Joyce et V. Woolf, ce sont deux écritures différentes avec aussi des choses qui se ressemblent. L'une et l'autre veulent possibiliser l'impossible, faire de la réalité avec du Réel.

Ulysse se déroule sur une journée, devenue le *Bloomsday* (célébré le 16 juin). C'est un texte avec plusieurs narrateurs : Bloom, Stephen Dedalus, Molly Bloom, et un narrateur omniscient. Un maigre rapport à

¹ J. Lacan, *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 86.

l'affect. Ici, je renvoie aux interrogations du *Portrait de l'artiste* : peu de sentiment, pas d'amour, pas de haine. Si nous regardons dans les textes de V. Woolf, *Mrs Dalloway* ou *Vers le phare*, principalement, le récit se déroule aussi pour *Mrs Dalloway* sur un temps très bref, une journée, la préparation d'une réception et cette réception ; dans *Vers le phare* c'est un repas qui occupe la première partie du texte. Nous rencontrons des narrateurs multiples, chacun portant une caméra subjective regardant le monde et ses pensées ; omniprésence de l'élément liquide, des métaphores où l'eau tient une grande place. Ça glisse d'un narrateur à l'autre (chacun désigné par son nom propre). Le récit passe de l'un à l'autre (le récit est tissé par ces passages). Les personnages de *Mrs Dalloway* sont reliés entre eux par un voisinage occasionnel, temporel ou géographique (dans le même lieu) ou alors partagent un même morceau du passé, un même événement (un avion qui passe, une voiture qui s'arrête).

Je ne sais pas le sentiment de J. Joyce à l'égard de V. Woolf, mais par contre je lis dans le *Journal* de V. Woolf, à propos d'*Ulysse* le mercredi 16 août 1922, année de sa publication, ceci, très mordant et très blessant pour J. Joyce :

« Je devrais lire *Ulysse* et me faire une opinion pour ou contre. J'ai lu jusqu'ici deux cents pages, un tiers à peine. J'ai été successivement excitée, amusée, intéressée par les deux ou trois chapitres jusqu'à la scène du cimetière, puis agacée, assommée, irritée et déçue par cet étudiant maladif en train de se gratter les boutons [...] »

C'est, écrit-elle :

« Un livre illettré, sous-alimenté, voilà comment je le vois, le livre d'un ouvrier qui s'est instruit tout seul et nous savons tous combien ces gens sont affligeants, centrés sur eux-mêmes, insistants, grossiers, choquants et finalement répugnants. » « [...] Je plante mon bâton en terre, pour marquer la page 200 et y revenir peut-être. »

Et le 15 janvier 1941 :

« Ainsi Joyce est mort, Joyce, de quinze jours plus jeune que moi. Je me souviens de Miss Weaver en gants de laine apportant la dactylographie d'*Ulysse* à *Hogarth Press*. L'indécence paraissait si incongrue à côté de son air de vieille fille boutonnée jusqu'au cou. Les pages frémissaient d'obscénité. Joyce n'était pas loin, mais je ne le vis jamais. » Puis : « J'achetai le livre recouvert de papier bleu et le lus, ici, un été, avec, il me souvient, des élans d'admiration, de découverte et de longs moments d'ennui intense². »

² Monique Nathan, *Virginia Woolf, Écrivains de toujours*, Paris, Seuil, 1974, p. 64.

Un des côtés de V. Woolf est qu'elle se tient dans le fait qu'elle se considère comme un *highbrow* : produit le plus raffiné d'une classe d'une époque, d'une culture. *Highbrow*, elle l'est par la naissance, la distinction et par le fait que ses ressources personnelles la mettent à l'abri de tout souci financier grave. Mais aussi elle veut l'être, le *highbrow* pour elle, c'est « l'homme ou la femme de bonne race qui mène à travers champs son imagination au galop à la poursuite d'une idée », comme Shakespeare, Dickens, Flaubert et H. James (tous des *highbrows*). Mais ceux-là sont sans mépris pour leurs frères les *lowbrows*³ qui mènent à travers champs « leur corps au galop à la recherche de ce qu'il faut pour vivre ». Mais aussi être *highbrow* mène souvent au désastre, ils se cassent horriblement le nez dans leur vie (Shelley, quel fiasco que sa vie et Byron, Keats, etc., incapables de se tirer avec succès de la vraie vie⁴). V. Woolf ne parle pas d'elle.

