

La voie de l'imperfection

Alison Strayer

Number 15, Spring 2008

Écrire entre bruit et silence

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/651ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Strayer, A. (2008). La voie de l'imperfection. *Contre-jour*, (15), 49–62.

La voie de l'imperfection

Alison Strayer

L'objet que vous, lecteur, tenez entre vos mains est sans commune mesure avec celui dont j'ai si longtemps porté en moi le désir, sans me résigner tout à fait à en porter le deuil. Il était, celui-là, revêtu de splendeur et de solennité, intimement lié à mille espérances...

Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*

L'écrivain, la mélancolie et « la quête de la perfection »

Il y a d'innombrables façons de caractériser un écrivain, mais l'image qui me vient en premier est celle d'un enfant face à la mort. Il arrive sans doute souvent que le désir d'écrire se manifeste suite à un décès, une séparation, ou après un événement qui apporte honte à une personne aimée, éveillant la conscience aiguë de l'injustice. Ce sont toutes des expériences d'impuissance face à quelque chose d'immense. Elles ouvrent en nous la voie de la mélancolie, et dès lors même la beauté ou la joie (est-ce qu'elles ne sont pas, elles aussi, des « choses immenses » ?) raviveront l'expérience de l'enfant face à la mort. Je crois que l'écrivain, peu importe son âge, redevient par moments cet enfant lorsqu'il écrit. L'écriture reste toujours pour lui non seulement une façon de composer avec la catastrophe — de « faire quelque chose de la mort » —, mais aussi

d'empêcher la venue d'autres catastrophes du même ordre. Cette première entreprise appartient au domaine du possible, la seconde au domaine de ce que j'appellerai désormais « la quête de la perfection » .

Ainsi, l'écrivain embarqué dans cette deuxième « voie » d'écriture tente d'accomplir des tâches (ne pourrait-on dire des « missions » ou des « quêtes » ?) impossibles à réaliser par l'écriture. Écrire devient pour lui une question de vie ou de mort, de tout ou rien, si bien que son travail en cours cesse d'avoir des limites bien claires. Le point central de son travail n'est plus seulement le livre en cours. Une image impérieuse, un paysage ou visage, une voix en lui s'impose, le contraignant à persévérer dans son écriture bien après le moment où il « perd le Nord », où « l'arbre commence à cacher la forêt » (voilà une première façon de « ne jamais écrire les livres qu'on écrit », comme le dirait M. Bénabou).

L'une des « images impérieuses » qui menacent plus que tout le travail en cours est celle du « livre parfait ». Avec ce dernier, l'écrivain ne peut entretenir qu'une liaison dangereuse. Ce livre, monolithique et essentiel, résume *tout*, contient *tout*. *Son livre*, il l'appelle, comme s'il ne pouvait y en avoir qu'un seul¹. Comparé à ce livre, qui reste intact dans son imagination, toute production ne pourrait être que simulacre et échec. Il n'osera peut-être même pas essayer de l'écrire, craignant que son livre ne s'altère, ne perde sa « perfection » dès qu'il commencerait à exister « dehors », noir sur blanc. Ou, inversement, l'écrivain foncera, tentera d'écrire *son livre*, arrivant même à sentir, par moments, qu'il s'en rapproche enfin. Même si cette impression n'est qu'illusion, elle aura au moins servi à garder l'écrivain en vie, ne serait-ce que dans l'acception la plus minime du mot « vie », c'est-à-dire, en mouvement. Mais tôt ou tard, il lui deviendra évident que cette chose qu'il croyait être, enfin, *son livre* ne l'est pas du tout. Alors, il pourra se résigner à écrire des livres « suffisamment bons », des livres-malgré-*le*-livre, mais il écrira ceux-ci en les dénigrant ouvertement. Il s'adressera à ces livres « inférieurs » comme une mère en deuil permanent de son aîné mort-né s'adresse à ses rejetons nés après : « J'essayerai de vous aimer, mais ne vous imaginez pas une seconde que vous pouvez *le* remplacer. »

Autre scénario : il renonce par orgueil à écrire quoi que ce soit, comme pour « punir » le livre intérieur. Mais il a beau blâmer celui-ci de son grand mal de vivre ; en fin de compte, c'est lui-même qu'il couvrira de reproches, se traitant de tous les noms de la terre dans un effort de protéger cette chose, *son livre*, qu'il considère malgré tout être la source et l'emblème de tout ce qu'il y a de mieux en lui.

