

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE DU TEMPS WOOLFIEN DANS LE FILM *THE HOURS* : LE  
MOMENT COHÉSIF ET SA TRANSMISSION À TRAVERS *MRS DALLOWAY*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

BÉATRICE RICHET

JUILLET 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Geneviève La et Alexandre Bousquet pour la vie de famille qu'ils m'ont offerte et leur immense générosité grâce à laquelle j'ai pu finaliser ce mémoire;

Merci à Johanne Villeneuve pour l'enthousiasme et la confiance, et pour m'avoir insufflé cet incroyable tête-à-tête avec Virginia Woolf;

Merci à André Obadia pour nos « moments d'être » depuis 25 ans;

Et, anonymement, merci pour ce choc de septembre, son chaos, sa beauté, et depuis, le retour vers *une vie à moi*.

À mon père, Alain Richet.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 .....	7
LE « MOMENT D'ÊTRE » DE VIRGINIA WOOLF .....	7
1.1 L'épreuve de l'impossible.....	8
1.2 Entre être et non-être .....	11
1.3 De l'éclat aux éclats .....	14
1.4 Entre passé et présent .....	17
1.5 Le « moment d'être » dans le texte .....	21
1.5.1 Le choc comme source littéraire.....	21
1.5.2 Le temps « cassé ».....	23
1.5.3 Le désordre de la conscience .....	24
1.5.4 Les grottes, à la surface du présent.....	25
1.6 Conclusion.....	26
CHAPITRE 2 .....	28
UNE FABLE SUR LE TEMPS .....	28
2.1 Paul Ricœur : L'expérience fictive du temps.....	29
2.1.1 <i>Mrs Dalloway</i> ou le temps revisité.....	31
2.1.2 Le legs de la résonance.....	36
2.2 Walter Benjamin : l'Inoubliable oublié.....	38
2.2.1 Le temps, ce ricochet .....	39
2.2.2 Le temps, ce chaos.....	41
2.2.3 Le temps, cet incomplet.....	44

2.2.4	La perte de l'héritage.....	45
2.3	Dominique Rabaté : du sens d' <i>une</i> vie au sens de <i>la</i> vie. ....	48
2.3.1	Le roman de l' <i>Erlebnis</i> .....	48
2.3.2	<i>Une vie à soi</i> .....	50
2.3.3	Du singulier au général.....	51
2.3.4	Le retour du souvenir.....	54
2.4	La mort, garante de la sagesse.....	57
CHAPITRE 3 .....		60
<i>THE HOURS</i> OU L'INSTANT COHÉSIF .....		60
3.1.	Présentation du film et plan d'analyse .....	60
3.2.	Le schisme du temps .....	62
3.2.1.	L'eau, le temps qui coule.....	63
3.2.2.	Le conflit des heures.....	67
3.2.3.	Quand le temps <i>paraît</i> long .....	70
3.3.	Le retour du possible .....	84
3.3.1.	Le baiser ou le moment cohésif.....	85
3.3.2.	<i>Une vie à soi</i> : retour de l'Inoubliable .....	91
3.4.	Le sens de la vie dans <i>The Hours</i> .....	98
3.4.1.	De L' <i>Erlebnis</i> à l' <i>Erfahrung</i> .....	98
3.4.2.	De la mort à l'intemporel .....	100
3.4.3.	De Daldry au choix du spectateur .....	103
CONCLUSION .....		105
ANNEXE.....		109
BIBLIOGRAPHIE .....		122

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous choisissons d'aborder l'œuvre cinématographique *The Hours* du réalisateur anglais Stephen Daldry, comme une œuvre en soi. Nous voulons démontrer comment le film articule à l'écran l'une des caractéristiques littéraires majeures de l'œuvre de Virginia Woolf, soit le « moment d'être ». Cette adaptation du roman éponyme de Michael Cunningham, lui-même inspiré du roman *Mrs Dalloway*, reste fidèle à l'unité temporelle diurne de l'auteure anglaise. À l'instar du roman, le film raconte « a woman's whole life in a single day », à travers trois époques, trois lieux et trois femmes, dont le personnage de l'écrivaine en train d'écrire *Mrs Dalloway*, fil d'Ariane qui relie les héroïnes. Nous préciserons d'abord la valeur temporelle du « moment d'être », tant dans la vie que dans l'œuvre de Virginia Woolf, en nous appuyant sur son autobiographie *Moments of Being*, et en explicitant sa mise en abyme littéraire dans *Mrs Dalloway*. Puis, nous élargirons notre champ d'analyse sur cette conception empirique de la réalité en convoquant les analyses sur l'expérience du temps qu'ont exposées Paul Ricœur, Walter Benjamin et Dominique Rabaté. Nous pourrions alors revoir le film à la lumière de cette « conversation » théorique – à savoir l'expérience temporelle fictive, la recherche d'une *vie à soi* et l'expérience d'une sagesse collective relevant du concept de l'*Erfahrung* que décrit Benjamin. Nous explorerons comment l'apport du dispositif cinématographique permet à Daldry de matérialiser à l'écran l'épreuve et la transmission de l'expérience temporelle woolfienne, soit la fracture de la réalité par l'émergence d'une vérité au cœur de l'instant. Nous proposerons à cet effet la notion de *moment cohésif* et conclurons notre analyse en élucidant le rôle du personnage de Virginia Woolf dans le film; en effet, par le biais de sa mort revue à l'écran, le réalisateur fait basculer le destin de ce personnage phare dans l'espace de l'*Erfahrung*.

MOTS-CLÉS : Virginia Woolf, Stephen Daldry, Paul Ricœur, Walter Benjamin, Dominique Rabaté, *Mrs Dalloway*, *The Hours*, moment d'être, instant de vie, une vie à soi, moments of being, *Erlebnis*, *Erfahrung*,

## INTRODUCTION

Mais, de temps en temps, je suis hantée par la vie profonde et à moitié mystique d'une femme. Cela, je le raconterai un jour. Le temps sera complètement effacé et le futur fleurira en quelque sorte du passé. Un rien, la chute d'une fleur pourrait le contenir. Ma théorie étant que l'événement en soi n'existe pour ainsi dire pas, pas plus que le temps.

Virginia Woolf

Clarissa Dalloway est l'héroïne de Virginia Woolf pour qui le temps n'existe « pour ainsi dire » pas. Rompant avec les formes classiques du réalisme victorien, l'auteure britannique crée, dans le roman *Mrs Dalloway* (1925), une magnifique illustration de ce qu'elle conçoit comme l'« effacement du temps ». Renonçant à la linéarité objective, Woolf développe une conception tant littéraire que personnelle de la réalité : celle de l'émergence et de la (re)connaissance où passé et futur fusionnent dans l'instant présent. Nous souhaitons dans cette recherche démontrer comment le triptyque cinématographique *The Hours* s'articule autour de cette caractéristique temporelle majeure que représente « the moment of being » dans la création (et la vie) de Virginia Woolf.

L'œuvre cinématographique du réalisateur anglais Stephen Daldry est une adaptation du roman éponyme de Michael Cunningham, qui s'est lui-même librement inspiré de l'univers diurne de *Mrs Dalloway*. Le film, fidèle à cette unité temporelle, met en scène les journées respectives de trois femmes, dont le personnage de Virginia Woolf, reliées entre elles par un fil d'Ariane littéraire, le roman *Mrs Dalloway*. À travers l'écriture et la vie d'un livre, il dépeint et entrecroise la douleur de vivre de ces héroïnes prises dans un carcan social, qui se conjuguent les unes aux autres à travers une même expérience du temps, jusqu'à unifier leurs destins en une voix commune et résolument moderne, celle du choix et de la liberté. Nombre d'études critiques ont été publiées sur le film *The Hours*, invoquant sa corrélation avec l'œuvre de l'écrivain britannique; leur champ d'exploration reste cependant pour la plupart restreint au processus d'adaptation du roman de Cunningham.

Notre décision d'aborder cette démonstration en nous appuyant sur un film plutôt que sur le roman dont il est issu peut sembler surprenante. En effet, nous choisissons de soustraire à notre analyse la question de l'adaptation de ce roman à l'écran et traitons plutôt l'objet-film en soi, comme nous le ferions d'un livre. Il s'agit d'aborder notre propos sur le temps en étudiant comment celui-ci se montre à l'écran, ou comme le suggère Fadwa Abdel Rahman dans son essai sur l'adaptation cinématographique dans *The Hours*, « how the typical linearity of a film is adjusted so it can render a non-linear, multiple, and fragmented plot<sup>1</sup> ». La mise en abyme des grands traits littéraires woolfiens dans le roman de Michael Cunningham, quoique laissée de côté dans notre propos, reste implicitement latente dans notre approche, car il est évident que son roman détermine la trame du film<sup>2</sup>. De plus, bien que ce chef d'œuvre cinématographique soit selon nous un extraordinaire champ d'exploration et d'interprétation littéraires, nous nous intéressons principalement à *voir* comment le réalisateur Stephen Daldry et son scénariste David Hare, « tout en faisant oublier qu'un jour ce roman exista<sup>3</sup> », ont réussi à recréer en langage cinématographique ce temps imaginé par Woolf. Notre ambition, passant par-dessus l'œuvre intermédiaire de Cunningham et certains points dominants du film, veut principalement rendre hommage à la place première et essentielle de la sensibilité woolfienne dans le film. Notre recherche, bien que prenant ainsi pour objet un film, n'en est donc pas moins littéraire.

Dans un premier temps, nous décrivons le concept du « moment d'être » de Virginia Woolf, grâce à la description qu'en donne l'écrivaine elle-même dans son autobiographie *Moments of Being*, mais également par des extraits de ses œuvres. Cette expérience temporelle, au cœur même du roman *Mrs Dalloway*, connote pour Woolf l'instant transcendant où l'esprit et le corps s'unissent en une perception immédiate et entière de la réalité d'être; elle justifie alors l'existence qui s'écoule le reste du temps dans les heures inconscientes et ordinaires que Woolf nomme le « non-être », ces heures qui passent et se

---

<sup>1</sup> Fadwa Abdel Rahman, "From Page to Celluloid : Michael Cunningham's *The Hours*", *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 28, "Artistic Adaptations: Approaches and Positions", Septembre 2008, p. 151.

<sup>2</sup> Nous référons pour cela à l'excellente présentation de Laure Becdelièvre dans laquelle elle recense avec une extrême minutie les similitudes et transpositions effectuées par Michael Cunningham entre l'univers littéraire de Virginia Woolf et celui de son roman : Laure Becdelièvre, « De *Mrs Dalloway* aux *Heures* », *Au creux des heures — De Mrs Dalloway à The Hours*, Paris, Les Éditions de la Transparence, 2012, pp. 13-18.

<sup>3</sup> Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 19.

répètent jusqu'au moment de la révélation. Ce schéma d'un temps rompu par l'inattendu introduit dans l'expérience humaine la possibilité de concevoir celle-ci en termes d'instant et non de durée : c'est le moment de *basculement*, similaire à celui d'Aristote pour les héros tragiques. Mais alors que, pour Aristote, ce n'est qu'une articulation dans la tragédie elle-même, soit le pivot par lequel toute la narration se construit de façon consécutive, au contraire, cet instant fait éclater ici, pour le lecteur (ou le spectateur), la conception de la grande narration linéaire de l'existence. Ce temps woolfien implique un avant et un après le traumatisme, un éclatement du temps mécanique. Ces « moments d'être » révèlent une vision empirique de la réalité dans son appréhension. Il en émane toujours, selon l'auteur, la vérité individuelle : expérience paradoxale, l'instant pour Woolf se résume au choix intime et fondamental de vivre tout en concevant sa propre finitude.

Afin d'analyser ultérieurement l'articulation à l'image de cette épreuve dualiste du temps, ou plus précisément de montrer comment il est possible de transcrire dans la durée la prégnance de l'instant, il nous paraît fécond de convoquer, en deuxième partie, les thèses de Paul Ricœur, de Walter Benjamin et de Dominique Rabaté. Dans *Temps et récit II*, Paul Ricœur propose d'identifier le traitement de la temporalité woolfienne dans l'œuvre *Mrs Dalloway*. Le philosophe français y analyse la discordance fondamentale entre le temps intime des pensées, incertain, fragmenté, dissolu entre présent, mémoire, perspective ou angoisse, et le temps mécanique de l'autorité, de l'ordre, de l'heure implacable érigée en repère, extérieur et linéaire. De ce rapport dualiste émanent la solitude, voire l'isolement du personnage, mais aussi la trame du possible, de « l'immensité impliquée<sup>4</sup> » dans l'instant. Car le retentissement d'une expérience dans une autre – donc la création d'un réseau – provoque un effet de résonance qui vient compenser celui de rupture; l'amplification de l'instant fait basculer le personnage dans la (re)connaissance de soi et la résolution. Ce que Ricœur nomme « l'expérience temporelle fictive » est donc moins une expérience personnelle que la globalité d'une mise en perspective littéraire.

Ce pont de transmission que met au jour Ricœur est comparable, selon nous, à la capacité du conte de livrer une sagesse universelle, ce que décrit Walter Benjamin dans « Le

---

<sup>4</sup> Paul Ricœur, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 155.

conteur ». Faisant écho à l'antagonisme décrit par Paul Ricœur, nous évoquons l'analyse de Benjamin, pour qui l'impossibilité des hommes, au retour de la Première Guerre mondiale, de partager leur expérience est en soi l'une des ruptures témoignant de l'essence même de l'expérience moderne : celle dans laquelle disparaissent selon lui la notion d'héritage et l'art de raconter. Pour Benjamin, le conte porte implicitement en lui un savoir en voie de se perdre dans le roman moderne, lequel vise à promouvoir la solitude de l'individu. S'opposent alors l'incommunicabilité du vécu personnel (*l'Erlebnis*) et la nostalgie de l'expérience collective (*l'Erfahrung*). C'est « d'un côté le “sens d'une vie”, de l'autre la “morale de l'histoire”<sup>5</sup> ». Il est fascinant de constater à quel point les conceptions du penseur allemand, contemporain de la romancière anglaise, se rapprochent de la vision empirique et dualiste du temps woolfien. La dynamique paradoxale du chaos et de la révélation caractérise de façon identique le présent benjaminien et le choc de son instant. En revanche, Benjamin y voit l'émergence, au-delà d'un écho individuel, d'une vérité antérieure, intrinsèque à l'homme. C'est cette *trace* intemporelle et évanouie que le conte ressuscite et restitue. Le roman signifierait la perte de cette sagesse que seul l'auditeur du conte pouvait recomposer. Le roman ne saurait transcender sa propre fin et la mort de son héros ne peut en aucun cas, comme dans le conte, transformer son expérience en héritage.

Or, nous nuancerons cette dernière affirmation en nous appuyant sur la récente critique formulée par Dominique Rabaté dans *Le roman et le sens de la vie* (2010), qui s'interroge sur la question du sens de la vie dans le roman moderne. S'il prolonge ainsi la réflexion de Benjamin, Rabaté réfute cependant la vision dichotomique opposant diamétralement le conte et le roman à l'effet d'héritage. L'essayiste français envisage dans le processus narratif du roman la possibilité d'un mouvement généralisant l'expérience de *l'Erlebnis*. À travers la question d'*une vie à soi*, sans y répondre, la littérature apporte au lecteur le récit d'une vie dans laquelle celui-ci pourra éventuellement (re)trouver l'authenticité de sa propre existence. C'est en quelque sorte dans l'universalité de cette recherche solitaire que se généralise l'identification. Le roman veut montrer dans la neutralité de sa forme que les questionnements qui semblent venir du plus intime de l'individu restent inhérents à tout être humain (ce que Rabaté nomme la *singularité commune*). À partir de l'image qu'il reçoit, le

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *Œuvres*, Tome III, Paris, Éditions Gallimard, Coll « Folio », trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2000, [1936], p. 137.

lecteur peut, par projection, compléter le processus dans la résurgence de son propre souvenir et de l'*oublié* en soi : la révélation n'est pas une réponse à la question générale du sens de *la* vie, mais le retour de la vérité sur le sens de *sa* vie. Nous reviendrons sur la position capitale de la mort du personnage dans le roman, comme catalyseur de l'intemporalité dans cette expérience. Comme l'a écrit Benjamin, la transmission *complétée* par cette fin prend alors valeur d'héritage dans la sagesse de l'irréversible. En effet, la finitude du personnage ne peut que renvoyer le lecteur à l'urgence de *son* rêve de vie devant *la* mort.

Cela nous ramène alors au cœur même des préoccupations inscrites dans l'*Erfahrung*, mais également à la transcendance de l'instant woolfien. « I see more distinctly how our lives are pieces in a pattern and to judge one truly you must consider how this side is squeezed and that indented and a third expanded and none are really isolated<sup>6</sup>. » Virginia Woolf ne pouvait offrir plus juste métaphore pour aborder notre dernière partie. Notre propos est en effet de démontrer, en nous basant sur notre appareil théorique – à savoir l'expérience temporelle fictive, la recherche d'*une vie à soi* et la place de l'*Erfahrung* – comment le film *The Hours* de Stephen Daldry et de David Hare articule le « moment d'être » de Woolf, soit l'émergence d'une vérité au cœur de l'instant qui fracture la réalité de trois vies. En nous basant sur Ricœur, nous nous interrogerons d'abord sur l'expérience temporelle fictive et le traitement à l'image d'une temporalité dualiste. Nous verrons comment la dimension métaphorique du film matérialise l'isolement physique dont sont prisonnières les héroïnes, mais également comment sa construction, à l'image du pont de Ricœur, crée une communauté de destins entre les trois histoires. À cet égard, il sera déterminant d'élucider le rôle narratif du personnage de Virginia Woolf et de l'écriture du roman *Mrs. Dalloway* dans la transmission de l'expérience du temps dans le film. Nous exposerons dans un second temps de quelle façon, à travers l'événement d'un baiser – propre à chacune, mais vécu par toutes –, émerge la vérité et se trace à l'image la voie de la résolution. Ainsi, nous pourrions rapprocher cette

---

<sup>6</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, 2<sup>nd</sup> ed., London, The Hogarth Press, 1985 [1976], p 30. La grande divergence que nous avons constatée dans les traductions de l'œuvre de Virginia Woolf nous a amenée, hormis de rares extraits pour la fluidité du texte ou quand certaines de nos sources n'étaient pas disponibles en anglais, à citer Virginia Woolf dans le texte original. Dans le but de ne pas allonger inconsidérément le corps du texte, nous partons du principe que le lecteur comprend l'anglais et indiquons en annexe la traduction des citations extraites des œuvres de Woolf uniquement.

configuration narrative des caractéristiques du « moment d'être », et établir alors le lien littéraire entre *The Hours* et l'instant woolfien.

## CHAPITRE 1

### LE « MOMENT D'ÊTRE » DE VIRGINIA WOOLF

Let me then, like a child advancing with bare feet into a cold river,  
descend again into that stream.

Virginia Woolf

Comme nous choisissons d'aborder le long-métrage *The Hours* sous l'aspect du traitement du temps influencé par le « moment d'être » de Virginia Woolf, il nous est essentiel de commencer cette étude en présentant ce concept décrit, ou plus exactement raconté par la romancière britannique dans son autobiographie *Moments of Being*. Nous nous concentrerons sur le chapitre « A Sketch of the Past », amorcé en 1939. Ayant déjà produit la majeure partie de son œuvre, Virginia Woolf décide de faire une pause dans sa laborieuse biographie du peintre Roger Fry, et de se consacrer à la rédaction de ses mémoires. Son art est à son apogée. Comme elle le mentionne, elle est désormais suffisamment maîtresse de sa technique pour pouvoir commencer cette autobiographie sans savoir la forme que celle-ci prendra. « So without stopping to choose my way, in the sure and certain knowledge that it will find itself – or if not it will not mater – I begin : the first memory.<sup>7</sup> » En tant que lectrice assidue du genre, elle redoute le conventionnalisme autobiographique de l'époque, avec ses affirmations ostentatoires et généalogiques. C'est dans une forme innovatrice que l'écrivaine indique grâce à ses souvenirs ce que représente cette expérience du temps, qui distinguera sa propre philosophie de l'existence et l'ensemble de son œuvre.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 64.