« Dans la mesure où je suis une *highbrow* », écrit-elle au directeur de *The New Statesman* dans une lettre non envoyée, « j'aime les *lowbrows*, je les étudie. Je m'assieds toujours à côté du conducteur de l'autobus et j'essaie de l'amener à me dire à quoi ça ressemble d'être conducteur. Tout ce que font les *lowbrows* est à mes yeux d'un intérêt qui prime tout. C'est un émerveillement ». « *Highbrow*, il n'y a au monde aucun nom que je préfère et s'il est un être humain, homme, femme, chien, chat ou ver de terre à moitié écrasé qui ose me taxer de *middlebrow* je prends ma plume et l'estoque sur le champ raide-mort. » (*sic*) Elle invente donc une troisième classe le *middlebrow* « sourcil du milieu », ce n'est ni haut ni bas, c'est le robinet d'eau tiède, la moyenne. Elle crache son venin sur les *middlebrows* – dont font partie « les critiques, les arrivistes et sur ce qu'ils ont l'impudence d'appeler l'humanité vraie, ce mélange de jovialité et de sentimentalité collées ensemble par une gelée au pied de veau. Il faut lutter contre cette peste pernicieuse et livide qui s'insinue entre les *highbrows* et les *lowbrows* avec l'aide de la B.B.C. qui est la lie de l'entre-deux (*Betwixt et between Compagny*)⁵ ».

« La manière de V. Woolf ne pouvait être celle de J. Joyce. V. Woolf s'y essaiera à sa manière », écrit J. Aubert, « surtout faute de trouver une suppléance qui fasse bordure à la jouissance, elle tentera un raboutage au moyen du lien social saisi dans ses apories. Il est notable que sa critique

³ Mot difficile à traduire : le haut du panier, l'intello, le crâne d'œuf... Jacques Aubert propose comme traduction « les bas de plafond » pour les *lowbrows*.

⁴ Monique Nathan, *Virginia Woolf, op. cit.*, pp. 57 à 59.

⁵ *Ibid.*

agressive de Joyce se centre sur son indécence (« L'in-sensé » de Lacan), sans doute s'intéresse-t-il trop au sens-un », continue J. Aubert, « à la question du rapport sexuel à ne pas poser⁶ ».

Je pars d'un texte, *Instants de vie*, dont le titre anglais est *Moments of being* (Moments d'être). Texte autobiographique, écrit en 1939, dans la soixantième année de V. Woolf, la dernière année de sa vie. Voici quelques thèmes qui centrent ce texte.

Le premier : c'est la grande beauté de sa mère, évidente, extraordinaire, toujours présente. La mère de V. Woolf, c'est la beauté – qui en ferait une figure du Réel – sa beauté surprenante. « Elle était au centre de tout, elle était le tout⁷. »

Cette beauté est aussi prise dans le « social », doublée par ce qu'on dit de la famille : « Ils sont très bien apparentés⁸ ».

Enfin ce qu'elle dit ou écrit à propos du livre *Vers le phare* :

« J'ai composé *Vers le phare* dans une grande bousculade impulsive. Pourquoi à ce moment-là ? Mais j'écrivis ce livre très vite. Et quand il fut écrit, je cessai d'être obsédée par ma mère. Je n'entends plus sa voix, je ne la vois plus⁹. »

« Je suppose que je fis pour moi-même ce que les psychanalystes font pour leurs malades¹⁰ », écrit V. Woolf. « J'exprimai une émotion très ancienne et très profondément ressentie. » Ce qui s'oppose à ce qu'elle peut dire par ailleurs dans le texte, que par moments elle ne ressent absolument rien ; au moment d'embrasser sa mère une dernière fois : « J'eus l'impression d'embrasser du métal froid du fer forgé¹¹. »

Avec l'écriture de *Vers le phare* :

« J'exprimais une émotion très ancienne. Et en l'exprimant je l'expliquais et ensuite l'ensevelissais. Mais que signifie « je l'expliquais ? » Pourquoi du fait que je décrivais ma mère et mon sentiment pour elle dans ce livre, ma vision d'elle et mon sentiment pour elle devinrent-ils tellement plus

⁶ Virginia Woolf, *L'écriture refuge contre la folie*, Ouvrage collectif dirigé par Stella Harrison, « Avant-propos, de Jacques Aubert « C'est pas tout ça », Paris, Éditions Michèle, 2011, pp. 15-16.