Le livre parfait intérieur est un paradis perdu qui empêche l'écrivain de vivre dans le temps « réel ». Ainsi, il ressemble à la personne endeuillée qui continue, pendant un certain temps, à habiter une époque où l'être aimé était encore de ce monde. D'un côté, en faisant obstruction aux livres « possibles », extérieurs, le livre intérieur condamne l'écrivain à vivre dans le passé de sa propre écriture. Il est porté à regretter un état de plénitude passé dans lequel aucun besoin d'écrire ne pouvait faire irruption. Dans cet état déjà vécu (ou halluciné), il se sentait à la fois autonome et uni au grand Tout, se disant, « jamais je ne manquerai de rien ». De l'autre côté, il regrette certains moments exaltés d'écriture où les mots semblaient s'écrire tout seul, conférant au scribe le sentiment d'exécuter sa fonction essentielle dans l'ordre de la Nature, tel un poirier qui produit des poires, comme la marée qui monte et la lune qui croît.

Et voilà l'écriture devenue « parfaitement » impossible. Loin d'être un moyen d'expression permettant à l'écrivain d'aborder, *d'assimiler* « les choses immenses », l'écriture s'est elle-même transformée en une sorte d'entité énorme qui le rejette, le repousse, et face à laquelle il se sent entièrement démuni. Plus longtemps il reste dans l'impossibilité d'écrire, paralysé, *envoûté* par l'immensité de sa tâche, plus il s'enfonce dans son deuil impossible du livre intérieur. Cet écrivain commence à ressembler moins à un « simple endeuillé », et de plus en plus à un *textbook* mélancolique.

Deuil(s) et le livre intérieur

Dans son texte « Deuil et mélancolie », Freud fait une distinction entre ce qu'il appelle le « deuil normal » et le « deuil pathologique » (ou

la mélancolie). Dans un cas comme dans l'autre, le sujet aura le regard tourné vers l'intérieur où habite toujours, si on peut dire, l'objet dont il ne veut ou ne peut se défaire. Dans le deuil dit « normal », grâce à l'épreuve de réalité lui permettant, peu à peu, de comprendre que son objet perdu n'existe plus, le sujet se détache progressivement de ce dernier, et en principe arrive à se réinvestir dans la vie. L'autre, le sujet mélancolique, n'arrive pas à se détacher ; son deuil ne semble pas avoir de fin (même ses débuts ne sont pas très clairs non plus, ce qui amène à supposer que « pour devenir mélancolique il faut déjà l'être », pour paraphraser Blanchot). Le mélancolique est enclin à éprouver des sentiments d'ambivalence d'une violence extraordinaire, « se couvrant de reproches et d'injures, faisant preuve d'une connaissance de soi et d'une lucidité implacables », écrit Freud, susceptibles de s'intensifier « jusqu'à devenir attente délirante de la punition ». Par contre, il semblerait que pour le sujet « non-mélancolique », c'est justement la *crainte* de la punition — à savoir, de subir le même sort que le disparu, faute de pouvoir s'en détacher — qui tôt ou tard le renvoie du côté de la vie.

Pour revenir à l'écrivain et la mélancolie, je me demande si on ne pourrait pas associer aux deux « voies d'écriture » nommées ci-dessus les deux parcours de deuil définis par Freud et d'autres ? Ainsi, existerait-il un lien entre l'écriture « possible » (« imparfaite ») et le « deuil normal » ; et de l'autre côté, entre l'écriture « impossible » (« parfaite ») et la mélancolie, ce deuil qui n'en finit pas ?