### 1.1 L'épreuve de l'impossible

My first memory, and in fact it is the most important of all my memories. *If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory.* It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive.<sup>8</sup>

Il émane de cette description une sensation ambivalente d'exaltation et d'attente. Le temps semble suspendu aux sensations éprouvées, et en même temps, pour qui sait le voir et l'entendre, découle de cette scène anodine – un peu d'air dans une chambre l'été, le mouvement des vagues au bord de la mer – une prise de conscience intemporelle, un mystère de l'existence, caché derrière le tableau. Passant en quelques lignes du descriptif contextuel (« lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives »), à l'évocation hallucinatoire (« feeling, it is almost impossible that I should be here »), l'auteure accentue le contraste entre la banalité de la situation et ce qu'elle provoque : « the purest ecstasy I can conceive ». La répétition du flux et du reflux des vagues de plus en plus rapprochées, « one, two, one, two », doublée de celle du champ lexical (« hearing » est répété trois fois), ajoute à la sensation d'un temps conjugué au présent, à la fois immuable et irréel, qu'accentue l'état de somnolence de l'enfant. Est-ce réel? Est-ce une rêverie? Est-ce l'alliage des deux états, lucidité et inconscience, qui transforme l'instant en ce souvenir inoubliable? L'eau, dans sa symbolique originelle – élément omniprésent dans l'œuvre de Woolf –, devient matrice de l'expérience en conférant à l'instant sa cadence sublimatoire. Mais, déjà, ces vagues, « breaking, [...] and sending a splash of water over the beach », sont autant celles dont la beauté illumine le littoral que celles qui ramènent à la surface les déchets de son fond, en « brisant la nappe de la mer et son image de jouissance pure<sup>9</sup> ».

Hautelement significative est également la vision de la lumière. Spirituelle, son effet éminent et révélateur nous amène à la comparer à la conscience extralucide censée précéder

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 64-65. Nous soulignons.

<sup>9</sup> Jacques Aubert, « Avant-propos : C'est pas tout ça! », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie*, Paris, Éditions Michèle, Coll. « Je est un autre », 2011, p.15.

la mort, comme le décrit Walter Benjamin lorsqu'il évoque « cette vie tout entière dont on raconte qu'elle passe devant les yeux des mourants<sup>10</sup> ». Le ravissement de l'instant porte en lui une finitude, paradoxe intrinsèque à l'existence : ce qui est n'est déjà plus. Le paradis est déjà perdu, « feeling, it is almost impossible that I should be here », conclut l'écrivaine. La conscience du regard et de l'ouïe sur les objets réels passe du dérisoire au magnifiant, du perçu au reçu, le tout dans un état de perte, mais dont émergera, nous y reviendrons ultérieurement, le processus visionnaire et créateur de Woolf.

Cette séparation, accompagnée d'un état de jouissance qui lui est propre est, dans le même mouvement, *production* d'un objet inédit, qui émerge de façon inattendue, tout à fait imprévisiblement [...] La vision décrit ainsi un état de *fusion, de coalescence* du sujet et de l'objet, *en même temps* que leur *séparation* dans la ponctualité explosive de ce que V. Woolf thématise, quant à elle, sous la désignation d'« instant »<sup>11</sup>.

Il y a aussi le souvenir des fleurs rouges et violettes sur un fond noir, ce motif d'anémones sur la robe de sa mère qui toujours la ramèneront près de son visage, son rivage. Il y a l'autre fleur, celle dans la platebande près de la porte et dans laquelle l'univers se résume, celle qui réveille l'intuition d'une entité universelle qui lui offre déjà la vérité, sa vérité, « that is the whole<sup>12</sup> », et dont elle pressent l'importance pour son propre futur : « It was a thought I put away as being likely to be very useful to me later<sup>13</sup>. » Et puis la flaque, impossible à traverser et devant laquelle tout s'arrête; le temps, l'espace. Il y a l'eau, la nature, tous ces éléments de l'enfance heureuse à St Ives, et qui resteront la source des sensations, avec les couleurs, la lumière, les odeurs, les sons de la mer, des oiseaux (qui chanteront en grec dans ses épisodes de décompensation); le monde capturant et capturé de l'enfance, comme réceptacle. « When they took *Talland House* father and mother gave us – me at any rate – what has been perennial, invaluable<sup>14</sup>. » Woolf insiste sur l'importance des sens dans ces événements et les évoque en termes d'« intensité », de « sensation »,

<sup>10</sup> Walter Benjamin, « Le petit bossu », *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, Paris, Éditions Les Lettres Nouvelles, trad. Jean Lacoste, 1978, p. 144.

<sup>11</sup> Anne Juranville, « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf. », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 2, n° 80, « La psychanalyse (sur)prise par l'art », 2009, p. 90.

<sup>12</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 128.

d'« impression », accordant, comme l'indique Anne Juranville, « dans la tradition anglo-saxonne, un rôle triomphant à la sensation en tant qu'elle fonde l'existence<sup>15</sup> ». Woolf écrit :

The next memory – all these colour-and-sound memories hang together at St Ives – was much more robust; it was highly sensual [...] It still makes me feel warm; as if everything were ripe; humming; sunny; smelling so many smells at once; and all making a whole that even now makes me stop [...] The buzz, the croon, the smell, all seemed to press voluptuously against some membrane; not to burst it; but to hum round one such a complete rapture of pleasure that I stopped, smelt; looked.<sup>16</sup>

Il nous paraît important de noter ici la primauté du champ sensoriel dans l'expérience de l'instant, car, selon Woolf, c'est d'abord et avant tout par les sens que le monde entre en chacun, sans intrigue, sans analyse. Ce registre, particulièrement la pulsion scopique, trouve écho dans l'aspect visionnaire, au cœur même des préoccupations artistiques de Woolf et qui infiltre l'ensemble de sa démarche novatrice. Lily Briscoe devant sa toile, à la fin de *To the Lighthouse* ne déclare-t-elle pas, à l'instar de sa créatrice, « I have had my vision<sup>17</sup> »? Dans *The Waves*, Susan annonce : « I possess all I see<sup>18</sup>. » Évoluant au cœur du groupe de Bloomsbury et de ses peintres, Virginia Woolf, qui voudrait « arrêter la figuration, faire comme les peintres, utiliser des blocs, des rapports de masse, redéfinir la perspective, tordre les angles<sup>19</sup> », n'aura de cesse sa vie durant de comparer les techniques descriptives de la littérature à celles de la peinture. Sa sœur, Vanessa Bell, livre plusieurs portraits d'elle qui « ressuscitent avec force sa présence malgré une très grande économie de moyens, en mettant l'accent sur la forme plus que sur le détail<sup>20</sup> ». Ce style postimpressionniste influence et inspire probablement à Woolf ses nouvelles méthodes d'écritures. Elle envie à la peinture cette saisie de l'ensemble, la brièveté du geste; pouvoir tant dans si peu. En 1924, elle partage avec le peintre Jacques Raverat, ses opinions sur le classicisme des auteurs édouardiens, et sa vision quant à la réalité de l'esprit.

<sup>15</sup> Anne Juranville, *op. cit.*, pp. 81/95.

<sup>16</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 66. Nous soulignons.

<sup>17</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, New York, Editions Harcourt, 2005 [1927], p. 211.

<sup>18</sup> Virginia Woolf, *The Waves*, 9<sup>th</sup> ed., London, The Hogarth Press, 1960 [1931], p.135.

<sup>19</sup> Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, *V. W. Le mélange des genres*, Paris, Éditions de l'Olivier Le Seuil, 2004, p. 134.

<sup>20</sup> Virginia Woolf, *Lettres illustrées de Virginia Woolf*, choisies et commentées par Frances Spalding, Paris, Éditions Herscher, trad. par Thérèse et Christine de Cherisay, 1993, p. 50.

Certainly the painters have a great gift of expressions. [...] You've broached some of the problems of the writer's too, who are trying to catch and consolidate and consummate (whatever the word is for making literature) those splashes of yours; for the falsity of the past [...] is precisely I think that they adhere to a formal railway line of sentence, for its convenience, never reflecting that *peoples don't and never did feel or think or dream for a second in that way; but all over the place, in your way*<sup>21</sup>.

## 1.2 *Entre être et non-être*

Ainsi, pour Woolf, la vie ne peut être un long parcours temporel régi par le passage linéaire de l'ordre des heures et des jours. L'être se définit non dans la succession chronologique et irréversible des années et de leurs souvenirs, mais plutôt « dans tous les sens », ou tel qu'indiqué précisément dans son premier souvenir, dans la superposition mémorielle d'événements plus marquants que d'autres, les « moments d'être » se distinguant par l'impact de leur intensité sur le reste de l'existence. Pour que l'instant puisse exister, précieux, rare, déterminant, la vie passe la plupart du temps dans ce que Woolf qualifie de non-être, « in a kind of nondescript cotton wool<sup>22</sup> », sans relief ni résonance sur les heures défilant. « This is always so. A great part of everyday is not lived consciously. [...] When it is a bad day, the proportion of non-being is much larger<sup>23</sup>. » Cette conception de l'instant est également celle de Gaston Bachelard, lorsqu'il déclare : « Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'instant. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants<sup>24</sup>. »

La temporalité woolfienne, « qui ressaisit tout dans la fulgurance d'un instant<sup>25</sup> », s'installe, dualiste, dans la violence de l'interruption, de la rupture, de l'irruption, la métaphore du coton enveloppant ce silence dangereusement calfeutré, ce voir obscurément

<sup>21</sup> Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf, 1923-1928*, Nigel Nicolson, Joanne Trautmann, (dir.), New York, Editions Harcourt, Vol. 3 (6 volumes), 1977, pp. 135-136. Nous soulignons.

<sup>22</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>24</sup> Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Le livre de poche, Coll. « Biblio essais », 1994, p. 13.

<sup>25</sup> Anne Delaplace, « "Intermittences" et "moments de vie" : l'esthétique de la discontinuité chez Marcel Proust et Virginia Woolf », *TRANS-*, « Esthétique de la discontinuité », 4 février 2007, en ligne, <<http://trans.revues.org/493>>. consulté le 31 décembre 2014.

voilé avant le déchirement de l'instant. « Week after week passed at St Ives and nothing made any dift upon me. Then, for no reason that I know about, there was a sudden violent shock; something happened so violently that I have remembered it all my life<sup>26</sup>. » L'instant n'est plus une minute, une seconde, l'instant n'est plus une donnée chronologique. Il n'a plus de durée; l'instant devient un choc, une révélation. Il se définit par le contraste entre son absence et son émergence brutale, par les visions qui justifient son passage à la mémoire. Gabrielle McIntire, dans son analyse comparative sur Virginia Woolf et T.S. Eliot, précise quant à l'état que provoquent ces états de connexion : « [It's] a feeling of extreme pleasure – even “ecstasy” [...] and they grant intensified knowledge about one's state of being in the world<sup>27</sup> ». En effet, le ravissement n'est pas uniquement ce qui caractérise un « moment d'être ». L'intensité du choc n'est pas seule en cause. Comme le soulignent Rosenberg et Dubino, l'extase doit donner lieu à une intériorisation :

Yet, there is more than just intensity of feeling which characterizes moments of being. As pointed out: a moment of being causes one's perceptions, especially visual perceptions, to become acute, subtle, and incisive. While sensations are heightened, the experience is not purely sensual; sight gives way to “insight”. [...] A “moment of vision” connotes a widening sense of understanding<sup>28</sup>.

Une telle compréhension ne peut générer qu'un état aussi complexe qu'intense. Virginia Woolf dépeint la sidération douloureuse que provoque en elle ce moment « où tout explose, le passé, le présent, la vie, la mort, le bonheur et l'angoisse<sup>29</sup> ». Par exemple, confrontée au suicide d'une connaissance, elle associe, lors d'une promenade, un arbre à cette mort et décrit ainsi sa stupéfaction : « I could not pass it. I stood there looking at the grey-green creases of the bark – it was a moonlit night – in a trance of horror. I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed

---

<sup>26</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>27</sup> Gabrielle McIntire, *Modernism, Memory and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*, Cambridge. Cambridge University Press, 2008, p. 167.

<sup>28</sup> Beth Carol Rosenberg, Jeanne Dubino, *Virginia Woolf and the Essay*, London and Basingstoke, Editions Palgrave MacMillan, 1997, p. 183. Nous soulignons.

<sup>29</sup> Anne Delaplace, *op. cit.*, p.7.

paralysed<sup>30</sup>. » Ainsi ce « moment d'être » suscite-t-il un bouleversement paradoxal entre le ravissement et la détresse.

Il est désormais établi que Virginia Woolf présentait des symptômes de trouble maniaco-dépressif. Durant ces épisodes, des états d'abattement profond alternent avec des états d'excitation, ce qui ne peut être ignoré dans la polarisation tant extatique que morbide de ses souvenirs. Virginia Woolf raconte à quel point l'expérience de ces instants pouvait démanteler son état physique et mental.

Again I had that hopeless sadness; that collapse I have described before; as if I were passive under some sledge-hammer blow; exposed to a whole avalanche of meaning that had heaped itself up and discharged itself upon me, unprotected, with nothing to ward it off, so that I huddled up [...] motionless. I could not explain it; I said nothing<sup>31</sup>.

Sa condition psychotique la prédispose à cultiver une perception plus radicale, plus intense – mais aussi plus vulnérable – du monde environnant, elle-même étant consciente de la part prédominante de sa « folie » dans son écriture. Leonard Woolf, son époux, précise dans son autobiographie que « Virginia's genius was closely connected with what manifested itself as mental instability or insanity [...] and that in itself was the crux of her life, the tragedy of genius<sup>32</sup> ». Ces témoignages corroborent l'analyse qu'en propose Sophie Marret, selon laquelle « la limite fragile entre le plaisir et l'horreur est un autre paramètre de l'écriture woolfienne. Elle est en jeu lorsque l'intensité du bonheur éprouvé ne peut laisser place qu'à la nostalgie de la séparation<sup>33</sup> ». La douleur de la perte – et de la mort qui emporte sa mère, son père, sa demi-sœur et son frère avant qu'elle n'ait 25 ans – est avant tout, dans l'esprit de l'écrivaine, le gage d'une trajectoire hors du commun. « I would reason that if life were thus made to rear and kick, it was a thing to be ridden [...]. So I came to see to think of life as something of extreme reality<sup>34</sup>. »

<sup>30</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, op. cit., p. 71.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 72/78.

<sup>32</sup> Leonard Woolf, *Beginning again*, New York, Editions Harcourt, 1964, p. 80.

<sup>33</sup> Sophie Marret, « Le creux de la vague », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie*, op. cit., p. 58.

<sup>34</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, op. cit., p. 137.

Cette ambiguïté réside au cœur du processus d'écriture, chaque livre la transportant d'exaltation pour la plonger ensuite dans une dangereuse mélancolie. C'est ainsi qu'elle mentionne un « sentiment exaltant d'être au-dessus du temps et de la mort et qui vient d'être de nouveau en état d'écrire<sup>35</sup> », pour déclarer à la fin de l'ouvrage qu'« il faut maintenant que je me défende de ma vieille dépression; de ce sentiment d'à quoi bon, une fois le livre achevé<sup>36</sup> ». La crise qui suivra *Between the Acts* lui sera, entre autres facteurs, effectivement fatale en 1941. Nous n'approfondirons pas davantage ces considérations médicales. Cependant, ce trouble de la personnalité a un impact aussi polarisant qu'innovateur sur son appréhension de la réalité et le processus créatif qui en découle; il justifie aussi en partie « la facilité avec laquelle [Virginia Woolf] traverse le miroir de l'imaginaire commun, cultivant cette tension très périlleuse vers l'au-delà du monde<sup>37</sup> ». Nous le mentionnons, car il s'agit pour nous d'une des assises de sa conception de l'existence, vision oscillant vertigineusement entre les pulsions de vie et de mort.

### 1.3 De l'éclat aux éclats

« Comment comprendre la contradiction apparente de ressentis contradictoires contenus simultanément dans le moment explosif du “choc” de la sensation<sup>38</sup>? » interroge Anne Juranville. Cette tension, qui « atteste déjà combien la découverte-révélation est affectée du coefficient de l'impossible, au cœur de l'exploration artistique<sup>39</sup> », cristallise dans son ambiguïté la confrontation mélancolique d'une mort inévitable avec le tout saisi dans la fulgurance de l'instant. De ce conflit intrinsèque naît l'éclatement, avec ce que le terme peut offrir d'ambivalence : l'éclat d'une réalité dévoilée et les éclats d'une vérité fragmentée. L'instant embrasse sa dualité par l'éveil *extraordinairement tragique* qu'il porte en lui : l'appréhension de la réalité et de sa disparition. Woolf, en 1928, décrit ainsi dans son journal

---

<sup>35</sup> Virginia Woolf, *Journal intégral* — 1915-1941, Tome 2, Paris, Éditions Stock, Coll. « La Cosmopolite », trad. par Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, 2008 [1977], p.1077.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1304.

<sup>37</sup> Anne Juranville, *op. cit.*, p. 91.

<sup>38</sup> *Ibid.*,

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 81.

cet éveil : « [I] got then a consciousness of what I call “reality”: a thing I see before me: something abstract; but residing in the downs or sky; beside which nothing matters; in which, I shall rest and continue to exist. Reality I call it. And I fancy sometimes this is the most necessary thing to me: that which I seek<sup>40</sup>. » La réalité est ce qui subsiste derrière les apparences. Woolf propose l’existence d’une connexion universelle au cœur de ces moments de vie dont la révélation est faite à qui sait les recevoir.

I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that *behind the cotton wool is hidden a pattern*; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; and that *we are parts of the work of art. [...] We are the words; we are the music; we are the thing itself*. And I see this when I have a shock<sup>41</sup>.

Le « moment d’être » est celui où l’individu devient capable d’entrevoir sa connexion à un plus grand schéma caché derrière la surface opaque du non-être. « When the self merges with reality, all limits associated with the physical world cease to exist<sup>42</sup>. » Nous retrouvons, dans *To the Lighthouse*, l’idée d’une fusion possible et celle d’un éventail de sensations « résidant dans les profondeurs du ciel<sup>43</sup> » :

All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others [...] and this self having shed its attachments was free for the strangest adventures. When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless<sup>44</sup>.

Eleanor, dans *The Years*, s’interroge également sur l’existence d’un autre ordre : « Is there a pattern; a theme, recurring, like music; half remembered, half foreseen?... *A gigantic pattern, momentarily perceptible?* [...] There must be another life, she thought, sinking back into her chair, exasperated. Not in dreams; but here and now, in this room, with living people<sup>45</sup>. » Cette version du panthéisme romantique, à savoir que l’unité émane du monde physique, s’ancre dans l’expérience du concret, de l’ici et maintenant. Pour Woolf, athée,

<sup>40</sup> Virginia Woolf, *A Writer’s Diary*, London, The Hogarth Press, 1953, p. 132.

<sup>41</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 72. Nous soulignons.

<sup>42</sup> Jeanne Schulkind, « Introduction and notes », *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>43</sup> Anne Juranville, *op. cit.*, p. 81.

<sup>44</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>45</sup> Virginia Woolf, *The Years*, London, The Hogarth Press, 1937, pp. 297/343. Nous soulignons.

c'est donc au cœur de l'expérience humaine que se trouve la vérité. « The living belief now is in human beings<sup>46</sup> », écrit-elle à ce propos à Vita Sackville-West en juin 1936. Dans son essai « Modern fiction », elle précise : « Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small<sup>47</sup>. » Si le « moment d'être » ne trouve pas obligatoirement sa source dans l'extraordinaire, il se distingue alors non par la nature des faits qui le provoquent, mais par l'impression que ceux-ci déclenchent, par l'écho qu'il trouve en celui qui le vit. Woolf écrit, se référant aux souvenirs de St Ives :

There seems to be no reason why one thing is exceptional and another not. Why have I forgotten so many things that must have been, one would have thought, more memorable than what I do remember? Why remember the hum of bees in the garden going down to the beach, and forget completely being thrown naked by father into the sea<sup>48</sup>?

L'attention du regard captivé par le quotidien provoque une transcendance de l'instant et l'éclosion de petites épiphanies. Et l'auteure de rappeler qu'une croyance s'inscrivant en elle pour la vie pût naître de la vue d'une fleur. « This intuition of mine – it is so instinctive that it seems given to me, not made by me – has certainly given its scale to my life ever since I saw the flower in the bed by the front door at St Ives<sup>49</sup>. » Dans son étude sur la place de l'ordinaire dans l'œuvre de Woolf, Lorraine Sim affirme qu'à l'instar de plusieurs de ses contemporains, « Woolf's writing reflects a fascination with the ordinary and everyday. However, the ordinary not only comprises the subject of much of her fiction and non-fiction; it also informs her implicit philosophy and broader social and political views<sup>50</sup>. » Toujours dans « Modern fiction », l'écrivaine exprime clairement que l'ordinaire d'une simple journée, en apparence banal, en dit pourtant long sur la complexité de la relation de l'être à sa propre existence.