⁷ V. Woolf, *Instants de vie*, Paris, Éditions Stock, 1977, pp. 134-135. (*Moments of being*.)

⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰ *Ibid.*, p. 132.

¹¹ *Ibid.*, p. 154.

faibles et plus vagues ? [...] Peut-être un jour mettrai-je le doigt sur l'explication¹² [...] »

« J'écris mes mémoires sans m'arrêter à choisir ma manière », poursuit-elle. Ses premiers souvenirs qui ouvrent son texte, ce sont des fleurs rouges dessinées et violettes sur fond noir. « J'étais sur les genoux de ma mère¹³. » C'est son premier souvenir.

« Mon autre souvenir qui semble être aussi mon premier souvenir » : « J'entends les vagues qui se brisent, qui se brisent. » « Le plus important de tous mes souvenirs. » « Qui se brisent, une deux, une deux et qui lancent une gerbe d'eau sur la plage et puis se brisent, une deux, une deux¹⁴. »

La répétition du bruit des vagues, insérée dans le texte : « J'entends », répète-t-elle, « ce glissement de l'eau ». « Je suis en proie à l'extase la plus pure que je puisse imaginer. » C'est cette extase même qu'elle cherchera à retrouver dans et par l'écriture. « Écrire cela comme il faudrait l'écrire pour rendre le sentiment que je ressens très fortement à cet instant encore¹⁵. »

Défilé de souvenirs, ravissement, extases. Son corps se fait comme le réceptacle des sentiments. Mais on rencontrera dans *Mrs Dalloway* ou dans *Vers le phare* des personnages froids, dénués de sentiments, n'éprouvant aucun amour. Ainsi dans le *Portrait de l'Artiste* Stephen Dedalus s'interroge sur le pourquoi du pas de sentiment (pas d'affect à la violence subie, souligne aussi Lacan dans *Le Sinthome*¹⁶).

Dans les souvenirs de V. Woolf, il y a aussi l'expérience du miroir dans le hall, les questions sur la féminité, etc. Quant à son père, elle en donne le portrait très négatif d'un personnage haïssable, rébarbatif, colérique, un personnage qui comme dans *Vers le phare* est plongé dans ses pensées, plein de mépris pour son entourage (excepté sa femme), toujours en marche, en mouvement, passant et repassant.

« Maintenant encore je ne trouve rien à redire du comportement de mon père », écrit-elle, après avoir souligné qu'elle ne pouvait lui dire un mot de ce qu'elle ressentait. « Sinon que c'était un comportement brutal, si au lieu de paroles il s'était servi d'un fouet, la brutalité n'eut pas été pire. Les hommes de génie sont très difficiles à vivre. » Elle le dépeint encore

¹² *Ibid.*, p. 132.

¹³ *Ibid.*, p. 98.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 99.

¹⁶ J. Lacan, *Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 149.

comme « spartiate, ascète, puritain, il n'avait, je crois, aucune sensibilité à la peinture, pas d'oreille, aucun sens de la musique des mots¹⁷ ».

Puis nous arrivons à cette distinction importante entre moments d'être, titre du livre et moments de non-être.

V. Woolf définit deux types d'être¹⁸ :

« Hier a été une bonne journée au-dessus de la moyenne en être. » Je résume : « Il faisait beau ; j'ai pris plaisir à écrire [...] », une promenade où les paysages étaient comme elle les aime. « J'ai lu aussi Chaucer avec plaisir [...] », et elle a commencé les *Mémoires* de Mme de Lafayette. Ça s'oppose au non-être, le coton, la ouate, l'ennui.

Puis elle prend aussi trois moments d'être.

1) Lorsqu'elle se battait avec Thoby, brusquement un sentiment l'étreint, c'est un moment de tristesse sans remède ;

2) Elle regarde la plate-bande de fleurs : tout y est : c'est l'idée qui jaillit, la fleur faisait partie de la terre, la vraie fleur était moitié terre, moitié fleur.