Pour ce qui est de la première des deux écritures, ses « critères de succès » se définissent beaucoup en fonction de questions de métier, de savoir-faire (ceci n'est pas pour nier le rôle joué dans le processus créateur par des phénomènes difficilement quantifiables comme « l'inspiration » ou « l'heureux hasard »). Le livre s'écrit progressivement, l'écrivain travaille avec une persévérance « raisonnable », ce qui s'oppose à l'attitude d'acharnement devant un obstacle qu'on associe plutôt à l'autre voie de l'écriture. L'écrivain réussit à garder une certaine continuité dans son travail, ne s'y enfonce pas trop — ou pas pour longtemps ; il arrive à « accoucher » sans que le livre en cours soit attaqué, voire dévoré par le livre intérieur. Le livre en cours accède à une existence propre, s'affranchit progressivement du livre intérieur ; le livre en cours est pour son créateur très différent de,

et sans doute très inférieur au livre intérieur mais existe indépendamment de ce dernier ; ce livre « possible et imparfait », *est ce qu'il est*, si on peut dire. Son existence même constitue déjà un certain succès.

L'autre écriture, que j'identifie à la quête de perfection, se définit par des critères bien plus difficiles à cerner. On pourrait aller jusqu'à dire qu'elle est impossible à réussir pour les mêmes raisons qu'il est impossible au mélancolique de se détacher de son cher disparu. Comme la personne aux prises avec la mélancolie ne distingue plus réellement entre lui-même et son « objet perdu », l'écrivain habité par « la quête de la perfection » croit malgré toute évidence du contraire que *son livre, c'est lui*, jusque dans la moelle de ses os.

Le « cercle d'envoûtement » de la mélancolie

L'écrivain est un mélancolique qui se soigne. Même si jamais au cours de sa vie il ne succombe à un état dépressif grave, il reste que cet être est habité par une conscience exacerbée du temps ; il sera donc enclin à vivre la mélancolie sous forme d'un « vague à l'âme² ». Il se « soigne » principalement par l'écriture, ce qui ne lui garantit peut-être pas la « guérison », mais tout au moins lui offre un moyen de se maintenir dans une *mobilité et volubilité* allant à l'encontre de l'état de fixité dans lequel sa contemplation mélancolique risque de le plonger. Mais voilà le hic : puisque dès le début, pour l'écrivain, l'écriture est liée à la conscience de la mort, l'acte d'écrire comporte aussi le risque de réveiller ou d'exacerber la mélancolie. Ainsi, l'écrivain se trouve face à un dilemme apparemment insoluble. L'écriture lui permet de sortir du cercle d'envoûtement tracé par la mélancolie, mais en même temps, il ne peut trop s'en éloigner car la source de son écriture se trouve également à l'intérieur du cercle

C'est du moins ce que la mélancolie voudrait lui faire croire.

En effet, la mélancolie décréte (et pour moi, sa voix est féminine) que c'est seulement par la perfection que l'écrivain, son enfant, pourra l'apaiser, même la guérir un jour... Comme un sphinx avec son énigme, comme la Méduse avec son regard fixe, la mélancolie nous immobilise, rendant tout geste d'écriture à la fois pénible et essentiel. Ainsi, la

mélancolie s'assure que l'écrivain ne s'arrêtera jamais d'écrire, ne prendra jamais longtemps du recul par rapport à son travail, et donc ne s'éloignera pas d'elle. La mélancolie garantit ainsi sa propre survie — et elle veut survivre à tout prix.