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a *myriad of impressions* – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable

---

<sup>46</sup> Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf, 1936-1941*, op. cit., Vol. 6, 1980, p. 50.

<sup>47</sup> Virginia Woolf, *Collected essays*, Vol. 2, London, The Hogarth Press, 1966, p. 107.

<sup>48</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, op. cit., pp. 69-70.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>50</sup> Lorraine Sim, *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2010, p. 7.

atoms. [...] Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible<sup>51</sup>?

La suprématie de l'ordinaire est primordiale pour Woolf, car investir le domaine du banal lui permet, d'une part, de redéfinir la tâche même du romancier, d'autre part, de mettre l'accent sur les personnalités et le courant intérieur des personnages; le quotidien devient le véhicule grâce auquel les pensées des protagonistes circulent. D'où le rôle de l'anecdotique, créant le presque inutile d'où peut jaillir, avec d'autant plus de contraste, l'instant. Liesl M. Olson, dans son essai sur l'instant précise : « Woolf's modernism is not purely concerned with recording the subjective mind or heightened experience, but is deeply invested, stylistically and ideologically, in representing the ordinary<sup>52</sup>. » Woolf décrit elle-même ces « moments d'être » comme de « petits miracles quotidiens, révélations, allumettes inopinément frottées dans le noir<sup>53</sup> ». Le noir, c'est le non-être, l'ordinaire, la terre glaise de l'avènement.

#### 1.4 *Entre passé et présent*

De la même façon que les vacances familiales à St Ives sont pour Virginia, enfant, la source principale de ces instants, la maison de Bourton où elle passait ses étés constitue, pour le personnage de Clarissa Dalloway, une source de bonheur.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave, chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn,

<sup>51</sup> Virginia Woolf, *Collected essays*, Vol. 2, *op. cit.*, p. 106. Nous soulignons.

<sup>52</sup> Liesl M. Olson, "Virginia Woolf's 'cotton wool of daily life'", *Journal of Modern Literature*, Vol. 26, n° 2, "Special Issue: Virginia Woolf and Others", Hiver 2003, p. 43.

<sup>53</sup> Virginia Woolf, *La Promenade au phare*, Paris, Éditions Stock, trad. par M. Lanoire, 1968, [1927], p. 217.

feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen<sup>54</sup>.

Ce passage illustre de quelle façon Woolf envisage le souvenir de l'instant : c'est sa perspective à partir du présent qui donne sa valeur à la scène. Sans la possibilité de ce palier temporel pour le remémorer, le temps révolu n'a pas d'existence; et le présent quant à lui n'est ce qu'il est que parce que les sensations passées en sont le socle. Kate Haffey, dans son étude sur l'adaptation du roman *The Hours*, ajoute : « This often cited passage is quite clear in what it accomplishes : the rendering of past and present simultaneously in a single moment<sup>55</sup>. » Woolf définit ainsi le rôle de cette dualité qui étire le temps, entre un présent opaque et un passé fragmenté – entre une vague qui claque et une autre qui embrasse –, érigeant ses souvenirs en points de repère et de rupture dans le flux ignoré de la réalité. « These moments of being of mine were scaffolding in the background; were the invisible and silent part of my life as a child<sup>56</sup>. » Ces impressions, ces gestes, une fois vécus, disparaissent de la réalité et tissent la trame invisible de l'histoire reposant successivement dans la coupe, « cette sorte de bout du monde, le socle indestructible de toutes les scènes à venir<sup>57</sup> ». Ainsi se distinguent et s'inscrivent les réminiscences du passé, ces empreintes de lucidité qui, à la faveur d'une vision, d'une pensée, resurgissent à la surface du présent, plus réelles que jamais.

Those moments – in the nursery, on the road to the beach – can still be more real than the present moment. [...] I can reach a state where I seem to be watching things happen as if I were there. [...] I see it – the past – as an avenue lying behind; a long ribbon of scenes, emotions. [...] I feel that strong emotion must leave its trace; and it is only a question of discovering how we can get ourselves again attached to it; so that we shall be able to live our lives through from the start<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, New York, Editions Harcourt, 2005 [1925], p. 3.

<sup>55</sup> Kate Haffey, "Exquisite Moments and the Temporality of the kiss in *Mrs. Dalloway* and *The Hours*", *Narrative*, Vol. 18, n° 2, Mai 2010, p.141.

<sup>56</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>57</sup> Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, *op. cit.*, p. 11.

<sup>58</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 67.

L'instant devient « condensateur de temps », comme le décrit si justement Anne Delaplace<sup>59</sup>, car lorsqu'il advient, il est à la fois le passé qu'il incarnera et le futur qu'il contamine; il est « la joie pure d'exister<sup>60</sup> » dans ce qui va disparaître. Woolf va jusqu'à utiliser ce principe d'aller-retour entre présent et passé dans sa propre autobiographie en introduisant une forme d'actualité dans l'évocation de ses souvenirs qui, selon elle, déterminent qui elle est et surtout *ce* qu'elle est, à savoir écrivain :

2nd May... I write the date, because I think I have discovered a possible form for these notes. That is, to make them include the present – at least enough of the present to serve as *platform to stand upon*. It would be interesting to make the two people, I now, I then, come out in contrast. And further, this past is much affected by the present moment. What I write today I should not write in a year's time<sup>61</sup>.

La perception renouvelée au moment même de l'évocation, cette « plateforme » d'où le souvenir est envisagé, influe sur celui-ci qui n'est plus, pour Woolf, une entité statique gravée dans une date, mais une é-motion, tributaire de l'état présent dans lequel elle ressurgit. Jeanne Schulkind précise, à propos de *Mrs Dalloway* : « The past, on which the identity of the present moment rests, is never static, never fixed like a fly in amber, but as subject to alteration as the consciousness that recalls it<sup>62</sup>. » Les souvenirs prennent une forme non définie, mutable; selon la même logique, le sujet se les remémorant ne peut rester imperméable à l'influence des expériences accumulées dans la « coupe » de l'existence.

The past only comes back when the present runs so smoothly that it is like the sliding surface of a deep river [...] For the present when backed by the past is a thousand times deeper than the present when it presses so close that you can feel nothing else, *when the film on the camera reaches only the eye*<sup>63</sup>.

Alors, la surface peut laisser entrevoir les profondeurs. L'idée est explicitée dans l'essai « The Moment: Summer's Night », tandis que Woolf évoque sa *vision* de l'instant présent.

Yet, what composed the present moment? If you are young, the future lies upon the present, like a piece of glass, *making it tremble* and quiver. If you are old, the past lies upon the present, like a thick glass, making it waver, distorting it. All the same,

---

<sup>59</sup> Anne Delaplace, *op. cit.*

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>62</sup> Jeanne Schulkind, *op. cit.*, p. 12.

<sup>63</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 98. Nous soulignons.

everybody believes that the present is something, seeks out the different elements in this situation in order to compose the truth of it, the whole of it<sup>64</sup>.

Christopher C. Dahl écrit, à propos de la technique narrative de Woolf dans « Sketch in the Past » : « Woolf's narrative proceeds by a sort of free association, working its way from her earliest recollections to later events, pausing to fill in details of historical background, and easily shifting between past events and present awareness<sup>65</sup>. » Cette interpénétration continue entre événements passés et remémoration actuelle nous donne à saisir une vérité rassurante; nous sommes transportés dans le passé, les souvenirs sont transportés dans le futur : un courant intemporel circule dans ce temps sans frontières. « L'absence de temps, n'est-ce pas, dans un certain sens, la coexistence inouïe dans le même instant, du passé, du présent et du futur<sup>66</sup>? » Ce mouvement, loin de toute stigmatisation, offre à Woolf la possibilité de créer des personnages complexes, à l'identité insaisissable et fluctuante, se transformant et évoluant au fur et à mesure que sont révélés leurs propres instants de vie. Jeanne Schulkind précise : « Each new experience added to the existing ones displaces them ever so slightly and alters their previous meaning by forcing them in to new combinations<sup>67</sup>. » Des personnages auxquels on ne s'attend pas, mais qui, pourtant, nous ressemblent, et dont les états d'âme nous interpellent, mystérieux, imprévisibles, mais crédibles. « And then something she says rouses us. We add it to her character, so that the character grows and changes, and she seems like a living person, inexhaustible<sup>68</sup>. »

---

<sup>64</sup> Virginia Woolf, "The Moment: Summer's Night", *The Moment and other Essays*, New York, Editions Harcourt, 1948, p. 3. Nous évoquons à plusieurs reprises ce 'présent qui tremble' dans notre recherche.

<sup>65</sup> Christopher C. Dahl, "Virginia Woolf's *Moments of Being* and Autobiographic a Tradition in the Stephen Family", *Journal of Modern Literature*, Vol. 10, n° 2, Juin 1983, p. 190.

<sup>66</sup> Eric Hoppenot, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "Le temps de l'absence de temps" », dans Ricard, RIPOLL, (dir.), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1<sup>er</sup> congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives Barcelone 21-23 juin 2001*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 2002, p. 111.

<sup>67</sup> Jeanne Schulkind, *op. cit.*, pp. 13-14.

<sup>68</sup> Virginia Woolf, *Collected essays*, Vol. 3, London, The Hogarth Press, 1967, p.66.

### 1.5 Le « moment d'être » dans le texte

Nous avons déjà cité plusieurs exemples illustrant l'influence de la philosophie de Woolf dans sa création tant romanesque qu'autobiographique. Il n'est pas de notre ressort de livrer ici une analyse approfondie de ses procédés littéraires. Nous nous contentons d'aborder certaines grandes innovations, reproduites dans le processus filmique et que nous recensons ici.

#### 1.5.1 Le choc comme source littéraire

Comme nous l'avons explicité, l'appréhension de l'instant à travers une vision fragmentée introduit, dans la conception du temps chez Woolf, l'idée d'une accumulation empirique de perceptions impliquant un avant et un après. Ce moment de basculement peut sembler de prime abord similaire à celui que décrit Aristote pour les héros tragiques. En effet, dans la poétique aristotélicienne, l'élément accidentel est une articulation de la mise en intrigue, soit la péripétie. L'instant de bascule, qui, pour Aristote, est une mise en forme du destin tragique, est ici, au contraire, ce qui fait exploser pour le lecteur (ou le spectateur) la conception de la grande narration linéaire de l'existence. Anne Juranville l'évoque ainsi :

D'où la promotion par V. Woolf du terme d'« instant » susceptible de rendre compte à la fois de la temporalité de déflagration propre au trauma et à l'ouverture au langage. « Instants de vie », « moments d'être » par quoi elle a su capter et racheter certaines impressions pour en faire la matière singulière d'un style littéraire radicalement neuf et singulier. Il repose sur la capacité de *faire du surgissement de la sensation un événement linguistique*<sup>69</sup>.

Ce ne sont plus des faits dans leur continuité qui prédominent la structure narrative, mais la trace de l'impression, la résurgence du passé. Pour l'écrivaine, les réminiscences de sa propre enfance ne résistent à l'oubli que par sa capacité à leur rendre vie dans l'écriture : ce qui aurait pu rester pure expérience extatique ou traumatisme est détourné de façon sublimatoire en matière littéraire<sup>70</sup>. Écrire, c'est combler le manque, la perte. C'est momentanément vaincre la mort et venger celle, inexplicable, des proches. Ressaisir la douleur dans les mots équivaut à la maîtriser, tout au moins à en faire la tentative.

---

<sup>69</sup> Juranville Anne, *op. cit.*, p. 91. Nous soulignons.

<sup>70</sup> Nous notons à cet effet que le premier chapitre de la biographie s'intitule « Reminiscences ».

I find that scene making is my natural way of marking the past. A scene always comes to the top; arranged, representative. This confirms me in my instinctive notion – it is irrational; it will not stand argument – that *we are sealed vessels afloat upon what it is convenient to call reality*; at some moments, without a reason, without an effort, the sealing matter cracks; in floods reality; that is a scene – for they would not survive entire so many ruinous years unless *they were made of something permanent*; that is a proof of their “reality”.<sup>71</sup>

Il s’agit pour Woolf de prendre appui sur sa vision de l’instant pour faire exister ce « quelque chose de durable » dans son art. « I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. [...] A shock is at once in my case followed by the desire to explain it<sup>72</sup> ». Elle peut alors puiser à même l’incompréhensible et l’invisible ce moment singulier, en faire remonter à la surface l’essentiel : « What I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea<sup>73</sup>. » Elle estime que la mort de sa mère fut l’un des grands chocs déclencheurs de cette capacité hors norme à percevoir l’instant : « It was partly that my mother’s death unveiled and intensified; made me suddenly develop perceptions, as if a burning glass had been laid over what was shaded and dormant [...] as if something were becoming visible without any effort<sup>74</sup>. » Mais comment, pour elle, traduire en mots ce voile et ses déchirements? Comment unifier conscience et ignorance sans tomber dans le piège de ses prédécesseurs? Comment disparaître le plus possible, au profit du tableau, en montrant uniquement ce qui existe, comme le peut sa sœur en quelques coups de pinceau? La philosophie de Woolf la conduit à rechercher une technique narrative lui permettant de traduire le paradoxe de l’instant. Comme le mentionne Jeanne Schulkind, « she considers, almost parenthetically, how her instinctive way of responding to experience cannot be separated from her literary methods nor from her belief in the pattern of significance behind the apparent contingency of the present moment<sup>75</sup>. »

---

<sup>71</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>73</sup> Virginia Woolf, *A Writer’s Diary*, *op. cit.*, p. 139. Nous soulignons.

<sup>74</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 93. Nous soulignons.

<sup>75</sup> Jeanne Schulkind, *op. cit.*, p. 20.

### 1.5.2 Le temps « cassé »

À l'image de ce temps conçu comme une stratification d'instantanés passés sans liens apparents les uns avec les autres et interrompant brusquement le présent, Virginia Woolf, « artiste intransigeante de la déliaison<sup>76</sup> », introduit dans le récit une chronologie diffractée, relatée par la conscience du personnage et ses retours en arrière subits. Il s'agit de ramener à la surface la *trace*, ce qu'il *reste* du passé. Ce reste, cette trace, ce « souvenir si précis, comme s'il n'y avait rien autour<sup>77</sup> », ne sont pas sans nous rappeler l'écriture de Blanchot, dont le temps « échappe à toute appréhension; un présent sans présence, un passé plus présent que le présent lui-même, un futur, mais alors sans avenir, appartenant déjà au passé<sup>78</sup> », un temps qui « se ramasse sur lui-même<sup>79</sup> ». Woolf va créer une écriture à l'image de ses chocs : langue épurée, qu'elle « casse<sup>80</sup> », comme elle l'affirme à propos du dernier chapitre de *Between the acts*, écriture rompue par une multitude de points virgules interrompant le sens dans son élan. Des pages d'une écriture serrée, urgente, une ascendance légère de phrases courtes, de répétitions, d'anaphores, de mots juxtaposés sans cohérence apparente; des mots, qui courent sur la page, rapides, lents, secs, anodins, intenses, au présent, au passé, dans un mouvement toujours à la recherche de l'essence, du pur, de ce qui subsiste quand sont tombés les masques victoriens du réalisme désuets et conventionnels; « Always, always, always, I try to say what I feel<sup>81</sup>, écrit celle pour qui il ne doit rien rester d'autre que le vrai. The pen gets on the scent<sup>82</sup>. » Woolf veut amener le lecteur à ressentir l'impossible, des gens, des gestes, des choses impossibles à comprendre, comme ces souvenirs oubliés qu'elle ramène à la surface des mots. Elle veut défigurer le roman, comme elle l'écrit à Clive Bell, en 1908 : « I think a great deal of my future, and settle what book I am to write – how I shall re-form the novel and capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape

---

<sup>76</sup> Dominique Hénaff, « Changer le désastre en catastrophe », *Une prose à l'épreuve du réel, trois interventions à propos de Virginia Woolf*, Lyon, Éditions Horlieu, 2003, p. 82.

<sup>77</sup> Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, *op. cit.*, p. 15.

<sup>78</sup> Eric Hoppenot, *op. cit.*, p. 111.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, *op. cit.*, p. 359. "By reading the notes for memoirs, I broke this up. The rhythm of the notes is far free and looser."

<sup>81</sup> Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf, 1923-1928*, *op. cit.*, Vol. 3, 1977, p. 231.

<sup>82</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 93.

infinite strange shapes. [...] Tomorrow, I know, I shall be sitting down to the inanimate old phrases<sup>83</sup>. »

### I.5.3 Le désordre de la conscience

Cet « acte *poétique* au sens de production linguistique inédite<sup>84</sup> » doit tout d'abord laisser l'espace au doute, au silence, à l'autre. « L'altérité, l'introversion, une certaine forme d'objectivité sont là pour contrebalancer la tentation du regard réflexif. Ce qui la tente, elle, c'est l'impersonnel. Nous sommes tous égaux devant la mort<sup>85</sup>. » Pour cela, Woolf va devenir abstraite et par petites touches – comme les peintres –, va retracer l'impression, dépeindre l'âme humaine, sans s'imposer, sans interférer. Christopher C. Dale caractérise son style comme un mode « which might be described as “scenic”, based upon sensory images and recollection of physical sensation rather than reconstruction of factual data<sup>86</sup> ». Elle laisse le non-dit s'offrir comme terrain possible de reconnaissance au lecteur, dans cette recherche obsessive de la vérité. « C'est comme phénoménologue que Virginia Woolf s'exprime le plus clairement [...] l'obsession du constat, la méfiance à l'égard de l'analyse, et surtout de toute forme de dogmatisme.<sup>87</sup> » Elle écrit à Roger Fry, en 1927 : « I meant *nothing* by The Lighthouse. [...] I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit for their own emotions<sup>88</sup>. » Se percevant comme « un vaisseau poreux qui flotte sur de la sensation<sup>89</sup> », elle veut relater comment les « myriades de sensations » que chacun reçoit à chaque instant influencent et révèlent ce qu'il est, et surtout ce qu'il n'est plus. Elle tâche de demeurer le plus loin possible derrière ses personnages, afin qu'ils puissent eux-mêmes, grâce au *stream of consciousness* (courant de conscience), inscrire le désordre de leur temps intime dans celui, implacable, des heures qui, elles, se suivent.

<sup>83</sup> Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf, 1888-1912, op. cit.*, Vol. 1, 1975, p. 356.

<sup>84</sup> Anne Juranville, *op. cit.*, pp. 81-95.

<sup>85</sup> Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, *op. cit.*, p. 91.

<sup>86</sup> Christopher C. Dahl, *op. cit.*, p. 191.

<sup>87</sup> Geneviève Brisac, Agnès Desarthe, *op. cit.*, p. 105.

<sup>88</sup> Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf, 1923-1928, op. cit.*, Vol. 3, 1977, p. 385.

<sup>89</sup> Virginia Woolf, « Esquisse du passé », *Instants de vie*, Paris, Éditions Stock, trad. par Colette-Marie Huet, 1986, [1976], p. 161.

La capture de l'essence de la réalité au-delà de l'ancrage subjectif de la saisie du monde, des points de vue, qui lui fera qualifier son roman de *eyeless book* (roman sans regard, sans point de vue, mais aussi sans moi – *eye*, l'œil est homophone de *I*, (je) vise un au-delà de la représentation, du langage<sup>90</sup>.

Ces courants de pensée, irrationnels, qui traversent les personnages, les emportent, les bousculent, répercutent dans un mouvement incessant entre passé et présent et entre le monde et eux, leur continuum mental, la solitude et l'isolement, les rapprochant parfois si près de sa propre falaise, de son vertige à elle, de sa folie. L'un des dispositifs narratifs caractéristiques de l'auteure pour rendre compte du flux anarchique des pensées dans ce va-et-vient temporel sera le système des *grottes*.

#### 1.5.4 Les grottes, à la surface du présent

Cette apparence de chaos dans les mots et dans le temps, ce caractère à *première vue* arbitraire de personnages les uns en présence des autres sans lien apparent, l'abondance de scènes, d'émotions, *a priori* étrangères les unes aux autres : nombre de romans de Woolf peuvent donner cette première impression de disparate. Cependant, la forme, cassée, défaite, est unifiée grâce à une innovation narrative de Woolf. Elle mentionne dans son journal en 1923 sa découverte :

It took me a year's groping to discover what I call my *tunnelling process*, by which I tell the past by instalments, as I have need of it. This is my prime discovery so far. [...] I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want: humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight *at the present moment*<sup>91</sup>.