3) L'horreur du suicide de M. Valpy : « Je ne pouvais le dépasser, je restais figée sur place, attirée au fond d'un puits de désespoir absolu. »

Ce sont trois moments exceptionnels, « [...] ils refont surface à l'improviste », mais maintenant qu'elle les écrit, l'effet de l'écriture introduit une différence de l'Être. En somme, il y a deux sortes d'être : « Deux de ces moments débouchaient sur l'état de désespoir. L'autre au contraire débouchait sur un état de satisfaction », dans l'idée que « Tout y est » : « Il m'apparaît soudain qu'il y a là une profonde différence¹⁹. »

« L'horreur me réduisait à l'impuissance. Dans le cas de la fleur, je trouvais une raison : je n'étais pas impuissante. Avec le temps je me l'expliquerais²⁰. »

Mais beaucoup de ces moments exceptionnels amenaient une horreur spécifique et un effondrement physique. « Ils semblaient tout puissants et moi-même passive²¹. » En écrivant « [...] je fais ce qui est beaucoup plus nécessaire que le reste²² ». Elle met à jour le dessin caché sous la ouate, l'invisible sous le visible.

¹⁷ V. Woolf, *Instants de vie*, op. cit., p. 106.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 109 à 113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 115.

« Les moments d'être » sont des moments où le Réel affleure, ou éclate. Les moments de « non-être » sont des moments de sommeil. D'ennui, on mange, on s'occupe, on s'applique dans une sorte d'ambiance cotonneuse, une ouate indéfinissable.

Ça s'oppose aussi aux moments de vision, un de ces rares moments d'éveil où nous voyons, entendons tout ou presque dans un éclair, où la banalité des choses cède devant la trame du Réel. Cela semble s'apparenter à ce que J. Joyce nomme les *Épiphanies*. « C'était fait, c'était fini. J'ai eu ma vision », dira Lily Briscoe à la fin de *Vers le Phare*, devant son tableau.

Ces moments d'être pouvaient être des chocs violents, dit-elle, suivis par un sentiment de tristesse sans remède et la conscience de sa propre impuissance où elle est paralysée, figée, au fonds d'un puits de désespoir. « L'horreur me conduisait à l'impuissance. Une horreur spécifique et un effondrement physique²³. » Mais ces « moments d'être » sont porteurs de bourgeons. (*Mrs Dalloway*.) Et cela s'articule étroitement à sa conception de l'écrivain. « J'ai », dit-elle, « la particularité de recevoir des chocs inattendus, ils sont maintenant toujours les bienvenus [...], l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain²⁴. » C'est une promesse ou un impératif de les expliquer. « [...] c'est le témoignage d'une chose réelle au-delà des apparences²⁵ [...] »

Je rapprocherais cette position de V. Woolf d'une formulation d'Olivier Rolin dans *Tigre en papier* :

« Mais voilà, on n'écrit pas [dit-il] avec ce qui est agréable, on ne pense pas avec ça. On écrit, on pense avec ce qui blesse, ce qui tue. Et même c'est avec ça qu'on vit vraiment. Pas avec « le principe de précaution²⁶. »

Elle accorde une fonction et une place particulière à l'écriture de *Vers le Phare*, présentée comme un travail de deuil, trente-trois ans après la mort de sa mère. Mais cette note, cette esquisse interroge aussi la difficulté, l'impossibilité de donner de sa mère une description précise. Il manque quelque chose au portrait, ce n'est pas un portrait complet. Elle a cette théorie, qu'elle énonce dans ce livre, que « [...] pour connaître n'importe qui il fallait chercher les gens qui vous complétaient, les endroits même²⁷ ».

²³ *Ibid.*, p. 113.

²⁴ *Ibid.*, p. 114.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Olivier Rolin, *Tigre en papier*, Paris, Seuil, 2002, p. 172.

²⁷ V. Woolf, *Mrs Dalloway*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1994, p. 264.