La mélancolie garde une emprise sur l'écrivain dans la même mesure où elle réussit à le faire travailler « à l'excès », à s'acharner déraisonnablement dans son écriture. Plus il travaille, moins il comprend en quoi consiste sa tâche ; il sait seulement qu'il ne faut plus s'arrêter. Ainsi, pour lui, la meilleure façon de se fortifier contre la mélancolie, c'est d'apprendre à dire « stop ! » — d'*accepter* de faire une trêve. Mais cela ne se fait pas sans peine, entre autres parce que l'idée de ne jamais s'arrêter est terriblement séduisante. Elle offre l'illusion de vivre dans l'éternelle possibilité, d'habiter à temps plein le « paradis perdu », d'échapper au verdict du temps. Nous voilà revenus au livre intérieur et à la quête de perfection, offrant à l'écrivain un prétexte idéal de ne jamais s'arrêter. Et plus il s'acharne, plus la véritable nature de la « perfection » se révèle à lui. Il ne s'agit pas de quelque chose de *quantifiable* et de *qualifiable*, lié au métier, au travail qui se fait *dans le temps* et qui s'exerce *sur un objet extérieur* ; non, la perfection veut dire *la fin*, veut dire « faire une fois pour toutes », de la même façon que dans la grammaire, les temps du verbe appelés « parfaits » désignent des actions terminées, tandis que les temps « imparfaits » indiquent des actions inachevées. L'écrivain risque d'apprendre que son désir de ne jamais arrêter est en fait un désir du contraire. Ce qu'il désire, c'est se transformer en prairie, en caillou ou en arbre, confondu à tout ce qui l'entoure, silencieux, immobile, plongé dans la suffisance de l'être.

« Le Sussex au Crépuscule » de Virginia Woolf

*I cannot hold this — I cannot express this
— I am overwhelmed — I am mastered.*

« Le Sussex au Crépuscule : réflexions lors d'une balade en automobile », un court texte de 1927 écrit par Virginia Woolf, raconte une

expérience de la contemplation, avant de faire volte-face et, d'une certaine façon, de recommencer après deux ou trois paragraphes. La narratrice commence par évoquer l'histoire de la région de Sussex. Elle « parle » sur un ton calme, plutôt détaché, digne d'un documentaire de voyage à la radio BBC. Et puis, en s'abandonnant à la contemplation de la terre et du ciel, elle est soudainement émue (« on lève les yeux, on est subjugué par une beauté infiniment plus grandiose qu'on ne l'espérait »), tout en avouant ressentir un certain agacement. Les nuages sont roses, les champs sont « mouchetés, marbrés ». Les perceptions de l'observatrice s'amplifient, « se gonflent rapidement comme des ballons remplis d'air ... »

Soudain, « il y a un coup d'épingle ». Tout se « dégonfle ». La narratrice proteste : « Cela me dépasse — je n'ai pas de mots pour exprimer cela — je suis subjuguée — je suis terrassée. » Voilà que la conscience descend comme un couperet pour mettre fin à la contemplation et à l'état d'émerveillement qui l'accompagne : « Pour autant que je le sache, cette épingle avait quelque chose à voir avec notre propre impuissance [...] il est dans notre nature de vouloir maîtriser tout ce qui fait impression sur nous ; la maîtrise, ici, signifiant de pouvoir communiquer ce que l'on venait de voir dans le ciel de Sussex afin qu'une autre personne puisse en jouir. »

L'épingle ne frappe pas juste une fois, mais deux. Le premier coup ayant crevé le « ballon », le second nous avertit que des « torrents » de beauté s'échappent vers l'oubli : « la beauté se répandait à droite et à gauche ; derrière nous aussi ».

Tout à coup, le « moi narrateur » se divise en deux (événement bien connu dans de telles circonstances, nous dit Woolf). Maintenant, d'un côté, on nous dit, il y a un moi « avide et insatisfait », et de l'autre un moi « austère et philosophe ». Semblant s'adresser au *moi* avide, ainsi qu'à nous, lecteurs, le *moi* austère conseille : « Renonçons à ces aspirations impossibles ; contentons-nous de la vue qui s'offre à nous... Il vaut mieux rester tranquille et se laisser imprégner ; être passif ; accepter ; et ne vous en faites pas si la nature ne vous a donné que six petits canifs pour dépecer le corps entier d'une baleine. »