À l'instar des « moments d'être », Woolf utilise le présent – sa plateforme – pour relier entre eux les deux niveaux d'existence, la surface et les profondeurs, le temps des horloges et le temps intime. À travers le procédé des grottes, elle réinstaure, là où rien ne semblait communiquer, une forme de continuité entre les deux temps. Dans *Mrs Dalloway*, elle incrémente de rétrospectives et d'anticipations le monologue intérieur (ou *stream of consciousness*) rendu au présent. Elle peut suivre un personnage dans son passé sans avoir à étendre la chronologie au-delà de la seule journée du roman. Elle déconstruit ainsi le schéma

<sup>90</sup> Sophie Marret, *op. cit.*, p. 62.

<sup>91</sup> Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, *op. cit.*, p. 61/60. Nous soulignons.

narratif classique. Ensuite, la romancière joue en alternance avec les composants temps et espace pour créer des liens de transition entre les situations, qu'elle nomme les « scènes ». Ainsi, une fois le personnage présenté, elle laisse le lecteur pendant un laps de temps se promener entre passé et futur à l'intérieur de l'esprit du personnage; ce faisant, elle ramène la rêverie dans la réalité présente du contexte extérieur et introduit par la pensée de son personnage un autre protagoniste, lui-même pris dans ses propres pensées; ce tunnel contextuel et synchronique permet au lecteur de *sauter* d'un esprit à l'autre.

En bref, les personnages sont connectés les uns aux autres en vertu de leur coexistence dans le présent, et les projections temporelles sont connectées les unes aux autres par la pensée d'un même personnage. Dans les deux cas, cette porosité des points de vue permet à Woolf de reconstruire des connexions entre les différentes scènes et d'unifier l'œuvre en tissant entre elles les solitudes des personnages; ce sont ses fameuses « grottes creusées », l'innovation narrative la plus en lien avec son idée de totalité construite par l'émergence de l'instant. « Many of her novels are similarly organized; that is, scenes, characters, images and so on, that might initially appear to have been selected arbitrarily, are subsequently revealed to be pieces of the hidden pattern<sup>92</sup>. » Ce principe visant à unifier l'ensemble de l'œuvre sera primordial dans notre approche du temps dans l'analyse du film.

## 1.6 Conclusion

Chez V. Woolf, l'art a alors vocation de ressusciter en quelque sorte la Chose mythique, primordiale, structurellement perdue, par le traitement de ce qu'il en reste, à savoir justement la *sensation*. C'est par la sensation que la Chose va être reconstituée, sur fond de désastre surmonté, en produisant une « extase » aussi absolue que celle, nostalgique cultivée, de la Chose impossible<sup>93</sup>.

Les instants de vie, lorsqu'ils sont ainsi transcendés, trans-crits, deviennent pour Woolf plus réels qu'ils ne le furent lors de leur émergence. La capacité cathartique des mots ordonne la révélation. En effet, fragments d'un tout dont la beauté de la découverte égale la terreur de la perte, ces souvenirs ne peuvent plus disparaître, une fois écrits. Le voile ne peut plus se

---

<sup>92</sup> Jeanne Schulkind, *op. cit.*, pp 20-21.

<sup>93</sup> Anne Juranville *op. cit.*, p. 90.

refermer et ne reste que la révélation extatique de la scène qui retrouve sa place éloquente dans l'ensemble : le tout se re-forme.

It is or will become a revelation of some order; *it is a token of some real thing behind appearances*; and I make it real by putting it into words. It is only *by putting it into words that I make it whole*; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight *to put the severed parts together*. Perhaps, this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing, I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together<sup>94</sup>.

Ainsi, le récit de l'expérience résout le mystère et ne subsiste que la vérité, « the wholeness », qui ne peut plus blesser celle qui la cherche dans chaque instant, chaque phrase. Comme elle le présentait enfant à la lecture de ces poèmes, « it was as if it became altogether intelligible; [...] poetry was coming true<sup>95</sup> ». De cette ouate qui, confusément et indistinctement dissimule son dessein, émane pour Woolf la clarté des mots qu'elle nous offre, salvateurs, rendant sa place à la réalité.

---

<sup>94</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 72. Nous soulignons.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 93.

## CHAPITRE 2

### UNE FABLE SUR LE TEMPS

Le temps est le rivage de l'esprit : tout passe devant lui et nous croyons que c'est lui qui passe.

Antoine de Rivarol

Suivant notre propos sur le temps woolfien, cette partie nous permettra de mettre de l'avant et de confronter trois conceptions critiques du traitement du temps dans l'acte narratif. Dans *Temps et récit II*, Paul Ricœur démontre comment l'expérience temporelle au sein du roman naît du rapport entre le temps de l'énonciation et le temps raconté. Nous nous concentrerons sur le chapitre consacré à *Mrs Dalloway*, roman que Ricœur considère comme « une *fable sur le temps*, dans la mesure où c'est l'expérience du temps qui y est l'enjeu des transformations structurales<sup>96</sup> ». De cette analyse découle, selon notre perspective, un rapprochement entre l'expérience du temps telle que composée par Virginia Woolf, dans la lignée du « moment de vie », et la transmission de la sagesse selon Walter Benjamin, pour qui le temps s'inscrit également dans le choc de l'instant. Cependant, si Benjamin envisage le roman moderne comme sonnant le glas de l'expérience transmissible, nous verrons comment Dominique Rabaté réfute cette hypothèse en avançant l'idée que l'expérience d'une vie peut être généralisable.

---

<sup>96</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 151.

## 2.1 Paul Ricœur : L'expérience fictive du temps

Grâce à ses recherches sur l'évolution de la mise en intrigue, Paul Ricœur propose de redéfinir la notion d'expérience temporelle à travers l'acte narratif au sein de ce qu'il nomme le *récit de fiction*. « L'enrichissement du concept de mise en intrigue et, corrélativement, de temps narratif [...] est le privilège du récit de fiction (et) consiste dans la propriété remarquable qu'a le récit de pouvoir se dédoubler en *énonciation* et *énoncé*<sup>97</sup>. » Toujours placée sous le signe de *mimésis II* et s'inscrivant dans la tradition aristotélicienne, l'œuvre de fiction ainsi envisagée propose une « manière d'habiter le monde » par laquelle sont confrontés des aspects temporels purement fictifs et propres à elle-même.

Une œuvre peut être à la fois close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur un monde, à la façon d'une « fenêtre » qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert. Cette ouverture consiste dans la *pro-position d'un monde susceptible d'être habité*<sup>98</sup>.

Chaque récit est le résultat d'une combinaison entre l'intrigue, qui représente le fil du récit, et l'art de raconter, caractérisé par des techniques narratives spécifiques. « Combien la fiction a de ressources pour suivre les subtiles variations entre le temps de la conscience et le temps chronologique<sup>99</sup> ! » C'est à partir de ce rapport subtil et polarisé entre mise en intrigue et temporalité imaginaire – ou plutôt de la *variété* de ces rapports – que Ricœur crée le concept d'« expérience fictive du temps », soit l'expérience vécue par les personnages dans le *monde de l'œuvre*<sup>100</sup>. D'où l'emploi paradoxal du terme « fictif » en même temps que celui d'« expérience » dans l'expression consacrée, car il est important de préciser que l'enjeu évoqué réside et reste au cœur même de l'œuvre.

Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposé par le texte. [...] C'est dans ce monde projeté qu'habitent des personnages qui y font une expérience du temps, aussi fictive qu'eux, mais qui n'en a pas moins pour horizon un monde<sup>101</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 151/113.

Nous ne sommes pas encore rendus au stade de la refiguration qu'évoquera Ricœur dans sa quatrième partie, étape de confrontation entre l'univers du texte et celui de son destinataire par l'action de la lecture. Notre démarche concerne donc la capacité qu'a la littérature de placer le thème du temps au cœur de sa démarche, et de créer la multitude de ressources et de procédés littéraires qu'un tel thème requiert. « Tout se passe comme si la fiction, en créant des mondes imaginaires, ouvrait à la manifestation du temps une carrière illimitée.<sup>102</sup> » Comme le résume si bien Lucie Bourassa, « le temps n'est plus seulement un moyen, mais un objet de l'acte narratif<sup>103</sup> ». L'affranchissement de la fiction vis-à-vis du récit historique lui offre un terrain d'exploration formelle que seule la cohérence finale de l'œuvre aristotélicienne peut limiter. Afin de thématiser ce lien entre temps et récit, Ricœur choisit de recourir, entre autres, au roman *Mrs Dalloway*. Ce choix s'explique par le constat d'une configuration disproportionnée entre les deux pôles du fait littéraire : le temps de l'histoire, dont l'intrigue relativement simple s'échelonne sur une journée, voit varier, selon des techniques narratives complexes, le temps intime des personnages. « La simplicité de la mise en intrigue et la complexité de l'art de raconter brouillent les cartes du roman<sup>104</sup> », comme le résume la philosophe Fabienne Brugère dans son article sur le lien entre temps littéraire et philosophie.

Le roman touche ici, avec Woolf, à sa nouvelle identité comme « art de la fiction ». Mais en quoi consiste cette transcendance immanente au texte? Comment se normalisent dans ce roman les combinaisons discordantes du temps intérieur et du temps extérieur? Les techniques narratives cohésives propres à Virginia Woolf et précédemment abordées visent justement, à travers ce que Ricœur appelle « la voix narrative », à réaliser « l'unité en attente d'une lecture du roman<sup>105</sup> ». Ou, pour le formuler différemment, si l'intérêt porte tout d'abord sur la configuration du texte, la seconde étape de l'analyse de l'œuvre porte sur la *vision* du texte et sur l'expérience temporelle qu'il *projette* alors vers le lecteur.

---

<sup>102</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 233.

<sup>103</sup> Lucie Bourassa, *L'entrelacs des temporalités*, Montréal, Éditions Nota Bene, Coll. « Littérature(s) », 2009, p. 25.

<sup>104</sup> Fabienne Brugère, « *Mrs Dalloway* ou le temps de la littérature », *Esprit*, Vol. 3, « La pensée Ricœur », Mars/avril 2006, pp. 113-114.

<sup>105</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 151.

Il s'agit de comprendre, grâce aux théories littéraires, comment se construit dans le livre de Woolf une expérience temporelle fictive, renvoyant une expérience du temps de l'intrigue primitive [...] à un ensemble de techniques narratives très subtiles. Dès lors, c'est cet entre-deux *du temps mis en récit et du récit mis en temps* qui confère son allure propre au récit de fiction<sup>106</sup>.

### 2.1.1 *Mrs Dalloway* ou le temps revisité

De la même façon que Virginia Woolf envisage le temps comme le résultat d'un schisme entre lucidité de l'instant et opacité du non-être, Ricœur prolonge l'idée élaborée par Franck Kermodé d'une expérience temporelle fictive résultant indirectement du rapport, voire du conflit, entre le temps rectiligne – *Chronos* – et le temps intime, sempiternel – *Kairos* –, cette « quasi-éternité de la décision différée<sup>107</sup> ». Ce temps sacré, c'est celui de la crise intime, mais aussi du possible, celui du repentir et donc du nouveau à venir, le temps du choix. Le philologue et latiniste français Jackie Pigeaud, relatant l'analyse par Louis Guillermit des dialogues platoniciens, précise le sens grec de *Kairos* :

C'est l'instant fugitif, mais essentiel, soumis au hasard, mais lié à l'absolu. [...] Le *kairos* renvoie au cours du monde, au hasard, au déroulement imprévisible des choses, mais aussi à un savoir antérieur. Le *kairos* n'est rien sans le savoir qui permet de le reconnaître; il n'est qu'événement parmi d'autres pour celui qui ne sait pas. Mais, pour celui qui sait, *il est ce qui lui révèle son propre savoir, par le choc de la réalité qui se révèle comme signifiante*<sup>108</sup>.

Nous retrouvons dans cette définition l'exacte pensée de Woolf quant à la réalité, à savoir que ce temps de la révélation n'« apporte une solution<sup>109</sup> », une vérité, que par l'effet de choc, de réminiscence qu'il porte en lui. Dans ce « temps de la Crise<sup>110</sup> », qui ne subsiste dans le passé que par sa résurrection au présent et qui inversement ramène à la surface du présent le savoir en latence, dans ce temps sans temporalité réside l'éternel présent qui n'est pas sans rappeler la *distentio* augustinienne : « Dans combien de temps? Dans combien de temps? Demain, toujours demain. » (*Quandiu, Quandiu, 'cras et cras'*, VIII, 12, 28).

<sup>106</sup> Fabienne Brugère, *op. cit.*, p. 112. Nous soulignons.

<sup>107</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 41.

<sup>108</sup> Jackie Pigeaud, « Louis Guillermit, lecteur de Platon », *Éditions de l'éclat*, 15 avril 2015, en ligne, <[http://www.lyber-eclat.net/lyber/guillermit/lecteur\\_platon.html](http://www.lyber-eclat.net/lyber/guillermit/lecteur_platon.html)>, consulté le 2 juillet 2015.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 41.

Nous revenons à la technique narrative subtilement élaborée par Virginia Woolf dans *Mrs Dalloway* pour spécifier comment s'élabore ce conflit temporel. Le premier procédé consiste en une accumulation d'événements, le plus souvent anodins, qui tire le déroulement de cette journée vers l'avant, vers le point focal de la réception organisée par Clarissa Dalloway. Ce sont les faits, la description du passage chronologique – *Chronos* – des situations, des circonstances; les événements collectifs de la journée jusqu'à l'annonce lors de la soirée de Clarissa Dalloway du suicide de Septimus, parfait inconnu pour elle. Ce temps « officiel », représentatif de ce que peut être en apparence la vie sociale en ce début de siècle d'une journée à Londres, est ponctué par le retentissement inexorable des coups de Big Ben. Mais la présence de Big Ben est à interpréter ailleurs que dans la simple configuration du récit. « L'heure n'est pas seulement le bruit que le temps inexorable fait en passant<sup>111</sup> », remarque Ricœur. Au-delà de ce rappel méthodique du temps implacable des horloges, érigé en repère, extérieur, linéaire, il existe un temps « monumental » qui se rapporte à lui : celui raisonné et raisonnable de l'autorité, celui du contrôle, de l'ordre; celui des médecins et de Sir Bradshaw, de leurs règles et de leurs lois. « Temps des horloges, temps de l'histoire monumentale, temps des figures d'Autorité : même temps! C'est sous la conduite de ce temps monumental, plus complexe que le temps chronologique, qu'il faut entendre sonner – ou mieux, frapper – les heures tout au long du récit<sup>112</sup> ».

Shredding and slicing, dividing and subdividing, the clocks of Harley Street nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion. [...] Worshipping proportion, Sir William not only prospered himself but made England prosper, secluded her lunatics, forbade childbirth, penalised despair, made it impossible or the unfit to propagate their views until they, too, shared his sense of proportion<sup>113</sup>.

C'est ainsi que, lorsque les heures sonnent, la résonance de ce temps qui passe diffère d'un personnage à l'autre. « Dira-t-on encore que l'heure est la même pour tous? Oui, du dehors, non, du dedans. Seule, précisément, la fiction peut explorer et porter au langage ce divorce entre les visions du monde et leurs perspectives inconciliables sur le temps, que

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>113</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, pp. 100/97.

*creuse* le temps public<sup>114</sup>. » Ce temps et sa mesure, cette ville et ces horloges qui cadencent la pensée moraliste et convenue, protègent les valeurs de ce monument qu'est l'Empire; « Temps monumental, où le passé se préserve dans l'intégrité de l'archive<sup>115</sup>. » Dans ce temps où « le sens se fixe, se forge dans l'éternité immuable de la vérité<sup>116</sup>, la rigidité de l'esprit post-victorien, figure masculine d'autorité et de puissance qui se perçoit du côté du droit, de la justice, du devoir, traduit cette « peur de penser l'Autre dans le temps de notre propre pensée<sup>117</sup> », comme l'exprime si justement Michel Foucault.

À mesure que progressent les événements extérieurs dans ce temps du récit – on pourrait presque parler d'un temps « historiquement vrai » –, s'imposent la pensée intime et les techniques narratives caractéristiques du roman du courant de conscience, dans lequel prédomine la manifestation de l'esprit : entre de brefs mouvements d'action vers l'avant, celui-ci se dévoile en de grandes incursions dans le passé des protagonistes. On assiste alors, dans ce second procédé, à l'avènement au présent de la vérité passée – *Kairos* –, *par le choc de la réalité qui se révèle comme signifiante*, comme nous l'avons cité précédemment.

Ces longues séquences de pensées muettes – ou, ce qui revient au même, de discours intérieurs – ne constituent pas seulement des retours en arrière qui paradoxalement font progresser le temps raconté en le retardant; elles *creusent du dedans l'instant* de l'événement de pensée, elles amplifient de l'intérieur les moments du temps raconté, de telle sorte que l'intervalle total du récit, malgré sa relative brièveté paraît riche *d'une immensité impliquée*<sup>118</sup>.

Dans ce va-et-vient paradoxal, dans ce temps « distendu, complexifié<sup>119</sup> », l'identité narrative de chacun, mutable et fragmentée, se compose selon ce qu'apportent les monologues intérieurs et les points de vue divergents des uns sur les autres. La confrontation du monde intérieur aux conventions de l'ordre, de ce temps qui ne passe pas dans celui scandé par les horloges, accentue la scission entre le protagoniste et la société dans laquelle il

---

<sup>114</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 160.

<sup>115</sup> Christophe Robin, « De l'Histoire à la fiction : temps et contre-temps dans *Nostromo* », *L'Époque conradienne*, Vol. 28, Janvier 2002, pp. 14-15.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 62.

<sup>118</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, pp. 154-155.

<sup>119</sup> Fabienne Brugère, *op. cit.*, pp. 117-118.

essaie d'évoluer. Et il s'agit bien d'une *évolution* dans les deux sens du terme : l'être se trouve pris dans la dualité de devoir manœuvrer d'une part dans l'espace pour y définir sa place sociale, et d'autre part de devoir manœuvrer dans le temps pour y définir sa valeur humaine. « L'alternance entre l'action et le souvenir devient ainsi une alternance entre le superficiel et le profond<sup>120</sup>. » Si ce rapport dualiste produit l'isolement des personnages, c'est aussi de cette amplification de l'instant, de cette « immensité impliquée », que naît la trame du possible. « Ainsi va le temps intérieur, tiré en arrière par la mémoire et aspiré pas l'attente<sup>121</sup>. » Ce voyage incessant entre temps social et temps intime, entre présent et passé, forge au-delà de la fragilité et de l'instabilité de l'identité la variabilité des personnages à résister, s'adapter ou capituler. Elle détermine leur volonté, le choix qu'ils feront ultimement entre vivre et mourir. « Ce n'est donc pas à une opposition simpliste entre temps des horloges et temps intérieur qu'il faut s'arrêter, mais à la *variété des rapports* entre l'expérience temporelle concrète des divers personnages et le temps monumental<sup>122</sup>. » Sur ce spectre des divergences existent d'une part l'osmose monumentale que caractérise le docteur Bradshaw, et d'autre part l'invivable paroxysme incarné par Septimus, à qui le gouffre de la discordance sera fatal : « Horreur! Terreur! Ces deux mots résument pour lui l'antagonisme entre les deux perspectives temporelles comme entre lui-même et les autres – “cette solitude éternelle” – et entre lui-même et la vie<sup>123</sup> ». Clarissa, qui appartient de par sa position sociale à cet ordre monumental – « vue par Peter, n'est-elle pas un fragment de l'Empire britannique? <sup>124</sup> » –, constitue une sorte de double inversé, relevant au départ d'une faille intime proche de celle de Septimus pour finir par vivre quand lui mourra.

Les autres expériences temporelles, celle de Clarissa au premier chef [...] s'ordonnent par rapport à ces deux pôles, en fonction de leur plus ou moins grande parenté avec l'expérience *princeps* que le narrateur érige en repère pour toute son exploration de l'expérience temporelle : l'expérience de la mortelle discordance entre le temps intime et le temps monumental dont Septimus est le héros et la victime<sup>125</sup>.

---

<sup>120</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 155.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 161. Nous soulignons.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pp. 161-162.