Il faut aussi garder en mémoire que ses troubles, importants, graves, ont accompagné, comme on le dit, toute son enfance, pour croître à la mort de sa mère : dépressions, et temps forts où règne le « being ». Ils accompagnent « cet insatiable désir d'écrire quelque chose avant de mourir²⁸ », jusqu'à son suicide, la mort par l'eau, *death by water*.

En avril 1941 (deux mois après la disparition de Joyce qui mourut aussi à soixante ans), elle décide de mettre fin à ses jours. On découvrit sur la berge de la rivière l'Ouse où elle aimait se promener sa canne et son chapeau. Son corps fut retrouvé quelques semaines plus tard, ses poches pleines de pierres, lesté par les pierres. « *I have the feeling that I shall go mad. I hear voices and cannot concentrate on my work. J'ai lutté mais je ne peux pas continuer davantage. Je vous dois tout le bonheur de ma vie. Je ne puis continuer à gâcher votre vie* », écrit-elle à son mari et à sa sœur²⁹.

« Le non-être représentait une bonne part de notre temps à Londres. [...] le non-être recouvrit ces années d'une couche épaisse³⁰. » « Qu'est-il resté d'intéressant ? Là encore ces moments de l'être ? Deux me sont toujours présents à l'esprit³¹ », qui sont symptomatiques.

Premièrement la flaque de l'allée où sans raison tout devint soudain irréel. « J'étais en suspens. Je ne pouvais franchir la flaque. Le monde entier devint soudain irréel³². » (Cf. « Voici la mare que je ne puis franchir » [...] « Comment retraverser ce gouffre énorme, et saine et sauve, rejoindre mon corps³³ ? »)

Deuxièmement : « Un idiot bondit la main tendue, en miaulant, les yeux bridés, bordés de rouge ; et où sans dire un mot, remplie d'horreur, je déversais dans sa main un cornet de caramels. [...] ce soir-là dans la baignoire l'horreur muette me saisit. De nouveau je subis cette tristesse sans remède ; cet écroulement que j'ai déjà décrit ; comme si j'étais passive, exposée à toute une avalanche de significations [...] qui se déversaient sur moi que rien ne protégeait ; [...] je me recroquevillai au bout de la baignoire, immobile³⁴ » – sans pouvoir rien dire.

Et ces événements, qui sortent de la ouate, comme des ciseaux, coupent la ouate. Virginia n'est plus qu'une chose passive, sans parole,

²⁸ Monique Nathan, *Virginia Woolf*, Écrivains de toujours, Paris, Seuil, 1974, p. 60.

²⁹ *Ibid.*, p. 54.

³⁰ V. Woolf, *Instants de vie*, *op. cit.*, p. 124.

³¹ *Ibid.*, p. 126.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 183.

³⁴ *Ibid.*, p. 126.

sans protection, victime des significations qui « l'agressent ». Mais ce sont aussi, d'après sa théorie, des signifiants en devenir. Elle est dans le cycle : dépression, écrasée par cet objet sans symbolique, suivie de la reprise du choc dans l'écriture. C'est du Réel qui pourra faire du Symbolique, appel, promesse d'inscription, d'écriture, de livre. Mais dans le moment de pointe, il n'y a plus de sujet. La promesse du livre vient à la place de « l'intervention du père » qui n'a pas eu lieu, qui aurait pu faire barrage aux significations. « Si mon père n'était pas mort, il n'y aurait pas eu de livres. » À quarante-six ans elle note dans son *Journal* :

« Il aurait aujourd'hui quatre-vingt-six ans, oui, il aurait pu atteindre cet âge comme tant d'autres. Heureusement il n'en fut rien. Sa vie aurait entièrement mis fin à la mienne. Que serait-il arrivé ? Impossible d'écrire, pas de livres, inconcevable³⁵. »

À côté de ces souvenirs, « je puis retrouver de nombreux incidents », écrit-elle, mais pas « la perspective du monde extérieur ». C'est un monde fragmenté qu'elle revisite. « Je vois -[un point]- le ballon ou une écale avec une extrême netteté. [...] mais ces points sont cernés de vastes espaces vides³⁶. »

Cela peut aussi nous évoquer le « Signorelli » de Freud, ce souvenir que prend Freud pour examiner l'oubli, l'effacement du nom propre, qui ici s'accompagne d'une étrange lueur éclairant la figure du peintre, d'une netteté particulière, une sorte de soulignement, trace du réel à la limite de l'hallucination.