Après l'ordre du moi austère (« Renonçons... ! »), de nouveaux *moi* s'annoncent, ce qui crée, à l'intérieur de cette automobile roulant dans la campagne anglaise, quelque chose qui ressemble à une atmosphère de fête. Le *moi* austère et le *moi* avide tiennent un colloque pour « discuter de la meilleure marche à suivre en présence de la beauté ». Un *moi* appelé « Je » se déclare. Se tenant à l'écart, mélancolique, « Je » envie au *moi* avide et au *moi* austère leur complicité bavarde, leur liberté de regarder par la fenêtre et de contempler des meules de foin, un toit rouge, un étang, les couleurs du ciel et de la terre. « Je » ne peut faire que regretter tout ce qu'ils ont laissé derrière eux sur le chemin, se lamentant, « Disparu, disparu ; terminé, terminé ; fini et bien fini... », jusqu'à ce qu'un autre nouveau *moi* surgisse et l'arrache à son état lugubre. « Erratique et impulsif », ce *moi* montre du doigt une étoile et évoque l'avenir : Sussex dans 500 ans, débordant d'appareils modernes, « de pensées charmantes et de rayons lumineux rapides et efficaces ».

À la fin, lorsque le paysage est complètement plongé dans la pénombre, « Je » rassemble tous les *moi* pour en faire un seul et monter une sorte d'inventaire des « trophées » de la soirée : « beaucoup de beauté », suivie de « la disparition et mort [...] de l'individu ; le passé et l'avenir », avant qu'une dernière voix se fasse entendre, celle du corps qui réclame « des œufs et du bacon ; les toasts, et un bon feu et un bain, et puis au lit ; et puis au lit ! » Voilà que la narratrice du début revient pour prononcer les derniers mots : « Et j'ai fait le reste du voyage en la compagnie délicieuse de mon propre corps ».

Ainsi, texte et voyage tirent à une fin paisible et « organique », tout comme le crépuscule trouve sa fin dans la nuit. Tout est bien qui finit bien. Or, l'on ne doit pas oublier que pour la narratrice-écrivain, ce voyage n'a pas vraiment bien commencé ; du moins, il a commencé plus ou moins dans le calme, sur un ton égal envahi tout à coup par une émotion plus fébrile, insoutenable. La narratrice se voit contrainte de changer subitement d'approche. Dès cette volte-face, à la première division du moi, (« « Mais renonçons », dis-je »), le texte semble nous inviter à le lire (ou à le relire) d'une autre façon : non seulement comme le récit d'une expérience de contemplation, mais aussi comme une sorte de carte de navigation identifiant les *écueils* de la contemplation, et proposant une autre route.

Afin d'identifier les écueils de la contemplation, revenons au moment dans le texte où la narratrice, en admirant les nuages roses et les champs marbrés et mouchetés, observe comment les perceptions « se gonflent rapidement comme des ballons remplis d'air ». Ce qui est décrit ici est non seulement une beauté extérieure (« objective ») mais un état de plénitude (« ... tout semble plein et tendu à souhait par tant de beauté et de beauté et encore de beauté »). La beauté du crépuscule se gonfle également à l'intérieur de l'observatrice. On pourrait supposer que le « gonflement » du paysage fait écho à des sensations corporelles telles que le souffle retenu ou une montée d'émotion dans la région du cœur. C'est un moment de « communion » entre l'extérieur et l'intérieur ; l'éros règne, sans entrave.