Clarissa éprouve un vertige comparable à celui de Septimus, mais c'est sa capacité d'émerveillement, de rebondir en plongeant « au cœur même du moment<sup>126</sup> » qui lui permet de faire face et de survivre à ce dilemme intolérable pour le poète. Il existe une « parenté profonde entre elle et Septimus, qu'elle n'a jamais vu, dont elle ignore même le nom. La même horreur l'habite; mais, à la différence de Septimus, elle lui fera face, portée par un indestructible amour de la vie<sup>127</sup> ». Cependant, l'effet de gémellité entre les deux personnages ne s'arrête pas à ce simple constat comparatif et dissocié tout au long du roman. Il était primordial que tous deux ne se connaissent pas, afin que le lien conclusif passe par la voix narrative. Ainsi, la valeur de la destinée de l'un dans celle de l'autre n'existe qu'à travers l'écho qu'en livre le narrateur. Comme le décrit Ricœur, « si le récit est configuré de la façon subtile qu'on va dire, c'est afin que le narrateur – je ne dis pas l'auteur, mais la voix narrative qui fait que l'œuvre parle et s'adresse à un lecteur – offre à ce lecteur une brassée d'expériences temporelles à partager<sup>128</sup> ».

C'est là qu'intervient le procédé narratif qui donne à l'expérience du temps sa cohésion. « C'est la configuration narrative de *Mrs Dalloway* [...] qui sert de support à l'expérience que ses personnages font du temps, et que la voix narrative du roman veut communiquer au lecteur<sup>129</sup>. » L'unité du discours est en effet créée grâce au procédé des grottes (cavernes), qui, rappelons-le, lui permettent d'instaurer une « passerelle » entre deux temporalités, parfois totalement inconnues l'une de l'autre.

Les deux destinées de Septimus et Clarissa communiquent essentiellement par le voisinage des « cavernes » souterraines visitées par le narrateur. [...] (Celui-ci) se donne le moyen de passer d'un flux de conscience à l'autre, en faisant se rencontrer ses personnages dans un même lieu [...] en leur faisant percevoir les mêmes bruits, en les faisant assister aux mêmes incidents. [...] L'unité de lieu, le face-à-face sur le banc du même parc, équivaut à l'unité d'un même instant sur lequel le narrateur greffe l'extension d'un laps de mémoire. Le procédé est rendu crédible par *l'effet de*

---

<sup>126</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 36 : « Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings. »

<sup>127</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 165.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>129</sup> *Ibid.*

*résonance qui compense l'effet de rupture créé par le saut d'un flux de conscience dans l'autre*<sup>130</sup>.

Grâce à ce procédé, « le récit se constitue en *discours d'un narrateur racontant le discours de ses personnages*<sup>131</sup> », et cette position unificatrice des différentes expériences que soutient la voix narrative préserve l'œuvre dans sa nécessaire cohésion inhérente au principe de *mimesis II*.

### 2.1.2 Le legs de la résonance

Il s'agit pour notre propos d'approfondir ici l'aspect de *résonance* intrinsèque à cette technique alors que Ricœur affirme qu'« un pont est jeté entre les âmes, à la fois par la continuité des lieux et le retentissement d'un discours intérieur dans un autre<sup>132</sup> ». Au-delà de l'unification que complète la lecture de ces diverses expériences temporelles, il est intéressant de voir comment est mis à l'épreuve le retentissement qu'évoque Ricœur. Nous aimerions ainsi faire une analogie avec la notion de réminiscence du « moment d'être » de Woolf. Plus qu'une apposition de diverses expériences du temps reliées entre elles par une subtile technique d'énonciation dans le procédé des grottes, c'est la *mise en perspective de l'une par rapport à l'autre*, la tension par le biais de la voix narrative, qui confère à l'œuvre sa profondeur et sa configuration de « fable sur le temps ». Tout se passe comme si, finalement, la question seule et ultime de toutes ces pensées se résumait à : « Saurai-je vivre ou devrai-je mourir dans ce qui existe? » Nous l'observons lorsque de la mort de Septimus va ressurgir la volonté de vivre à tout prix de Clarissa.

There was in the depths of her heart an awful fear. Even now, quite often if Richard had not been reading the *Times* so that she could crouch like a bird and gradually revive, send roaring up that immeasurable delight, rubbing stick to stick, one thing with another, she must have perished. *But* the young man had killed himself<sup>133</sup>.

C'est la parenté entre les deux destinées de Septimus et de Clarissa, selon nous à une autre profondeur que celles des « caves », uniquement perceptibles par le lecteur, que le narrateur connecte dans ce *But*. De la même façon que, pour Woolf, l'émergence du

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 155/156/157. Nous soulignons.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>133</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 180.

« moment d'être » dans l'opacité du non-être déborde de la réalité, la décision dramatique de Septimus va influencer et permettre l'émergence de la vérité pour Clarissa. Alors que la voix monumentalement parfaite de Lady Bradshaw annonce à Clarissa le suicide de Septimus, la scène finale va momentanément placer celle-ci en position de déséquilibre dans la tentation vertigineuse de ce que la mort peut offrir de délivrance.

A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. *There was an embrace in death*<sup>134</sup>.

Clarissa transcende ainsi la décision de Septimus, en reprenant sa mort à son compte et en la confrontant aux représentants de sa destruction, le docteur Bradshaw entre autres. De cette réflexion et de ce déséquilibre rédempteur va surgir sa propre vérité. Le lecteur assiste dans cette dernière scène au « moment d'être » de Clarissa : dans le choc de cette mort, le sens de la vie l'emporte et la sienne peut continuer, car c'est à elle, dans sa position socialement transitoire, que *revient* le rôle de rester vivante. « La mort de Septimus, comprise et, en quelque sorte partagée, donne à l'amour instinctif que Clarissa porte à la vie un ton de défi et de résolution<sup>135</sup>. » Futile, Clarissa? Pas tant que cela, finalement. Ce sont ses joies dérisoires et contemplatives, son aptitude à l'extase ordinaire et au contentement de l'inutile qui l'autorisent à faire taire ses terreurs profondes, cristallisées par le refus par Septimus de se plier au temps monumental.

What an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. *He made her feel the beauty*; made her feel the fun. But she must go back. She must assemble. She must find Sally and Peter. And she came in from the little room<sup>136</sup>.

Elle peut de nouveau faire face et assumer ce temps mortel que fait résonner Big Ben. La dernière assertion dans la scène finale, « For there she was », reflète la détermination avec

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 180. Nous soulignons.

<sup>135</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 167.

<sup>136</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 182. Nous soulignons.

laquelle Clarissa, forte de cet héritage, semble plus résolue que jamais à défier les coups de Big Ben – ceux-là mêmes qui viennent d'écraser Septimus – et à retrouver la frivolité de sa soirée et de ses invités; elle peut maintenant réintégrer sa place, *there*, dans l'ordre social et dans l'ordre du temps.

Nous voyons donc comment, par la création d'un réseau, l'effet de résonance vient compenser celui de rupture, mais scelle aussi les destins en un legs salvateur. L'auteure réussit ainsi à « tisser ensemble le monde de l'action et celui de l'introspection, à entremêler le sens de la quotidienneté et celui de l'intériorité<sup>137</sup> ». Woolf réunit les divers conflits et visions du monde de ses personnages en une expérience globale du temps qu'elle offre à l'unification tant à travers le legs entre personnages que par la technique des grottes. « Cette expérience du temps n'est ni celle de Clarissa, ni celle de Septimus, ni celle de Peter, ni celle d'aucun des personnages : elle est suggérée au lecteur par le *retentissement* [...] *d'une expérience solitaire dans une autre expérience solitaire*. C'est ce réseau, pris dans son entièreté, qui est l'expérience du temps dans *Mrs Dalloway*<sup>138</sup>. »

## 2.2 Walter Benjamin : l'Inoubliable oublié

De cette expérience qui permet à chacun de voir « ce qu'il y a en l'homme de plus profond que l'homme<sup>139</sup> », émerge le pont de transmission que mentionne Ricœur. Nous choisissons d'y rapporter l'idée de l'*Erfahrung*, legs de la sagesse à travers l'expérience collective du conte qu'évoque Walter Benjamin dans son essai *Der Erzähler*<sup>140</sup>, puis d'explicitier comment sa pensée rejoint en de nombreux aspects celle de Virginia Woolf.

---

<sup>137</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, pp. 156.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>139</sup> Étienne Gilson, *La philosophie au moyen-âge*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1988, [1922], p. 230.

<sup>140</sup> Pour la traduction du terme *Der Erzähler*, nous avons choisi de ne pas nous baser sur l'option prise par les traducteurs de la première édition en octobre 1936 dans la revue *Orient und Okzident*, et d'adopter le terme « conteur », ainsi qu'il fut choisi dans l'édition de la traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch et rééditée chez Gallimard en 2000. Nous choisissons cette édition, à l'instar de Dominique Rabaté. Bien que plus récente (2011), celle de Cédric Cohen Skalli, publiée dans la collection « Petite Bibliothèque Payot » chez Payot & Rivages, ne nous a pas semblé convaincante dans sa volonté de moderniser le texte.

Dans *Der Erzähler*, paru en octobre 1936, Walter Benjamin tente de décrire ce qu'il nomme l'« expérience perdue ». Cette expérience, issue de la culture orale et « partageable par une communauté<sup>141</sup> », se veut l'équivalent du savoir que le sage lègue à sa mort. Sa transmission suppose la notion de trace circulant d'un être humain à un autre, d'un temps à un autre, avec pour fonction la généralisation de l'expérience. Benjamin considère l'incapacité des combattants, au retour de la Première Guerre mondiale, de verbaliser et de raconter l'horreur vécue, comme l'une des marques de rupture de l'expérience moderne, dans laquelle a disparu la notion d'héritage. À cette absence de témoignages, Benjamin agrège le déclin croissant du conte dans la société et la perte de sa valeur symbolisante, celle de l'*Erfahrung*, ou, comme la décrit Jean Lacoste, « l'expérience collective de la tradition, par opposition à "l'expérience vécue", individuelle et traumatisante, propre à la modernité<sup>142</sup> ». Cette opposition fait état de la dialectique du temps telle que Benjamin la conçoit.

### 2.2.1 Le temps, ce ricochet

« Comment interpréter le "présent" benjaminien dont la caractéristique paradoxale est d'être une force propulsive, une fulgurance irréductible à l'existence tenue de comparaître dans l'instant? <sup>143</sup> », demande Danielle Cohen-Levinas, dans son analyse de l'expérience du temps chez Benjamin. Relativement à la volonté de l'auteur allemand de montrer plus que de dire, il nous semble opportun de citer un passage d'*Enfance berlinoise*, recueil de souvenirs de Benjamin, afin de constater la grande similitude avec l'extrait de Woolf déjà cité. Nous pouvons apprécier le traitement du retour ainsi que l'alternance entre des détails concrets et hallucinatoires.

Quoique je me réjouisse de surprendre dans mon environnement nocturne un signe de vie – et ne fut-ce que l'écho de la mienne propre –, celui-ci n'avait rien de fiable et en ami déloyal attendait de me duper. C'est ce qui arrivait quand je levais la main avec la carafe, pour verser de l'eau dans un verre. Le glougloutement de l'eau, le bruit avec lequel je reposais d'abord la carafe puis le verre – *tout sonnait à mon oreille comme une répétition*. Car sur cette *terre seconde* où j'étais transporté, il

<sup>141</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 35.

<sup>142</sup> Jean Lacoste, *L'aura et la rupture*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 2003, p.19.

<sup>143</sup> Danielle Cohen-Levinas, « Philosopher dans la forme du temps », *Europe*, n° 1008, « Walter Benjamin », Avril 2013, p. 132. Danielle Cohen-Levinas a choisi de conserver le terme *Narrateur* comme elle le mentionne : « Le mot *narrateur* désigne aussi "une figure interne au discours". Mais cette acception ne nous semble pas avoir effacé le sens premier : "celui qui fait une narration". »

*semblait n'y avoir aucune place qui ne fut déjà occupée par l'autrefois. Je devais m'y résigner. Quand je revenais vers mon lit, c'était toujours avec l'angoisse de m'y trouver déjà étendu*<sup>144</sup>.

Le temps, comme dans le souvenir de Woolf, engendre la répétition, dont celle primordiale du son. Comme chez Woolf, la perception du présent se double de celle d'un retour, n'en « fut-ce que l'écho ». Nous notons également l'irréalisme de la situation, dans l'évocation semi-hallucinoïde de la dernière phrase qui n'est pas sans rappeler celle de Woolf alors qu'elle écrivait « feeling it is almost impossible that I should be here ». Cet extrait illustre comment l'instant, ce *tremblement du présent*, est appréhendé par Benjamin en tant qu'il relève de la réminiscence contradictoire d'un déjà-su inconnu du sujet, au cœur d'une entité temporelle dans laquelle se logent l'attente et l'espoir. Le souvenir provoque le paradoxe, identique à celui de Woolf, d'une remontée du présent vers le passé, en même temps que l'émergence de la (re)mémoration dans la pensée. « Pour Benjamin le proche et le lointain étaient moins des opposés qu'un couple dialectique en formation perpétuelle<sup>145</sup>. » Le savoir n'est alors qu'une résultante ambivalente du retour de l'expérience première, « et tout se passe comme s'il s'agissait de lui donner le temps de s'organiser en souvenir, comme si la vertu du souvenir pouvait être insérée dans la perception du présent lui-même<sup>146</sup> ». Dans son étude du temps dans *Théorie de la ressemblance*, Marie-Cécile Dufour-El Maleh revient sur cette simultanéité :

L'instant n'est pas un moment, un élément du temps, il ne l'est que selon l'apparence de sa falsification spatiale, non pour le temps lui-même. Tout à l'opposé, *les différents éléments du temps se trouvent résumés, condensés, supprimés dans l'instant*. On entrevoit ici l'étrange et secrète relation entre l'instant et la naissance, entre l'instant et la mort<sup>147</sup>.

---

<sup>144</sup> Walter Benjamin, *Enfance berlinoise vers 1900*, trad. Pierre Rusch, Édition présentée et annotée par Patricia Lavelle, Paris, Éditions De l'Herne, 2012. Dans l'extrait publié par la revue *Europe* (n° 1008, Avril 2013, p. 11), Pierre Rusch commente sa traduction et cite en comparaison le texte de la première édition publiée par Theodor W. Adorno en 1950 : « ... où j'étais transporté, chaque son et chaque instant surgissaient-ils devant moi comme les doubles d'eux-mêmes. Et lorsque j'avais laissé ce sentiment s'emparer de moi pendant un instant, j'approchais du lit avec l'angoisse de m'y trouver déjà étendu. » Nous avons opté pour la traduction de Pierre Rusch, de par son à-propos lexical dans notre démonstration. Nous soulignons.

<sup>145</sup> Jean-Christophe Bailly, « Walter Benjamin et l'expérience du seuil », *Europe*, n° 1008, « Walter Benjamin », Avril 2013, p. 15.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>147</sup> Marie-Cécile Dufour-El Maleh, *La nuit sauvée*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1993, pp. 46-47. Nous soulignons.

Cette interprétation réitère l'idée d'ambivalence, voire la dialectique entre extase et terreur, entre finitude et délivrance, éprouvées lors du « moment d'être » de Woolf. « L'épreuve du passé, suggère Benjamin, cité par Sylviane Agacinski, est toujours celle d'un creux, d'un trou dans l'apparente plénitude du présent – sans que l'on puisse dire si c'est le passé ou le présent qui semble anachronique<sup>148</sup>. » Plus encore, le temps de Benjamin est, comme le souligne Jean-Christophe Bailly, celui de la répercussion, ou si excellemment exprimé ici, celui du *ricochet*, celui du choc de la pierre avec la surface et du mouvement même de l'onde dans l'eau.

À chaque fois il s'est agi du même mouvement, que l'on pourrait caractériser comme la simultanéité d'une chute et d'un passage, immobilité et flux se trouvant aspirés dans le même profil : mais à *cette succession organisatrice de séquences qui agit comme un plan de montage*, il faudrait pouvoir ajouter ce qui, dans le fonctionnement même de Benjamin, dans ce que l'on pourrait appeler sa méthode, relève de la *logique du ricochet*, autrement dit de ces chaînes associatives allant d'un point à un autre de l'existence. [...] On voit très bien comment le ricochet qui conduit d'une image ou d'un objet à un(e) autre coïncide avec le motif de la collection et *son désarroi d'incomplétude*, mais l'on voit aussi comment, là encore, c'est le *mouvement du temps qui est reséquenté*, et en autant de directions qu'on veut<sup>149</sup>.

De ce va-et-vient temporel émane une dynamique révélatrice, car c'est du chaos, des ruines – la trace de Blanchot – que peut ressurgir et renaître à la conscience la vérité de l'être. L'instant est alors, comme le cite Marie-Cécile Dufour-El Maleh, ce « Nil du langage, qui *déborde* pour les fertiliser sur les plaines de la vérité<sup>150</sup> ».

### 2.2.2 Le temps, ce chaos

Force est de constater la parenté flagrante entre la pensée de Benjamin et celle de Woolf relatives à la révélation du savoir et à sa construction empirique dans l'expérience du souvenir. Comme le mentionnait également Ricœur, on retrouve ici l'idée que, du heurt des temporalités, émerge la connaissance de soi. « Le motif du choc permet à Benjamin de retourner contre elle-même l'expérience comme synthèse du temps. L'expérience vit en effet

<sup>148</sup> Sylviane Agacinski, *Le passeur de temps - Modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2000, p. 61.

<sup>149</sup> Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 15. Nous soulignons.

<sup>150</sup> Marie-Cécile Dufour-El Maleh, *op. cit.*, pp. 46-47.

d'exceptions qu'elle interrompt, "à chaque instant", tout en cherchant à délivrer et l'exception et l'interruption des puissances de l'histoire<sup>151</sup>. »

La dialectique de Benjamin trouve une métaphore, entre autres, dans la configuration spatiotemporelle du seuil, espace architectural représentant l'ère moderne au cœur des villes; cette délimitation symbolise l'arrêt du choc et l'ouverture que celui-ci rend possible au cœur de l'être<sup>152</sup>. Il est question dans plusieurs de ses textes de labyrinthes – sorte d'extension du seuil s'opposant « à la voie droite, aux tracés impériaux<sup>153</sup> », nous rappelant précisément l'opposition entre le temps intime sinueux et le temps monumental longiligne –, de passages parisiens<sup>154</sup> et du flâneur, dont « l'oisiveté est une protestation contre la division du travail<sup>155</sup> », ou encore de loggias, ces pièces à la fois closes et ouvertes, « ces réduits pleins d'ombres qui s'ouvraient sur les cours<sup>156</sup> ». C'est là qu'est envisageable, pour celui qui se laisse surprendre, l'éternel réveil, défait et à refaire. Le chaos de l'inconnu, dans ce qu'il interrompt, provoque une discontinuité « qui brise le définitif des orientations constituées<sup>157</sup> ». Incontestablement, le seuil rappelle l'instant de Woolf dans cette symbolique du passage vers la vérité. Loin d'être neutre, il implique une suspension, un espace latent entre remémoration et ouverture, entre ce qui est laissé derrière et ce qui s'ouvre devant soi. À ce mouvement entre présent et souvenir, s'ajoute l'expérience de ce « véritable instant messianique<sup>158</sup> ». Ce ne serait que dans le passage, le cours des choses universelles et extérieur à lui, que l'espace intérieur de l'être pourrait se (re)bâtir : « Les schèmes de la vie intérieure [...] sont chez Benjamin tournés vers le ruissellement de l'existence, tout se

<sup>151</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 131.

<sup>152</sup> Nous exploiterons cette symbolique du seuil, plus loin dans notre analyse du film.

<sup>153</sup> Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 19.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 20. Jean-Christophe Bailly écrit : « Le passage n'est pas seulement une audacieuse tranchée lumineuse perçant un cœur d'îlot pour relier entre elles plusieurs rues, il est la zone de transition – le seuil — qui expose l'une envers l'autre la vie retirée et la vie retentissante, et c'est à ce titre qu'il revête cette importance que Benjamin lui accorde. »

<sup>155</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, Coll. « Passages », trad. par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedermann, 1989, p. 445.

<sup>156</sup> Walter Benjamin, « Loggias », *Écrits Français*, Paris, Éditions Gallimard, présentés par Jean-Maurice Monnoyer, 1991, p. 70.

<sup>157</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 135.

<sup>158</sup> Marie-Cécile Dufour-El Maleh, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>158</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 131

passant comme si ce qui constitue son *trésor* personnel et le plus secret de lui-même avait été mystérieusement déposé *au dehors*<sup>159</sup>. » Et dans ce dehors réside l'autre; de l'autre côté du temps et de l'espace réside la vérité, universelle. Comme le rappelle Danielle Cohen-Levinas :

Autrement dit, la vérité ne vient jamais pour la première fois – *Einmal ist keinmal*. [...] La vérité revient de loin, du plus lointain avenir comme du plus lointain passé et, à ce titre, elle est simultanément non identifiable et reconnaissable, non communicable et intelligible. Elle ne peut donc se dire que sous un mode prophétique, au futur antérieur, et nous contraint de l'interpréter à reculons, *comme si nous étions presque dos au mur*<sup>160</sup>.