Mais je vais aussi revisiter l'article de Freud sur le souvenir-écran. Les deux souvenirs « fondateurs » de V. Woolf se particularisent par cette brillance. « Les tâches de couleur » « plus mon autre souvenir », deux souvenirs, deux moments différents. Les fleurs et le bruit des vagues « qui se brisent, qui se brisent », dans lesquels Virginia est divisée entre l'objet, où elle se fait voir dans le premier, et le son, la voix dans le deuxième, et elle qui observe et voit la scène. C'est l'extase inatteignable à atteindre. Dans les deux exemples il y a une forte prévalence de l'image, et cela s'articule avec la notion d'écran ; le souvenir s'y projette, ainsi que l'image sonore. Ce que note aussi Virginia.

³⁵ Monique Nathan, *Virginia Woolf, op. cit.*, pp. 16-17.

³⁶ V. Woolf, *Instants de vie, op. cit.*

Le souvenir loge le sentiment, lui fait un abri. « Je ne suis que le réceptacle de cette extase³⁷. » Ça produit un sujet comme réceptacle du sentiment, extase ou ravissement.

Et Virginia insiste sur cette identification à ce réceptacle, un corps comme une enveloppe vide (grain de raisin) prête à recevoir extase, horreur. Son corps n'est qu'un réceptacle.

Dans *Mrs. Dalloway*, Septimus, un des avatars du narrateur, figure un type de rapport au non-sentiment. Il se plaint de ne rien ressentir, et le péché pour lequel il est condamné à mort par la nature humaine, ce serait d'avoir épousé une femme sans l'aimer³⁸. « La beauté était derrière une vitre, il ne goûtait rien, il ne ressentait rien³⁹. »

Freud souligne, dans son texte sur le souvenir-écran, l'élément quasi-hallucinatoire présent dans ces souvenirs : le goût du pain, hyper-souligné et le jaune des fleurs. Il note qu'il s'agit d'une zone où sont en contact un élément du fantasme et un élément du souvenir. Tout le réel ne peut prendre place dans le souvenir sauf à utiliser le surlignage⁴⁰. Ce serait un fantasme reporté rétroactivement dans l'enfance et dans les souvenirs de cette enfance.

On peut avoir cette même impression avec les deux souvenirs de V. Woolf, où le Réel se manifeste ainsi par les caractéristiques de l'image et où ces surlignages fonctionnent comme la marque de la défaillance du Symbolique. La trace du Réel déborde le Symbolique et désigne ainsi l'attache du Réel au Symbolique. Une trace. Nous n'avons accès qu'à du matériel déformé, remodelé par des arrangements postérieurs.

Ce sont les points de contact entre le souvenir et le fantasme du sujet. Là le souvenir a un pied dans l'histoire et un autre dans le fantasme.

On pourrait dire que les deux souvenirs de V. Woolf ont une fonction singulière. Leur force, leur surlignage renverraient à une accroche des mots, des signifiants au Réel et à l'Imaginaire, à la force de l'image. Pour Virginia les fleurs, le bruit des vagues, ces images qui portent le regard et la voix, sont aussi des éléments du fantasme que nous retrouvons de manière insistante dans ses textes, dans ses écrits.

C'est comme si elle nous montrait maintenant les objets de désir qui ont porté son fantasme et réglé son désir (d'écrire).

³⁷ *Ibid.*, p.104.

³⁸ V. Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 181.

³⁹ *Ibid.*, pp.176-177.

⁴⁰ Cf. S. Freud, *Névrose, psychose et perversion*.

Mais, alors que dans le souvenir-écran de Freud, il y a un équilibre entre le sujet (S) et l'objet (a), que la scénographie du souvenir est équilibrée (et donc celle du fantasme), ici dans les souvenirs de V. Woolf c'est le côté objet du fantasme qui est souligné : les fleurs, les couleurs. Le sujet qui se remémore est identifié au regard, à un œil, à un bruit, à une voix. La partie soulignée dans le fantasme correspond à la partie (a) qui objectivise, le côté objet. Dans ces souvenirs de Virginia, c'est cette partie qui est comme hallucinée, exacerbée, portée au vif.