Mais nous comprenons en même temps à quel point cet état est fragile, périlleux. Si l'on ne s'aperçoit pas de la détresse dans la « voix narrative » la première fois que « l'épingle frappe » (« *I cannot hold this — I cannot express it / Cela me dépasse — Je n'ai pas de mots pour exprimer cela* »), cette détresse ne saurait passer inaperçue la deuxième fois, lorsque la narratrice déclare : « nous allons rater notre chance, car la beauté se répandait à droite et à gauche ; derrière nous aussi ». Non seulement la narratrice doit-elle avouer son échec devant les tâches de « tenir » et « d'exprimer » — autrement dit, l'échec de son écriture et de sa responsabilité par rapport au lecteur (« communiquer ce qu'on a vu ») —, mais aussi doit-elle reconnaître que cet échec risque d'entraîner sa propre fin. Du moins, il en est ainsi si nous présumons que cette « beauté qui n'en finit pas de fuir » est également, du point de vue de la narratrice, du *temps* qui s'échappe : « [le temps] n'en finissait pas de fuir ; nous ne disposions que d'un dé à coudre pour contenir un torrent qui pourrait remplir des baignoires, des lacs ». Autrement dit, pour la narratrice, capter et exprimer cette expérience, c'est une question de vie ou de mort.

Un autre écueil de la contemplation réside dans le fait que les deux actions, « tenir » et « exprimer », (*hold, express*) sont des actions qui s'excluent. « Tenir » exige que les « perceptions gonflées comme un ballon », *restent gonflées* ; « exprimer » exige que le « ballon » soit crevé pour que tout ce qui est contenu à l'intérieur puisse être *expulsé*, communiqué,

« afin qu'une autre personne puisse en jouir ». Est-ce que l'on ne pourrait pas conclure que l'état de plénitude est inconciliable avec l'acte d'écrire, qui demande une distanciation par rapport à l'objet contemplé ?

Nous arrivons enfin à la question, soulevée plus tôt, d'une certaine voie ou route différente qui permettrait d'éviter les écueils de la contemplation. (« Quelle est la meilleure marche à suivre en présence de la beauté ? », se demandent le *moi* austère et le *moi* avide.) La « division » de la première narratrice fait partie intégrante de cette approche. La multiplication des voix narratives, des *moi* dessine une sorte de « voie de l'imperfection ». Le début du texte semble suggérer que la contemplation directe d'un seul objet par un seul sujet comporte un danger de paralysie, d'envoûtement (si la Beauté ne s'était pas « écroulée », si le « ballon » n'avait pas éclaté, et si la première narratrice ne s'était pas divisée en plusieurs moi, le texte se serait arrêté net ; la narratrice se serait figée sur place comme la femme de Loth regardant sa ville incendiée).

Mais plutôt que de subir un tel sort, elle a mis à l'œuvre les « six petits canifs » — de nouveaux *moi*, de nouvelles voix. Par l'intervention de ces derniers, le récit est ramené dans le temps, il recommence à « bouger » ; il peut évoluer entre un événement ou instant de conscience et un autre. En effet, ces multiples *moi* favorisent l'*articulation* dans les deux sens du mot, de l'expression et de la flexibilité. D'ailleurs, on pourrait se demander si un processus semblable ne s'opérerait pas dans l'écriture des *Vagues*, œuvre dans laquelle la relation exclusive entre « contemplateur » (l'auteure) et contemplée (« Ô Mort ! »), est transformée en « quelque chose qui peut être communiqué afin qu'une autre personne puisse en jouir », et cela, grâce à l'intervention de « six petits canifs » nommés Bernard, Susan, Nigel, Jinny, Louis, et Rhoda.

Du bon usage de l'ouate

Chaque jour contient beaucoup plus de non-être que d'être. Par exemple, il se trouve que hier, mardi 18 avril, a été une bonne journée ; au dessus de la moyenne en « être ». Il faisait beau ; j'ai pris plaisir à écrire ces premières pages... (Instants de vie)

Dans « Une esquisse du passé », deuxième texte du recueil *Instants de vie*, Virginia Woolf traite longuement de l'« être » et du « non-être » (*being* et *non-being*). Pour elle, le premier est un état de conscience exacerbée de soi et de « l'instant ». Lors d'un « instant de vie » (*a moment of being*), nous sommes, semble-t-elle dire, bien éveillés, actifs, engagés dans la vie ; cet état ou condition stimule l'écriture, en nous livrant une espèce de « choc » qui à son tour éveille en nous le besoin « de trouver une explication à ce choc ».