Nous trouvons remarquable cette image du « presque dos au mur » : nous y voyons l'adversité que représente l'expérience pour Benjamin, la quasi-ignorance à laquelle l'humain échappe, si ce n'était de la force de l'histoire, non plus celle de chacun, mais celle qui se partage dans le récit. L'*Erfahrung* représente « l'expérience inaliénable qu'un homme partage avec un autre homme<sup>161</sup> ». C'est l'héritage, au-delà des générations, d'une connaissance intacte dans son incomplétude, offerte à l'interprétation individuelle, mais du domaine de tous et du tout à ressaisir en soi, comme le déclare le penseur allemand.

Il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser<sup>162</sup>.

On constate également chez Benjamin la valeur fragmentaire de l'expérience, car celle-ci ne peut être complète sans l'apport de la « génération précédente ». Jean-Christophe Bailly souligne que « le pouvoir de remémoration [...], avec ce qu'il comporte de sélectif, élimine sans hésiter la grande histoire pour donner consistance à de petits éclats de vérité qui ont glissé sous elle<sup>163</sup> ». Vivre consiste alors à « puiser dans le souvenir la force de la remémoration et retrouver les “choses” comme trace de l'humain oublié dans la “chose”. [...] »

<sup>159</sup> Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 15. Nous soulignons le *trésor*, présent dans *Mrs Dalloway* et dans le film, et que nous abordons dans la troisième partie.

<sup>160</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 137. (*Une fois ne compte pas.*) Nous soulignons.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>162</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, Tome III, *op. cit.*, pp. 428-429.

<sup>163</sup> Jean-Christophe Bailly, *op. cit.*, p. 21.

Telle est la tâche du narrateur – laisser “sa” trace, et non pas “une” trace<sup>164</sup>». Nous complétons cette idée de trace, en la rapportant au conteur de Benjamin : c’est à lui que revient ultimement le rôle d’entretenir, par le récit de l’évanoui et du domaine de l’expérience vécue (*Erlebnis*), l’aventure collective de « l’expérience incommunicable (*Erfahrung*)<sup>165</sup> ». Il doit maintenir ouvert le possible d’une sagesse qui, bien qu’héritée du passé, requiert chaque fois d’être questionnée comme s’il la convoquait pour la première fois.

### 2.2.3 Le temps, cet incomplet

Selon ce qu’explique Benjamin, pour que se révèle à l’homme cette vérité hors de sa propre histoire, il importe que celle qu’on lui raconte reste justement incomplète. L’inexpliqué confère au récit une part d’étonnement, de mystère, que résout celui qui l’écoute : il y trouvera la vérité faisant écho à sa réalité. C’est donc du lecteur qu’émane l’entrecroisement des temporalités créant cette éternité; et c’est de la non-formulation, que peut prendre forme la compréhension, mais à l’extérieur du texte. Nous le rapportons à ce qui est ici nommé comme étant « l’exception du temps » :

Seuls l’incomplétude et l’inachevé de la langue permettent au temps la possibilité de venir, de s’arrêter et de sédimenter en images dialectiques, chaque instant sauvé par le récit faisant renaître ce qui est *perdu à jamais*. [...] Pareil au « choc » du récit et de l’expérience, le passage possible à un autre chiasme, temps tragique et parole prophétique, définit ce que nous appelons l’exception du temps<sup>166</sup>.

Ainsi va le temps benjaminien, qui s’énonce sans que la prophétie ne s’érige en système; il s’expose sans explication : « La méthode de travail : le montage littéraire. Je n’ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais pas m’approprier des formules spirituelles ni dérober des choses précieuses. Mais les guenilles, les déchets : je veux en faire, non une description, mais une présentation<sup>167</sup>. » Comme le texte de Woolf se veut tableau, le conte de Benjamin se veut présentation. Comme la vérité de soi provient du retour du souvenir dans le « moment d’être », le savoir chez Benjamin provient de la remémoration de l’expérience collective.

<sup>164</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 134. Nous soulignons cette référence à notre exergue de la troisième partie : « Seul ce qui est perdu est éternel. » (Henrik Ibsen, *Peer Gynt*).

<sup>167</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, *op. cit.*, p. 476.

Comme la cohésion du texte de Woolf n'existe que par la réception faite à la voix narrative, la complétude de la transmission de la sagesse ne se réalise que dans l'écho qu'elle provoque chez l'auditeur du conte. En dépit de ce qui les distingue, les deux auteurs partagent l'idée selon laquelle c'est du chaos que survient la connaissance, mais celle-ci n'existera complètement que dans sa re-figuration.

#### 2.2.4 La perte de l'héritage

Si nous avons pu établir des analogies entre ces deux penseurs du début du XX<sup>e</sup> siècle, il est cependant primordial de rappeler que pour Benjamin, cette notion d'héritage ne s'applique qu'au domaine traditionnel du conte. En effet, il estime que seule la forme de ce qu'il nomme « la narration » peut offrir cet éventuel partage et ainsi répondre à ce qui caractérise l'*Erfahrung*. Seul le conte permettrait la transmission de la sagesse, car seul le conteur, « un écrivain véridique<sup>168</sup> » par opposition au romancier qui invente, porterait en lui cette synthèse du temps et de l'espace qui constitue le véritable savoir : « un savoir sur le temps de l'expérience qui se retourne en expérience du temps<sup>169</sup> ». Comment, cependant, Benjamin justifie-t-il cette perte dans le roman des Temps modernes? Quels critères lui permettent-ils d'affirmer que le conte serait l'unique vecteur d'une sagesse de l'expérience?

L'œuvre relevant de l'*Erfahrung* se doit pour Benjamin de relater des histoires empreintes d'un message qui se condense dans un proverbe ou une règle de vie. Ainsi le conte a une valeur de transmission dans sa capacité à être utile, dans son aptitude généralisatrice. Tandis que le roman porte une interrogation, le conte fournit une morale, un conseil; l'histoire qu'il raconte fournit au lecteur une direction à suivre. En quelque sorte, sa fin *ouvre l'horizon* qui donne un sens à la vie et non à une vie. « Le conseil tissé dans l'étoffe même de la vie est sagesse<sup>170</sup>. » Or, pour Benjamin, ce n'est *que* parce qu'elle découle de la mort que l'expérience acquiert sa valeur de sagesse. C'est dans la mort que le discours trouve la souveraineté de son message.

---

<sup>168</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p.128, (citant Tolstoï au sujet de Leskov).

<sup>169</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 131.

<sup>170</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 120.

C'est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais au premier chef la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires. [...] ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'*inoublable*, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables. *C'est cette autorité qui est à l'origine du récit*<sup>171</sup>.

Cette assertion est fondamentale pour notre propos, la mort légitimant ici toute notion d'héritage dans la narration. Seule la vie vécue et close sur elle-même peut devenir collectivement exemplaire : « La mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. C'est de la mort qu'il tient son autorité<sup>172</sup>. » Paradoxalement, l'horizon possible à la fin du conte n'est donc envisageable que grâce à l'entité close du destin réalisé et indiscutable. Parlant du conteur, Benjamin ajoute : « Son talent est de raconter sa vie, sa dignité de la raconter *toute entière* [...] Une vie d'ailleurs qui n'inclut pas seulement son expérience propre, mais pour une bonne part aussi celle d'autrui<sup>173</sup>. »

Selon Benjamin, le roman serait, quant à lui, incapable d'offrir une telle continuité au-delà de sa conclusion, confronté à sa propre entité, celle d'une expérience singulière et unique, mais surtout éclatée dans sa forme. Le roman abandonnerait le lecteur dans ce qu'il laisse en suspens, car il « ne peut espérer faire un seul pas au-delà de cette limite où, inscrivant au bas de la page le mot "Finis", il invite le lecteur à réfléchir au sens de la vie<sup>174</sup> ». La quête romanesque est individuelle et imaginée, où « l'art du récit tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition<sup>175</sup> ». Espace de l'isolement, de l'arrêt sur soi et sur le monde intérieur, le roman offrirait un monde impossible à transcender tant l'individuel y prend toute la place. L'expérience vécue, l'*Erlebnis*, y est une et une seule. « Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner<sup>176</sup>. » La vie ne peut y être consignée

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 130. Nous soulignons.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 121.

en représentante de la vérité tant elle semble déborder des parois, de façon irréaliste, tant de la forme que du propos, semble-t-il, à le lire : « Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant. [...] Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure<sup>177</sup>. »

À en croire le philosophe, impossible de trouver la moindre trace de sagesse universelle, le moindre legs dans le roman. La « dérive » de la forme du conte à travers la modernité des structures romanesques paraît avoir définitivement sonné le glas du témoignage. Pourtant, lorsque Benjamin, mentionnant le conteur, affirme que « *son talent est de raconter sa vie, sa dignité de la raconter toute entière [...] Une vie d'ailleurs qui n'inclut pas seulement son expérience propre, mais pour une bonne part aussi celle d'autrui*<sup>178</sup> », ne retrouve-t-on pas exactement la définition du rôle de la voix narrative pour Paul Ricœur, à savoir ce pouvoir d'embrasser la vie d'un personnage dans sa totalité? La voix narrative dans le roman pourrait alors se substituer à la position du conteur de Benjamin, chacun laissant au lecteur le pouvoir de cohésion par la complétude de la lecture<sup>179</sup>. Également, lorsqu'il déclare que l'interprétation « ne vise pas à enchaîner rigoureusement les événements les uns aux autres, mais à les insérer dans le cours insondable du monde<sup>180</sup> », ne peut-on y lire le principe même de la fragmentation woolfienne : ne pas tout raconter et rester le plus près possible de la réalité? Ces remises en question nous amènent à vouloir confronter certaines des positions de Benjamin, et nous choisissons de le faire à la lumière des propos de Dominique Rabaté qui réfute l'idée selon laquelle le roman serait dénué de la capacité à transmettre une expérience.

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>179</sup> Nous verrons comment, dans le film, la voix narrative assume à la fois le rôle du « pont » de Ricœur et celui de la « voix du sage » de Benjamin.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 133.

### 2.3 Dominique Rabaté : du sens d'une vie au sens de la vie.

Il n'existe pas ce que l'on appelle l'intime, il n'y a que des choses qui sont vécues de façon singulière, particulière – c'est à soi et à personne d'autre que les choses arrivent –, mais la littérature consiste à écrire ces choses personnelles sur un mode impersonnel, à essayer d'atteindre l'universel [...] C'est seulement ainsi que la littérature 'brise les solitudes'.

Annie Ernaux

Dans son essai critique *Le roman et le sens de la vie*, Dominique Rabaté s'interroge à savoir comment le roman moderne s'articule autour de la grande question du sens de la vie. S'il prolonge ainsi « une intuition capitale de Walter Benjamin, qui voit dans le roman moderne la recherche passionnée du sens de la vie pour des consciences séparées et solitaires<sup>181</sup> », Rabaté remet en cause sa vision pessimiste au sujet de l'expérience communautaire, en démontrant comment l'expérience individuelle porte en elle une universalité rassembleuse. Rabaté nous ramène alors au cœur même des préoccupations de transmission de l'expérience, et nous souhaitons les rapporter à la transcendance de l'instant woolfien. Pour cela, nous partirons du concept d'*une vie à soi* de Rabaté. Nous montrerons comment le concept rabatien d'un mouvement narratif du singulier au général peut se comparer au « moment d'être » woolfien. En quoi cette vie qui se raconte par soubresauts pourrait-elle détenir une forme de sagesse et comment celle-ci peut-elle dépasser le contexte de l'unique? Comment le roman peut-il produire l'effet de résonance de l'*Erfahrung*?

#### 2.3.1 Le roman de l'*Erlebnis*

La démarche de Rabaté, tant philosophique que littéraire, vise à démontrer que le roman, malgré son évolution, reste un espace ouvert aussi bien à l'expérience existentielle qu'aux questionnements engendrés par l'individualisme. Mais cela ne coule pas de source : quelles alternatives renouvelées propose le genre face aux éternelles interrogations que suscite le fait

---

<sup>181</sup> Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Éditions Librairie José Corti, 2010, p. C4.

de reconnaître son existence, et donc sa finitude? Si le personnage de Lily Briscoe se pose « the old question which traversed the sky of the soul perpetually, the vast, general question<sup>182</sup> », le lecteur se demandera quel est le sens de *la* vie au cœur du roman moderne, témoin par excellence d'*une* vie.

Nous souhaitons tout d'abord préciser brièvement ce que Rabaté entend par « roman moderne ». Sans revenir sur le parcours historique du roman, notons que la visée idéalisatrice du roman se complique avec l'affaiblissement de l'injonction moralisatrice, au XVIII<sup>e</sup>, lorsque le roman devient réaliste. Mais avec l'avènement du roman moderne, on ne peut plus envisager cette tâche de façon aussi dialectique. Il ne s'agit plus simplement d'un idéal romanesque qui se heurte à l'opposition réaliste, alors que la morale « descend » dans l'intériorité du personnage. « Ce qui commence à faire défaut, c'est plutôt la possibilité de concevoir la norme morale elle-même<sup>183</sup>. » Dans sa « mise en crise de l'exemplarité classique<sup>184</sup> », le roman moderne provoque la remise en cause de cette « vue bien arrêtée et bien étendue sur la vie<sup>185</sup> », pour citer Flaubert, ce qui fut également le combat de Woolf vis-à-vis des auteurs britanniques réalistes. Le romancier se retrouve dans l'impossibilité de « dominer la matière de l'existence dont il ne renonce pourtant pas à faire le tableau<sup>186</sup> », reprenant ici le thème pictural, cher à Woolf. Rabaté rapporte ainsi ce changement déterminant du romancier :

Il ne sait plus rien « arrêter » quant aux bonnes manières de vivre et d'habiter le monde. En termes benjaminien, on pourrait dire qu'il n'a plus comme tâche la transmission d'une expérience (*Erfarung*) qui donne de l'autorité, mais qu'il découvre l'abîme insondable et miroitant de l'expérience intérieure, de l'*Erlebnis*, comme ce qui est à la fois incommunicable et partageable, commun et incommensurable<sup>187</sup>.

---

<sup>182</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, *op. cit.*, p.164.

<sup>183</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 16.

<sup>184</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 15.

<sup>185</sup> Bernard Masson, *Correspondances de Gustave Flaubert*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio classique », 1998, p. 666.

<sup>186</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 16.

<sup>187</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

### 2.3.2 *Une vie à soi*

De cette mutation du roman moderne et de son interrogation sur le sens de la vie découle pour Rabaté la question même de savoir si l'on a *une vie à soi*. Qu'entend-il par-là? Derrière l'intuitive évidence du sentiment d'être vivant se dissimule un sentiment plus complexe : être *maître* de sa vie. En ce nœud se joue à l'inverse la prise de conscience d'une éventuelle perte, d'une aliénation potentielle de ce qui serait un dû. Qui plus est, s'ajoute la pression sociale de *réussir sa vie* : dans une société où l'on doit être aujourd'hui « des sujets originaux, libres et créatifs, ce sentiment nouveau, propre à la modernité, est la conséquence de cette injonction collective à devenir sujet autonome<sup>188</sup> ». L'individu se doit donc de réaliser l'adéquation entre le rêve et la réalité, entre le désir et le pouvoir. « Avoir *une vie à soi*, ce serait moins formuler naïvement un sentiment intuitif que (se) rappeler un devoir d'être, une fidélité à soi<sup>189</sup>. » Ou pour reprendre la magnifique paraphrase de Rabaté, « deviens ce que tu dois être ». Nous retenons de cette démonstration l'angoisse que produit le conflit entre le désir intime et l'exigence sociale, y percevant un écho à la dialectique des temps intime et monumental de Ricœur.

Cette reconnaissance positive s'inverse potentiellement en question anxiogène, en injonction hystérisante puisqu'il faut répondre individuellement à une question lourde de présupposés sociaux, grevée d'attentes collectives auxquelles chacun se sentira tenu de se conformer<sup>190</sup>.

Mais s'il est une chose que l'on ne peut s'appropriier totalement dans cette *vie à soi*, c'est bien la vie. La vie en train d'être vécue ne peut en aucun cas faire l'objet d'une quelconque appropriation. L'individu, lorsqu'il évolue dans une société fondée sur l'égalité et la responsabilité, peut se penser maître de ses choix; il n'en est pas moins incapable de se prononcer avec certitude sur le sens de *la* vie, la sienne n'étant pas achevée<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>189</sup> *Ibid.* Nous faisons remarquer ici l'analogie entre le titre du roman de Virginia Woolf *A room of one's own*, et la traduction anglaise de l'expression de Dominique Rabaté, « Une vie à soi », à savoir « A life of one's own ».

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>191</sup> Nous exploiterons en troisième partie ce que l'expression « le sens de la vie » offre comme déclinaisons sur le plan sémantique : « direction », « chemin », « vers » ou encore « voie à suivre ».

Les énoncés portant sur le sens de la vie, sur l'évaluation morale, n'ont, ni ne peuvent avoir de signification définie du fait de leur nature même [...] Jugement qui supposerait que je puisse évaluer de l'extérieur ce à quoi je suis soumis, à l'intérieur duquel je me trouve<sup>192</sup>.

La littérature, de ce fait, projette vers celui en quête du sens de *sa* vie, une « expérimentation qui est autant celle de l'auteur que celle du lecteur<sup>193</sup> » : la mise en récit d'*une* vie qui aurait, malgré cette dominance de l'indéfini, l'ambition de livrer une interprétation de la vie dans sa totalité. Y résonne, pour le lecteur, une confrontation ou une identification possible aux personnages et à leur destin. La conception du roman moderne est celle de l'œuvre présentant une « vraie vie » vécue plus intensément, où le lecteur (re) trouve l'écho d'une vie qu'il pourrait ne jamais saisir, si ce n'était du roman. « Ce qui constitue son domaine inépuisable est une rêverie autour de l'idée d'une autre vie (celle que je pourrais avoir, celle qui me ramènera à accepter la mienne, celle qui me servira d'étalon sinon d'exemple)<sup>194</sup>. » La fiction, de par son autonomie, devient le terrain de prédilection sans fin de l'incursion transcendante de l'existence : elle représente, en quelque sorte, « la coupe » de Virginia Woolf, dans laquelle le lecteur puise à son tour son inspiration et (re) trouve le souvenir de ce que sa vie devrait être. C'est encore paradoxalement de la tension entre le singulier et le général que naît l'adéquation entre l'expérience du personnage et la recherche de sens du lecteur. Mais comment se construit dans le roman cette dialectique, rendant justement universelle l'expérience de « *l'impossible totalité* qui est la nôtre et qui ne cesse de nous échapper<sup>195</sup> »?

### 2.3.3 Du singulier au général

D'après Benjamin, la démarche du lecteur solitaire dans sa recherche du sens de la vie resterait donc stérile avec le roman moderne, puisque celui-ci ne présente aucune véritable morale. C'est un fait, ce genre littéraire revendique son absence de valeur univoque. Cependant, se désolidarisant de la pensée de Benjamin, Rabaté déclare que « cet effondrement n'est pas un déclin de l'expérience [mais] plutôt un creusement interne, une

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>195</sup> *Ibid.*, C4. Nous soulignons.

complication et un enrichissement de l'expérience<sup>196</sup> ». Il précise d'entrée de jeu que « la question demeure et doit demeurer comme une inquiétude, comme un partage<sup>197</sup> ». Ce ne sera donc pas dans la capacité d'y répondre que repose le Graal de cette quête, mais dans la façon dont le roman va intégrer l'unicité des conflits qu'une telle interrogation suscite, pour en dégager une éventuelle universalité. La question demeure alors « comme une énigme à la fois individuelle et collective<sup>198</sup> ». Et l'expérience devient « intransmissible, mais pourtant partageable<sup>199</sup> ». Le roman ne cherche donc pas à répondre, mais à « *montrer la profondeur ou l'illusion des réponses partielles*, leur enchevêtrement sans doute inextricable et indécidable<sup>200</sup> ».