Par ces deux souvenirs, Virginia nous montre ce qui de l'objet correspond au sujet, le répondant objet du sujet, comme la constitution du sujet se débrouillant du regard et de la voix, et la jouissance inatteignable, celle qu'elle dit être impossible à atteindre, mais qu'elle cherche dans l'écriture en suivant les traces, en reprenant le chemin inscrit dans les traces : comme le chemin de l'écriture qui a du mal à advenir et qui s'éclipse et qu'il faut chercher (tenter) de refonder.

Résumons. L'enfance, beaucoup de couleurs vives, des tableaux, des bruits, des caricatures, plusieurs moments de l'être, le tout ceinturé d'un vaste espace et rien ne demeurerait stable longtemps. Puis dans sa vie, de terribles migraines qui cassent pour des semaines toute activité. Elle est, dit-elle, comme du sable qu'une vague a recouvert, coupée du reste du monde, isolée dans son corps. *What a born melancholic I am !* (Quelle mélancolique née suis-je !) écrit-elle dans son *Journal*. Elle passe des mois en maison de repos, revient à la surface mais ne cesse de penser à la *Death by water*.

« Je n'en continue pas moins d'être pour moi-même un sujet d'anxiété inépuisable et fascinant – un volcan en perpétuelle éruption ? N'y a-t-il personne à partager mon égotisme quand je dis que jamais la pâle lueur de l'aube ne traverse les stores du 52 Tavistock Square sans que je m'écrie en ouvrant les yeux : « Grands dieux ! me voilà encore là ! » – pas toujours avec plaisir, souvent avec chagrin, parfois soulevée d'un violent dégoût – mais toujours avec intérêt⁴¹ ? »

« Ma mère était au cœur même de cette spacieuse cathédrale qu'était l'enfance⁴². » Au cœur de ses écrits. Mais quelle sorte de cœur ?

Cette mère qui l'obséda mais devint après l'écriture impulsive de *Vers le phare*, « *To the lighthouse* », une présence invisible et domestiquée. C'est ainsi qu'elle en parle et qu'elle prend, soupèse le poids de l'écriture :

⁴¹ V. Woolf, *Instants de vie*, *op.cit.*, p. 329.

⁴² *Ibid.*, pp. 133-135.

certes il ne s'agit pas d'un point final mis au deuil mais plutôt de rendre compte des effets allégeants de l'écriture, du soulagement éprouvé. Cela n'empêchera pas le retour de ces crises dans lesquelles elle est sujette aux délires et à l'appel de l'eau, cette eau omniprésente dans ses textes. Et « Combien doit être immense la force vitale qui change un bébé capable de distinguer une grosse tache de bleu et violet sur fond noir en cet enfant qui treize ans plus tard peut ressentir tout ce que j'ai ressenti le 5 mai 1895 [...] à la mort de ma mère⁴³. » Elle soupèse et compare le poids de ces deux sujets.

« S'il est vrai que les choses qui ont cessé durant l'enfance sont plus faciles à décrire parce qu'elles sont achevées, il devrait être facile de dire ce que je ressentais pour ma mère qui mourut lorsque j'avais treize ans. » Or il n'en n'est rien. « Je me vois comme un poisson dans le courant mais je ne puis décrire le courant⁴⁴. »

Sévère, avec un fond d'expérience qui la rendait triste. Sa mère avait son propre chagrin, et c'est cela qui plus que tout la caractérise. D'une tristesse indicible, l'air triste⁴⁵. Ce que Lacan dépeint comme position déprimée qu'il faut reconnaître comme déterminée par un souhait de mort sur soi-même qui vise l'objet aimé et perdu. Ce dont Virginia héritera, auquel elle s'est heurtée. La demande adressée à la mère hors de portée est ressentie comme interdite.

Virginia Woolf se heurte à cette rivalité intolérable, où se loge le désir de la mère attachée à cet amour lointain – son premier mari décédé (Duckworth) – qui la distrait à la fois de son second mari et de ses enfants. Le phallus de la mère se situant là, au niveau de $S(\mathcal{A})$, comme identique à la plus profonde signification que l'Autre ait atteint pour le sujet, le signifiant du manque.

⁴³ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 130-131.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.