Par contre, le « non-être », tel qu'il est décrit par l'auteure, ressemble à cette « vie non interrogée » qui selon Socrate ne mérite pas d'être vécue. Woolf le caractérise comme une sorte « d'ouate » qui cache les vrais visages des gens et des choses, qui obscurcit des vérités essentielles. Le non-être, c'est l'univers des phénomènes que nous voyons passer sans laisser aucune impression particulière sur nous. C'est le quotidien : « Une grande partie de la journée est vécue inconsciemment. On marche, on mange, on voit des choses, on s'occupe de ce qu'il y a à faire : l'aspirateur en panne ; [la] lessive ; préparer le dîner... » Le non-être arbore également un aspect plus sinistre : parfois il « cache un ennemi ». Finalement, le non-être c'est l'*oubli*, chose contre laquelle Woolf a lutté toute sa vie, si on peut en juger par ses journaux détaillés, ses innombrables lettres captant la « myriade d'impressions » (*L'art du roman*) qui s'imprimaient sur son esprit au cours d'une journée. Son œuvre de prose contient une grande part de « recherche de temps perdu ». (Est-ce qu'on ne pourrait aussi caractériser l'écrivain comme une sorte de collectionneur de temps, et son « stockage » des heures et des jours comme une autre manifestation de la « quête de la perfection » ?)

Ainsi, Woolf caractérise le « non-être » principalement de façon négative. Tout ce qu'on nous dit concrètement sur « l'ouate » se résume à ce qu'elle *n'est pas*. On se demande si « l'ouate » ne mériterait pas un deuxième regard, car l'image de l'ouate a *aussi* quelque chose de frappant, d'évocateur. Elle fait appel aux sens, surtout si on considère la chose « derrière » la métaphore, le coton hydrophile. L'ouate, littéralement parlant, est très « texturée », forte mais souple, drue et douce à la fois. Poreuse mais résistante, elle sert à panser les blessures. Elle n'est pas sans rappeler ce « tissu conjonctif » dans le corps liant les muscles aux os.

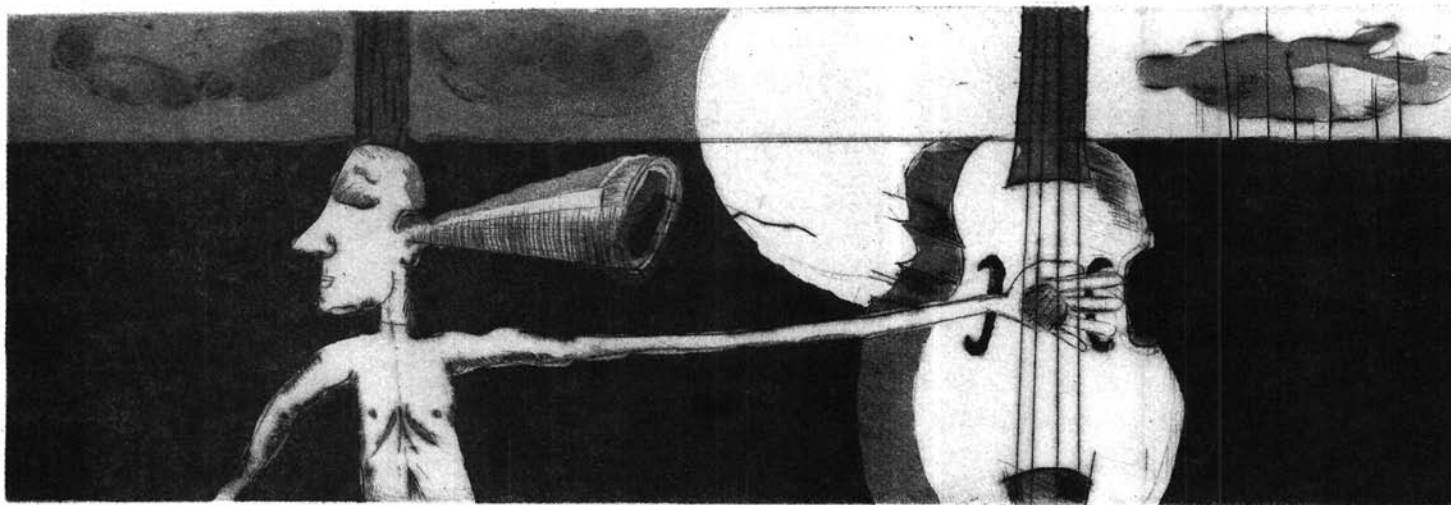
Toujours dans « Une esquisse du passé », le récit de la journée de 18 avril se poursuit avec la description d'une promenade que Woolf a faite sur les bords de la rivière — autre « instant de vie » : « le paysage, que j'observe toujours très attentivement, était coloré et voilà comme je l'aime, les saules, je m'en souviens, était tout empanachés, vert doux et violet sur le bleu ». Aussi, écrit-elle, au cours de la même journée, elle a lu avec plaisir des pages de Chaucer et a commencé à lire une biographie de Mme de Lafayette qui lui plaît. Pourtant, à la fin de cette journée qu'elle a jugée « au-dessus de la moyenne, en être », elle conclut : « Ces moments de l'être distincts furent cependant noyés dans des moments du non-être beaucoup plus nombreux. J'ai déjà oublié de quoi nous avons parlé, Leonard et moi, pendant le déjeuner et pendant le thé. »