Cette « dialogie », entre non-transmission et partage, repose dans l'entrecroisement des voix, comme celle du narrateur reliant les voix fragmentaires des courants de conscience dans *Mrs Dalloway*. Elle donne au roman sa capacité de « configurer des situations, des personnages, des attitudes qui peuvent devenir des modèles ou des points de comparaison éventuelle<sup>201</sup> », et de nourrir ainsi la recherche d'*une vie à soi* par le lecteur. « La dynamique essentielle du roman est dans cette tension dont il sait jouer entre inachèvement interne du regard sur soi et achèvement extérieur de la narration éloignée<sup>202</sup>. » C'est donc à *même le texte*, grâce aux moyens narratifs qu'il mobilise, que le romancier va donner à voir le principe même de cette aporie, dans ce que Rabaté nomme la « représentation stéréoscopique de l'existence<sup>203</sup> ». Dès lors, l'écrivain n'aura de cesse de rechercher la forme globalisante qui lui permettra de dégager, dans ces parcelles de vies éparses, un même questionnement de l'existence. Le roman devient le lieu où « l'écriture de l'aventure est aussi l'aventure de l'écriture »<sup>204</sup>.

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 22. Nous soulignons.

<sup>201</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 11.

Revenons tout d'abord sur « l'inachèvement interne du regard sur soi », premier axe du paradoxe. S'il est impossible pour le personnage — comme pour chaque individu, on l'a vu — d'envisager sa vie dans sa totalité, son discours est nécessairement celui de la partialité, du fragment, du désordre temporel, rappelant en cela les propos de Cohen-Levinas sur la narration chez Benjamin : « Le temps de la narration n'est pas très éloigné de cette boussole affolée, détraquée, hyperbolique, qui survit à tous les désastres et qui parfois se confond avec le temps de l'intériorité, où chaque instant s'éprouve comme un égarement salutaire ou un nouveau commencement<sup>205</sup>. » C'est le temps intime de Ricœur, les monologues intérieurs de Clarissa Dalloway. « La vie n'est pas pensable dans l'unité d'un prédicat simplifiant ses accidents. Elle relève au contraire de la multiplicité et de la diffraction<sup>206</sup>. » Afin de se conformer à sa volonté de transparence vis-à-vis de la réalité, le romancier se doit, dans ce véritable miroir fragmentaire et fragmenté de l'existence qu'est le roman, de configurer « ce qui réside du côté de l'informe et du chaos [...] ce qu'aucun regard ni autre langue ne saurait arrêter<sup>207</sup> ». Il s'agit pour lui d'exprimer l'inexprimable : ce qui défie la capacité d'être dit, ce qui, par les mots ou par leur absence, retrace l'incessant mouvement d'une vie individuelle et de son incomplétude. « Quelque chose cherche à se dire, à la fois dans la parole incertaine du personnage qui s'autonomise et dans le discours du narrateur qui ne peut plus l'ordonner<sup>208</sup>. » Ne pas l'ordonner tel que l'entend Rabaté ne signifie pas la laisser flottante ou isolée.

Comme dans *Mrs Dalloway* avec le procédé des grottes, l'« achèvement extérieur de la narration éloignée » veut montrer plus que dire. L'absence de réponse sur le sens de la vie et la perte de ses ambitions totalisantes ne revient pas à l'absence de cohésion dans le roman. Car, justement, il y a du sens dans le non-sens, comme il y a du sens de *la* vie dans *une* vie, oserions-nous dire. L'indéfini devient synonyme du peu, du petit, du banal ainsi que des bribes, voire des brisures, fragments épars de l'ordinaire d'une vie. « La miniature est un des gîtes de la grandeur [...] L'immensité est en nous<sup>209</sup> », déclare Bachelard, qui résume si bien

---

<sup>205</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 135.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>209</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, pp. 146 /169.

ce pouvoir du minimal. Ainsi, le romancier « débusque le commun, mais selon un geste nouveau où l'incommensurable se loge<sup>210</sup> ». C'est alors dans ce qu'elle relate d'anodin et d'imprévu, voire de raté, qu'une existence se fond autant qu'elle se distingue des autres, devenant de ce fait source d'identification. Rabaté résume parfaitement la place du singulier et de l'ordinaire comme véhicules irremplaçables de l'expérience dans ce qu'il nomme la *singularité commune*.

La vie est, par excellence, la qualité générale puisqu'elle est donnée à tous en partage. Elle est la définition commune de tous en tant que nous sommes (ou que nous avons été) vivants. Cependant, ce degré de généralité compose avec quelque chose qui est « sans commune mesure », avec l'irréductible singularité non généralisable d'une vie. [...] Une telle vie est imprédictible en un sens, ou plutôt, *pour se donner à voir comme une sorte de totalité, elle doit se déplier selon un récit qui donnera à l'accident et à l'ordinaire leur place unique*<sup>211</sup>.

#### 2.3.4 Le retour du souvenir

Afin de percevoir comment, dans cette articulation conflictuelle, le rôle de « l'accident et de l'ordinaire » nous ramène au « moment d'être » de Woolf et à la transmission cohésive d'une sagesse, revenons aux concepts de l'*Erlebnis* et de *la vie à soi*. Rabaté comme Ricœur ont expliqué comment, par la dialectique entre personnel et impersonnel, entre temps intime et temps monumental, l'*Erlebnis* est transcendé en un « discours donné comme un tout organisé autour de l'idée de pouvoir représenter la vie individuelle<sup>212</sup> ». Pour Rabaté, le roman ne se prononce donc pas sur le sens de la vie; c'est dans son absence de réponse, dans l'inquiétude que lecteur et personnages partagent, que réside sa réflexion. « L'opacité particulière de ce qui touche à l'expérience vécue (*Erlebnis*) entraîne, comme jamais auparavant, du côté de l'indicible et de l'inexprimable.<sup>213</sup> » Ainsi l'expérience vécue est « partageable par projection<sup>214</sup> » comme le spécifie Rabaté. Il ajoute :

Ce qui assure au sujet son unicité individuelle est sans doute intransmissible, puisque les émotions restent particulières à leurs circonstances, mais le pari du roman est néanmoins de les faire partager, de les faire sentir au lecteur. [...]

<sup>210</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 47.

<sup>211</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 68.

L'intransmissible du contenu émotionnel est ainsi partageable, sous le mode d'une projection empathique ou le lecteur mettra, à partir de l'image intérieure que le texte lui suggère, un autre contenu, proche dans le fonctionnement, mais différent dans les détails ou les circonstances. *À la fois commun et singulier, le souvenir joue comme un opérateur d'échange*<sup>215</sup>.

C'est de cette dernière assertion, « *le souvenir joue comme un opérateur d'échange* », que nous extrapolons à présent notre hypothèse concernant l'analogie entre le « moment d'être » et cette projection du roman, résultat de la « négociation entre le point de vue subjectif et la « Voix du neutre », comme le résume si justement Rabaté dans son analyse du texte *To the Lighthouse*<sup>216</sup>. Si l'on cautionne l'idée que c'est un « souvenir » qui est interpellé dans le processus décrit précédemment, le texte provoque alors le réveil d'une vérité déjà existante, mais ignorée, et que Rabaté nomme « l'inoubliable<sup>217</sup> », reprenant à dessein le terme du texte de Benjamin<sup>218</sup>. Dans la résonance, qu'elle soit au plan interne de la lecture (entre personnages, comme dans *Mrs Dalloway* entre Clarissa et Septimus, ou dans *To the Lighthouse* entre Lily Briscoe et Mrs Ramsay) ou au plan de l'identification réflexive entre le lecteur et le texte, il ne s'agit plus de découvrir un sens ni une absence de sens à donner à sa vie, mais de la *(re)découverte* ou de la *révélation* dans le sens de soulever *un* voile et de libérer de l'obscurité. *Un* voile, car c'est celui de l'individu, alors que *l'*obscurité, *la* mort, comme nous allons le montrer, est celle de tous.

Le sens de la vie reste en suspens, ou plutôt les moments de révélation sont ceux où l'instant arrêté annule la nécessité même de poser la question trop « générale ». C'est, selon l'image du phare, projetant son rayon intermittent sur la maison, dans les alternances de la lumière et des ténèbres que se donne quelque chose qui palpite et clignote. Quelque chose qui serait capable d'arrêter le temps<sup>219</sup>.

*La vie à soi*, « qui reste actualisable<sup>220</sup> », cette vie étalon recherchée dans le roman et supposée représenter celle à réaliser, est déjà présente en soi, mais *voilée*, comme le décrit si bien Proust lorsque, dans *Le temps retrouvé*, le narrateur parle de « cette réalité que nous

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 60. Nous soulignons.

<sup>216</sup> Nous utilisons certaines des conclusions de Dominique Rabaté sur *La Promenade au phare*.

<sup>217</sup> Son troisième chapitre consacré à *La Promenade au phare* s'intitule « L'Irrémédiable et l'inoubliable ».

<sup>218</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 130. (Citation page 46 de ce texte).

<sup>219</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 93.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 72.

risquerions fort de mourir sans avoir connue et qui est simplement notre vie<sup>221</sup> ». Ce serait donc dans le choc de la littérature que le lecteur pourrait reconnaître ce qui est « son vécu même<sup>222</sup> »? Ce serait cela, le feu que selon Benjamin le lecteur recherche dans le roman? On peut concevoir, dans ce sens, que ce déjà-su, ou plutôt ce déjà-vu, se révèle dans l'état fragmentaire des discours, dans le blanc du texte. Le blanc, c'est le silence du narrateur et le choix du lecteur dans le temps suspendu : « Le silence, le blanc, est la plus forte ponctuation. La mort est aussi un rythme<sup>223</sup>. » Comme le souligne Blanchot, « il y a là une proposition énigmatique faite à la pensée<sup>224</sup>. »

Il y a au sein de cette relecture de l'existence la même dimension aléatoire entre illusion et défaite que Woolf décrit, lorsque l'instant du savoir expose à la surface de la réalité : l'émerveillement de la lucidité et de la réappropriation frôle le vertige de la perte, du non possible de cette vérité dans la réalité. Un choix doit être fait par celui qui entend l'écho que répercute le texte. Ainsi, comme nous l'avons mentionné lorsque Clarissa apprend la mort de Septimus, c'est l'essence même de son être, son pouvoir de vivre qui ressurgit, mais elle demeure un instant sur la *crête*, indécise entre suivre Septimus dans sa douleur ou retourner à sa soirée. Nous voyons, dans cette hésitation paralysante, un précipice représentant le dilemme du possible et la nature absolue qui sous-tend l'identification : il s'agit de vivre ou de mourir. Cette mort peut être symbolique, mais le sujet ne peut échapper à la perte d'une part ou de toute sa vie, avant la renaissance qu'implique sa décision; par l'immobilisme de l'instant, que Bachelard associe à l'idée magnifique d'« immensité intime<sup>225</sup> », c'est alors dans l'intemporalité que le personnage entraîne le lecteur.

Le moyen de lutter contre la force implacable et écrasante de « la vie », conçue comme puissance impersonnelle d'effacement, réside dans la capacité (momentanée, mais enchanteresse) à *se dissocier du moment, à échapper à ce qui constitue sa durée propre pour accéder à une sorte de hors-temps*. [...] Toucher à

---

<sup>221</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Quarto », 1999, p. 2284.

<sup>222</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 43.

<sup>223</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986, p. 31.

<sup>224</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 630.

<sup>225</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 176.

un moment qui se met hors de toute durée, et qui, paradoxalement, continue alors d'être pour toujours<sup>226</sup>.

#### 2.4 *La mort, garante de la sagesse*

Selon notre vision, envisager la projection de l'*Erlebnis* comme celle d'un retour du souvenir nous ramène dans l'entrelacs du temps. Chaque personnage devient « le vecteur d'une durée qui l'excède, et qui le met en relation avec le réseau vivant des vies actuelles ou passées<sup>227</sup> ». Car l'expérience individuelle a besoin d'un espace plus grand qu'elle, d'un temps plus infini que celui de sa seule mortalité pour dépasser l'écho de sa propre « réalité fictive » et devenir expérience collective de sagesse, comme lorsque « quelque chose arrive – qui se dit au neutre, depuis un point de vue supérieur et détaché<sup>228</sup> ». La pensée de Lily Briscoe illustre ce point.

There is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out (She glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby. So that again tonight she had the feeling she had had once today; already of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that endures<sup>229</sup>.

C'est en cet espace que nous voyons la place primordiale et cohésive de la mort dans l'expérience individuelle, non seulement dans le conte, mais aussi au sein du roman. C'est selon nous la mort du personnage qui va transformer la valeur de sa transmission en héritage, car, mort, il porte en lui non plus une expérience, mais l'expérience, la seule, celle qui dans sa fin rejoint l'intemporel et scelle l'indéfini dans le déterminé. Il n'est plus du même côté que celui du récepteur, personnage ou lecteur, à savoir de celui de l'incomplétude. La mort, selon Rabaté, est « le terme structurant d'une vie, ce qui la fait apparaître comme un tout problématique, mais mort qui n'est plus le moment fort et exemplaire d'une image à transmettre<sup>230</sup> ». Or, nous pensons justement que, dans le roman, elle peut véhiculer, au-delà

<sup>226</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 98 et p. 97. Nous soulignons.

<sup>227</sup> *Ibid.*, pp. 100-101.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>229</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>230</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 41.

de la vérité individuelle du « moment d'être », celle universelle de la valeur de la vie, ou, pourrions-nous dire, le choix d'une vie au cœur de la vie. Dépassant la recherche d'une *vie à soi* « comme une vie autre, que rien n'aliènerait plus », la résonance se métamorphose en sagesse universelle. La morale devient alors le devoir de vivre cette vie retrouvée, unique à chacun, quelle qu'elle soit, et quel qu'en soit le prix. C'est précisément, selon nous, ce qui caractérise le choc que reçoit Clarissa à l'annonce de la mort de ce total inconnu pour elle.

En cela, le « moment d'être », révélant ce que doit être *une vie à soi* à un niveau individuel, s'inscrit alors dans la lignée de l'*Erfahrung* et devient, par la mort de celui qui le déclenche, l'acceptation, pour celui capable de la percevoir, de sa propre finitude, unique et absolue vérité. La mort est encore à venir et reste, quel que soit le savoir de l'individu, dans la non-connaissance de son avènement. En ceci réside l'absence de réponse au sens de la vie; mais en ceci aussi réside la sagesse de cette lucidité. Dans l'émergence de ce combat perdu d'avance, l'existence dans son incomplétude reste un rêve à accomplir et trouve dans le roman la trace de son dessin unique, telle une toile à achever. La sagesse, comme nous en concevons la métaphore, résiderait dans cet espace de reconnaissance, de coloration d'un dessin de vie déjà existant que le roman peut révéler, mais dont le choix des couleurs reste propre à chacun, dans la solitude et la décision individuelle de le vivre ou d'en tuer le possible. Cette révélation devient l'héritage intemporel d'un droit et d'un devoir : le choix de vivre ou de mourir pour être soi.

L'*Erfahrung*, qui est décrit comme le fait d'« annuler toute question dans la manifestation d'une évidence<sup>231</sup> », trouve alors sa raison d'être dans cette expérience littéraire qui « ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes, la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point<sup>232</sup> ». L'expérience ne se résume-t-elle pas fondamentalement à demeurer sous diverses formes celle, unique, de notre confrontation à notre propre mortalité, notre « essentielle fragilité<sup>233</sup> » dans le temps qui passe et qui reste, sans nous, possible? Nous souhaiterions

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>232</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1993, p. 13.

<sup>233</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 104.

clure ce chapitre par un extrait de *To the Lighthouse* où se résume de façon magistrale la non-réponse, dans l'ordinaire, du sens de la vie, dans le texte comme dans la forme :

What is the meaning of life? That was all – a simple question; one that tended to close in on one with years. The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead there *were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark*; here was one. This, that and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs Ramsay bringing them together; Mrs Ramsay saying, “Life stand still here”; Mrs Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) – this was of the nature of a revelation. *In the midst of chaos there was shape*; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs Ramsay said. “Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!” she repeated. She owed it all to her<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, *op. cit.*, pp. 164-165.

## CHAPITRE 3

### *THE HOURS* OU L'INSTANT COHÉSIF

Seul ce qui est perdu est éternel.

Henrik Ibsen

#### *3.1. Présentation du film et plan d'analyse*

Dans la banlieue de Londres, au début des années vingt, Virginia Woolf finalise l'écriture de son roman *Mrs Dalloway*. Suite à des épisodes dépressifs et suicidaires, l'auteure a dû se résigner à se plier aux ordres des médecins et de son époux, qui l'enjoignent de quitter l'agitation londonienne pour le calme de la campagne. Il en résulte de sa part un profond sentiment d'ennui et d'isolement, même si ce choix forcé lui permet *a priori* d'écrire. En plus de trouver la fameuse première phrase du roman, elle détermine en cours de journée le sort de Clarissa Dalloway et de Septimus Warren Smith. À Los Angeles, peu après la Seconde Guerre mondiale, Laura Brown, jeune mère de famille enceinte de son deuxième enfant se sent incapable d'assumer son rôle de maîtresse de maison et de mère. Cette réalité semble l'enliser dans un mal-être profond dont seule la lecture de *Mrs Dalloway* paraît la soulager. En ce jour d'anniversaire de son mari, elle tente tant bien que mal de lui organiser une fête. À New York, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, Clarissa Vaughan, une éditrice vivant en couple avec Sally Lester, prépare une réception pour célébrer un prix littéraire obtenu par Richard, ex-amant et poète atteint du sida, qui voit en elle la *Clarissa Dalloway des temps modernes*. Donc, trois femmes, trois histoires, une journée, et un roman. Le fil conducteur est la mise en abyme du roman dans la souffrance de ces héroïnes, prisonnières d'un quotidien qui ne leur correspond pas. L'expérience spéculaire et commune est celle de l'inadéquation de soi à sa vie et, à travers la perspective funeste autour de laquelle tournent les histoires, d'une libération par la mort, physique ou symbolique.

Avant d'aborder notre propre analyse du film, nous souhaitons tout d'abord présenter l'ouvrage de Laure Becdelièvre, *Au creux des heures – De Mrs Dalloway à The Hours*, texte dans lequel nous puiserons des exemples corroborant nos propos. L'auteure propose un regard particulièrement dissecteur sur le film, ne laissant aucun plan à l'écart de son analyse. Plus qu'un compte rendu sur l'adaptation du roman de Cunningham menée par Stephen Daldry et son scénariste David Hare, la profonde originalité de cet ouvrage est de se positionner à la frontière des genres, en instaurant un dialogue permanent entre regard littéraire et art cinématographique. Convoquant pour ce faire l'œuvre séminale de Virginia Woolf en plus du roman *Les Heures*, ce texte confirme notre point de vue sur la place octroyée à la sensibilité woolfienne dans le film. L'auteure examine les principaux thèmes abordés dans le film, et, entrecroisant les spécificités de chacun des deux arts, parvient à révéler la dimension évocatrice du film à travers sa filiation littéraire. Elle montre comment il prolonge la *vision* de Virginia Woolf et offre, dans un espace-temps cinématographique, un objet perpétuant le regard de la romancière, « un regard qui hante, de ligne en ligne, de plan en plan, et sa littérature et le film de Daldry » (p. 11). Évoquant « le jeu de miroirs littéraires » (p. 13), Laure Becdelièvre démonte les procédés cinématographiques – montage, musique, symbolisme, etc. – qui relient les personnages entre eux, mais aussi le film au roman woolfien. La mise en scène de femmes captives d'une profonde solitude et incomprises quant à leur désir intime offre un terrain privilégié d'analyse concernant la condition féminine, les failles de l'incommunicabilité, le temps ou encore la mort. Or, ces thématiques étaient des sujets de prédilection de l'écrivaine britannique; l'étude par Laure Becdelièvre de leur moyen d'expression à l'écran renforce encore l'interpénétration des œuvres en question. Une place prépondérante est donnée à la capacité unificatrice de la musique de Philip Glass ainsi qu'à la récurrence des éléments naturels tels que l'eau, les fleurs, la nourriture, symboles servant, une fois encore, l'ambition de visualiser à l'écran le courant de conscience woolfien. Cependant, cet ouvrage présente selon nous le défaut de ses qualités : amenant chacun des plans à l'extrême de son analyse, l'ouvrage finit par devenir répétitif dans sa volonté de les mettre en relief avec la grande variété des thèmes abordés.