Tout « collectionneur du temps », tout « mélancolique qui se soigne » doit ressentir un choc, une sorte de plaisir rebelle à lire cet exemple par lequel Woolf résume les moments de sa journée qui ont été perdus dans « l'ouate » : *J'ai déjà oublié de quoi nous avons parlé...* La substance du quotidien, avec sa part inévitable d'oubli, est-ce que cela n'est pas « l'être » aussi, est-ce que cela ne fait pas partie du « bois dont les romans sont faits » ?

Ce texte est adapté d'un texte en anglais, « The Way of Imperfection », paru dans *Writing Addiction: Towards a Poetics of Desire and its Others*, Kenneth Probert et Béla Szabados (dir.), Canadian Plains Research Centre, University of Regina, 2004, p. 149-157.

¹ Dans *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, Bénabou nous rappelle que « Proust lui-même semble être obsédé par l'idée qu'il ne pourra écrire "son livre" et [que] c'est à force de répéter cette crainte qu'il avance dans son histoire » ; « Nous a-t-on assez répété que Sisyphe se faisait des muscles ! ».

² Sur les distinctions entre la mélancolie comme maladie grave, comme dépression associée à la névrose, et comme « vague à l'âme », voici ce que nous dit Julia Kristeva dans un entretien paru dans le *Magazine littéraire* lors de la parution de *Soleil noir* : « le terme [mélancolie] recouvre des réalités fort différentes. [...] D'une part, pour la psychiatrie c'est une affection grave qui se manifeste par un ralentissement psychique, idéatoire et moteur, par une extinction du goût pour la vie, du désir et de la parole, par l'arrêt de toute activité et par l'attrait irrésistible du suicide. Par ailleurs, il existe une forme plus légère de cet abattement qui (comme la première d'ailleurs) alterne souvent avec des états d'excitation, forme dépendante d'états névrotiques et qu'on appelle une dépression. Les psychanalystes ont le plus souvent affaire à la dépression. Enfin, pour le sens commun, pour une opinion diffuse, serait mélancolie un "vague à l'âme", un "spleen", une nostalgie, dont on recueille les échos dans l'art et la littérature et qui, tout en étant un malaise, revêt l'aspect souvent sublime d'une beauté. Je rappelle dans mon livre que le beau est né dans le pays de la mélancolie, qui est une harmonie par delà le désespoir. »



Catherine Chaumont, *L'œil écoute*