Nous choisissons de placer notre analyse du film dans une dynamique faisant écho aux trois thèmes principaux du film, à savoir le temps, la mort, et la délivrance. La première

section aborde le traitement du temps dans la lignée de notre étude sur Ricœur, et présente la variation des diverses expériences temporelles fictives. À cette dialectique conflictuelle du temps, nous rattachons les symboliques d'enfermement et de passage intrinsèques aux évocations du seuil et du cadre, ainsi qu'à certains traitements figuratifs du film. Elles proposent, selon nous, la métaphore du morcellement et celle de la solitude en même temps que l'espace d'une résolution. Car de ce schisme temporel émerge pour ces femmes le choc de l'instant et la possibilité de se réapproprier leur désir intime. Nous nous rapporterons alors aux définitions de l'expérience auxquelles Woolf et Benjamin renvoient, et au concept d'*une vie à soi* de Rabaté. À l'instar du « moment d'être » de Woolf, il nous sera alors possible d'envisager cet événement, comparable à l'*Erlebnis* de Benjamin, comme celui d'une mort, symbolique ou « réelle », permettant le retour vers une reconnaissance de soi. Enfin, nous élargirons notre propos en montrant comment la mort de Woolf, doublement montrée à l'écran, transforme l'expérience révélatrice et singulière de l'*Erlebnis* en un legs, donnant alors à son geste la valeur d'*Erfahrung*.

### 3.2. *Le schisme du temps*

Prenant sa source narrative dans le fil d'Ariane que représente *Mrs Dalloway*, le film *The Hours* raconte l'histoire de trois femmes, dans l'espace d'une journée déclinée en trois variations. Une journée pour changer une vie, à travers l'écriture d'un roman : ainsi se décline leur expérience dans cette « fable sur le temps » qu'est *The Hours*. Rappelons que Ricœur définit l'expérience fictive du temps comme la mise en perspective des différents conflits entre le temps chronologique des heures, linéaire (*Chronos*) et le temps intime des pensées, chaotique et interruptif (*Kairos*) : « C'est donc par rapport à cette faille insurmontable, creusée entre le temps monumental du monde et le temps mortel de l'âme, que se distribuent et s'ordonnent les expériences temporelles de chacun des personnages et leur façon de négocier le rapport entre les deux bords de la faille<sup>235</sup>. » Nous souhaitons montrer comment le réalisateur Stephen Daldry porte à l'écran cette expérience, inscrivant au cœur de l'image la conscience de l'être humain quant à sa finitude. Nous établirons ainsi que

---

<sup>235</sup> Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 164.

*The Hours* est un film qui porte autant sur le temps qui passe, dont on perçoit à chaque image l'issue fatale, que sur le choc de l'instant qui bouscule, ralentit, court-circuite et déflagre cette continuité.

### 3.2.1. L'eau, le temps qui coule

Avant même le générique, le spectateur assiste immédiatement à la scène du suicide par noyade de Virginia Woolf dans la rivière Ouse. Le bruit de l'eau devance la première image qui s'ouvre sur le courant des flots, donnant d'office à la symbolique de l'eau sa prédominance dans le film. Les premières paroles prononcées en voix off par Virginia laissent entendre sa perception de sa folie et – dans ces mains déterminées qui nouent sa ceinture – sa résolution d'en finir :

*Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and can't concentrate. So I am doing what seems to be the best thing to do*<sup>236</sup>.

Cette « meilleure chose à faire », qui s'annonce à travers la plume en même temps qu'elle s'exécute, laisse imaginer que l'encre qui s'écoule se joint à l'eau de la rivière, faisant de l'écriture – et donc de sa création littéraire – le lit de la mort comme celui de sa liberté. La séquence se poursuit, traduisant d'emblée l'impression de fragmentation et de dualité, mais aussi, en ce début qui raconte une fin, d'un questionnement en suspens. Ainsi s'alternent dans le champ sonore les flots de la rivière, le chant des oiseaux, la mélancolie du thème musical ou encore le silence; la clarté du décor bucolique fait place à l'obscurité de la maison et des vêtements; le tremblement de la main se posant sur le papier laisse place à l'inertie de celle flottant dans l'eau; les plans larges de la rivière Ouse, maîtresse de la scène, s'opposent aux plans serrés et aux mouvements irréguliers du corps qui, soumis et morcelé à l'écran, finit par disparaître dans l'obscurité de l'eau. Cette tonalité du tendre – les mots et la main qui tremble, (« *I don't think two people could have been happier than we have been*<sup>237</sup> ») – que vient rompre le morbide – la noyade –, dans l'espace de la *trace* – la lettre, est, selon nous, la mise en tension immédiate du voyage temporel offert par Daldry au spectateur : celui de la

<sup>236</sup> Voix off du personnage de Virginia Woolf; texte de la lettre à son époux, Leonard Woolf, le 28 mars 1941. Nous choisissons de transcrire les paroles dites en voix off par le personnage de Virginia Woolf en italique, afin de les dissocier des citations des œuvres ou des dialogues du film.

<sup>237</sup> *Ibid.*

rupture, par l'instant, du courant de l'existence ainsi que de l'héritage intemporel de cette expérience individuelle. En cela, la fonction symbolique de l'eau est primordiale.

Dans son analyse, Laure Becdelièvre interprète la présence de l'eau dans cette entrée en matière comme la métaphore d'un temps absolu, « rendu *sensible* dans son essence transitoire, dans son impassible écoulement<sup>238</sup> ». Nous partageons ce point de vue et voyons, dans la convocation immédiate des courants violents de l'Ouse, le leitmotiv de l'eau comme allégorie d'un temps suprême qui coule au-delà de tout et de tous. Un temps qui charrie les corps, implacable, qui les démembrer, impitoyable; un temps inaliénable, *animus*, qui échappe à la volonté ou à l'illusion de qui croit le maîtriser. Virginia, comme le décrit Cunningham dans le roman, est emportée dans les fonds, « avec une force soudaine, musculeuse comme si un homme puissant surgissait du fond, lui saisissait les jambes et les pressait contre son torse<sup>239</sup> ». Rien n'est discutable (aucun son ne se superpose à celui des flots) ni rétractable (impossible de revenir sur la berge) face à la force de cet élément naturel. Aller à contre-courant de l'eau comme du temps est impossible, et c'est d'ailleurs ainsi, faisant face au courant et au spectateur – à la vie qui continuera sans elle –, qu'apparaît avant son immersion le visage de Woolf. On peut y lire, nous semble-t-il, les pensées de Clarissa Dalloway concernant sa propre mort :

Did it matter then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely; *all this must go without her*; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely? but that somehow in the streets of London, *on the ebb and flow of things, here, there, she survived [...] she being part of people she had never met*<sup>240</sup>.

L'expérience thalassale, qui dissout la douleur et engloutit la folie, cette eau dont l'opacité des fonds évoque celle du non-être et de son ignorance – celle du spectateur? –, revient à la surface de l'écran lors de la fuite de Laura dans la chambre d'hôtel. Dans une scène fantasmatique tout aussi ophélienne, Laura endormie se fait submerger par des flots d'eau marécageuse. Ainsi, Virginia survit-elle *dans le flux et le reflux, ici et là*, Stephen Daldry unissant, par le retour de cette eau à l'écran, la pensée d'en finir de Laura avec le

<sup>238</sup> Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 210.

<sup>239</sup> Michael Cunningham, *Les heures*, Paris, Éditions 10/18, trad. par Anne Damour, 2004, p. 13.

<sup>240</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 9. Nous soulignons.

suicide de Virginia dix ans plus tôt. Cette submersion de Laura enceinte nous rappelle ce que Freud fut le premier à indiquer quant à la place symbolique de l'eau dans les rêves : « À la base d'un grand nombre de rêves qui sont fréquemment emplis d'angoisse et qui ont souvent pour contenu le fait de passer par des espaces étroits ou de demeurer dans l'eau, il y a des fantaisies concernant la vie intra-utérine, le séjour dans le ventre maternel et l'acte de naissance<sup>241</sup>. » Dans sa volonté d'échapper à son angoisse, Laura semble ainsi rêver d'un *retour aux sources* similaire au « retour à l'endroit d'où l'on vient<sup>242</sup> » de Virginia, mais dont la finalité sera différente. Et c'est bien cette valeur de *retour* à l'état originel que crée l'immersion de Virginia une seconde fois à l'écran, dans l'épilogue. Nous reviendrons sur sa fonction éternisante lors du propos consacré à l'*Erfahrung*. Il nous intéresse ici de voir sa complémentarité dans le motif de l'eau.

Par la saisie sonore et visuelle de l'eau, la fuite du temps se rappelle fréquemment au spectateur dans le film : en un flux continu ou en murmure discret, ou encore giclant à la figure des héroïnes, illustrant les éclaboussures que le courant de la vie fait jaillir sans ménagement dans la réalité des uns et des autres. La noyade de Virginia fait également retour à l'écran, mais dans un but alors tout autre. Le geste est réitéré dans ce qui se veut désormais l'eau *douce* de la rivière Ouse, qui révèle et reconnaît le désir. L'eau, toujours dans sa symbolique matricielle, est à présent dissociée de toute notion d'angoisse : paisible, calme, elle enveloppe et offre son lit limpide au corps pour une ultime réconciliation. L'eau est devenue unificatrice, symbole du tout symbiotique et du soi dans sa complétude : l'humain naît d'elle et peut revenir se *fondre* dans son grand courant, (« We return to the place that we came from. ») La deuxième immersion de Woolf, dans son impression de délivrance, rappelle pour sa part le « sentiment océanique » que Michael Balint décrit comme « une répétition soit de la toute première relation mère enfant<sup>243</sup> soit de l'existence intra-utérine encore plus précoce, pendant laquelle nous faisons vraiment un avec notre univers et flottions réellement

<sup>241</sup> Sigmund Freud, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, trad. par Janine Altounian et préface de François Robert, 2010, p. 449.

<sup>242</sup> Cette phrase évoque le dialogue entre Virginia et Angelica lors des funérailles de l'oiseau : « – What happens when we die? – What happens? We return to the place that we came from. »

<sup>243</sup> Ces propos prennent tout leur sens lorsque l'on constate l'impact de la mort de sa mère sur le mental de Virginia Woolf, qui, âgée de douze ans, connut alors son premier épisode dépressif; le souvenir de Julia Stephen sera, entre autres, à la base du personnage de Mrs Ramsay dans *To the Lighthouse*.

dans le liquide amniotique<sup>244</sup> ». Cette eau-là n'est plus celle du temps qui passe, fracassant et extérieur à soi, mais s'approche de la valeur que lui octroie Roger Poole dans son portrait de l'auteure : « Water is the great forgiver, the great receiver, the great lover, the great divine element which makes all argument unnecessary and all strife unimportant<sup>245</sup>. » C'est le temps des heures intimes qui se dissolvent dans celles qui *coulent*, (« *always the hours* »). Dans ce choix de l'eau pour en finir, le geste de Woolf résout la dualité temporelle du film, intégrant l'instant au *continuum* de l'infini. Comme le décrit si bien Laure Becdelièvre :

Telle est l'autre dimension du temps figuré par les eaux de l'Ouse [...] C'est la *résurgence des souvenirs*, alors que certains se diluent tandis que d'autres refont surface, soudain; où se lisent dans les remous les hésitations de certains à advenir et d'autres à disparaître; où se mêlent en un même bain les regrets, les sentiments ainsi que les pressentiments<sup>246</sup>.

En plongeant immédiatement le spectateur au cœur de cette mort, Daldry établit d'emblée l'élément liquide comme figurant du destin de ses personnages. Les premières images du travelling arrière, dévoilant le flot des courants jusque vers l'horizon au fond de l'écran – source de luminosité autant que de sombre inconnu – évoque le complexe de Caron que décrit Bachelard : « disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux<sup>247</sup> ». Le film campe aussitôt Virginia Woolf : elle est la détentrice de l'expérience fondamentale de l'histoire racontée par le film, lequel tend, dans sa résolution, à expliciter son suicide. Fadwa Abdel Rahman valide notre hypothèse selon laquelle le prologue ordonne le choix crucial de Woolf comme référence *princeps* dans l'expérience du temps dans le film : « It sets the tone for the rest of the book/film, and prepares the reader/viewer for the general atmosphere. In this sense, the rest of the events can be considered one long meditation on the information revealed in the light of this initial knowledge<sup>248</sup>. »

<sup>244</sup> Michael Balint, *Les voies de la régression*, 4e éd., Paris, Éditions Payot & Rivages, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », trad. par Myriam Viliker et Judith Dupont, 2000 [1959], p. 95.

<sup>245</sup> Roger Poole, *The Unknown Virginia Woolf*, 4<sup>th</sup> ed., Cambridge University Press, 1995, [1978], p. 266.

<sup>246</sup> Laure Becdelievre, *op. cit.*, pp. 214-215. Nous soulignons.

<sup>247</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Éditions Librairie José Corti, 1964, [1942], p. 18.

<sup>248</sup> Fadwa Abdel Rahman, *op. cit.*, p. 152.

Ainsi, nous constatons dès le prologue, et nous y reviendrons, le traitement réservé à la temporalité dans *The Hours* : celui d'un *destin humain*, d'un libre arbitre individuel, mais paradoxal, puisqu'*encadré* par l'inévitable finitude du temps qui s'écoule vers la mort.

### 3.2.2. Le conflit des heures

« *A woman's whole life in a single day* ». Dans ce temps de l'eau, mouvement continu sans début ni fin, se détache le temps de cette « seule journée » et de ses événements. La progression inévitable et chronologique de ce présent est matérialisée par l'envahissement obsédant des horloges et des pendules dans le film. Leur omniprésence rappelle la déroboade de ces heures emportant la vie – et le film – vers son inéluctable issue. Ces témoins circadiens habitent chaque espace : les chambres, l'entrée et le salon de Hogarth House, la cuisine de Laura, ou encore la table de nuit de la chambre d'hôtel. Plus imposante encore est l'horloge de la gare, aux avertissements de laquelle répondent les sifflements du train et les appels du chef de gare<sup>249</sup>. D'ailleurs, comme le remarque Becdelièvre, les personnages eux-mêmes « se rappellent aux heures<sup>250</sup> ». En plus de Dan, qui vérifie trois fois sa montre dans la première séquence, Leonard jette un regard agacé vers la sienne, alors que sa belle-sœur arrive en avance, ce qui provoquera ce sarcasme de Virginia, si représentatif de ce temps de l'ordonnance : « Leonard thinks it is the end of civilization when people invited at 4 arrive at 2.30... Barbarians! » Virginia est elle-même capable, dans son désir d'échapper à Richmond, de mémoriser l'horaire des trains pour Londres et d'organiser l'aller-retour de Nelly ou encore sa propre escapade à la gare. Clarissa, en grande maîtresse de la logistique, qui, comme le dit Richard, organise des réceptions pour couvrir le silence, règle les déplacements de taxi, ordonne les fleurs, organise le quotidien de Richard; elle aussi consulte sa montre lorsque Louis débarque à l'improviste. Dans un même ordre d'idée, Laura s'emploie à suivre à la lettre la recette du gâteau.

On le constate, à l'exception de Richard, qui annonce « I seem to have fallen out of time », chacun des personnages cherche à fonctionner selon la mécanique des heures. Mais comme dans *Mrs Dalloway*, ce sont les hommes qui président le mieux ce temps monumental, celui de la « mesure et de la convention » si chères au Dr Bradshaw. Aussi

<sup>249</sup> Il s'agit d'un caméo de Stephen Daldry.

<sup>250</sup> Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 211.

n'est-ce pas un hasard si la première scène débute par la mention symbolique de leur suprématie sociale, à travers l'inscription « *Curtis & Son* », indiquant que le pouvoir, en tout cas dans cette Amérique de 1951, se transmet de père en fils. Puis, les figures d'autorité (dans le contexte les conjoints, médecins, hommes d'affaires) se succèdent, d'époque en époque, dans un rythme parfaitement synchronisé au mouvement de la ville et de son élan collectif. Les premières paroles du film – et les seules de la séquence inaugurale – proviennent du médecin de Virginia qui recommande « to keep her where she is<sup>251</sup> ». D'emblée, l'emprisonnement mental est suggéré au spectateur, qui peut déjà entrevoir la contradiction entre le conformisme de ce monde trop bien huilé et le regard de la femme qui suit à l'image. C'est ce que confirme l'attitude des conjoints visiblement tendus : Leonard, le corps inquiet, paraît en permanence sur ces gardes, à l'affût du moindre signal de *disparition* de son épouse; Dan, dans ses maladroitesses tentatives de se rapprocher de Laura, parle trop fort, en fait trop, comme acheter des fleurs le jour de son propre anniversaire; Sally, quoique perspicace et attentive, est constamment filmée passant en coup de vent, comme dans l'ombre de la relation entre Clarissa et Richard. Ainsi, tirés en avant par cette mécanique linéaire, ces personnages illustrent cette journée dans ce qu'elle a d'irréversible et de rationnel; ils incarnent également l'assurance que sous-tend ce temps monumental, déjouant l'art et le rêve, le doute et la fragilité associée à la femme « encore couchée ». Dans *The Waves*, Woolf écrit :

I cannot make one moment merge in the next. To me they are all violent, all separate [...] I have no end in view. I do not know how to run minute to minute and hour to hour, solving them by some natural force until they make the whole and indivisible mass that you call life<sup>252</sup>.

Cette pensée exprimée par Rhoda pourrait fort bien être celle des héroïnes de *The Hours*, ces femmes que le présent met à mal et dont la réalité semble, à tout instant de la première partie, sur le *point* d'exploser. Dans ces heures qui sonnent et s'*enfilent*, il y a un désir réduit au silence, et qui cherche *désespérément* à se faire entendre. Pour Virginia, c'est le désir de la frénésie londonienne; pour Clarissa, celui de retrouver le sentiment de ce matin de jeunesse

---

<sup>251</sup> Leonard n'est pas le seul à se référer aux ordres médicaux pour asseoir son autorité sur Virginia : Vanessa justifie de cette façon son absence d'invitation ; Kitty, quant à elle, mentionne sa peur de s'en remettre à un médecin qu'elle ne connaît même pas et « qui boit probablement plus de martinis que Ray ».

<sup>252</sup> Virginia Woolf, *The Waves*, *op. cit.*, p. 93.

où tout semblait possible; pour Laura, le désir de solitude, celui d'une existence sans mari ni enfants. Pourtant, chacune essaie tant bien que mal de répondre à ce que la société et les hommes attendent d'elle. Virginia se soumet à l'ordre des médecins et de son époux; Laura à celui de cette société qui ramène les femmes au foyer après la guerre; et Clarissa, la plus *libérée* d'entre elles, à l'image futile d'un surnom qui lui colle à la peau depuis tant d'années. L'illusion dévastatrice du conformisme fait momentanément barrage à la possibilité d'être vraiment soi, et c'est *la mort dans l'âme* – ou derrière le masque pour Clarissa – qu'elles semblent se débattre.

Car le temps rationnel n'est pas celui de l'existence, et le drame qui se joue est celui, éternel, du devenir de l'être. Justement, il ne fait aucun doute pour le spectateur qu'une forme de devenir subsiste, latente, particulière à chacune. Si les regards et les corps laissent voir leur désarroi comme nous allons le montrer, ils laissent aussi poindre, par une subtile rébellion, la *trace* du vrai. Dès la scène du réveil, Laura, qui se raidit au bruit que fait Dan dans la cuisine, reste malgré tout couchée et commence inopinément sa journée par lire *Mrs Dalloway*. Elle se soustrait ensuite à la main de Dan sur son ventre<sup>253</sup>. Virginia, les yeux ouverts lorsque la pendule sonne, les referme dans une expression où se devine un refus d'obtempérer. C'est encore par son regard qu'elle défie Léonard lors de leur première conversation, ou Nelly lorsque celle-ci l'interrompt dans son écriture. Clarissa, quant à elle, semble vouloir faire fi de tout état d'âme et éteint, au saut du lit, la lampe du couloir, comme pour mieux rejoindre l'obscurité de son masque social. Digne héritière de Clarissa Dalloway, elle *plonge* ensuite dans sa journée, dissimulant tant bien que mal une fissure grandissante derrière son énergie *débordante*<sup>254</sup>. Le temps intime de ces femmes les livre à deux désirs contradictoires, correspondre au désir de l'autre ou retrouver sa propre aspiration. Ce sentiment d'inadéquation varie selon chacune, mais reste source d'une même solitude. Et c'est sur cette communauté de désirs que le film construit l'expérience du temps.

Dans *Mrs Dalloway*, le courant de conscience est, rappelons-le, ce qui permet à l'auteure de donner la parole au personnage pour exprimer ce temps intime, et au lecteur d'accéder à sa

<sup>253</sup> Lorsque Dan s'approche d'elle dans la scène de la cuisine en lui disant « You're only four months away », Laura lui répond « Don't »; il retient alors son geste.

<sup>254</sup> La faille de ce personnage se manifeste à l'écran par le débordement des vases chez Richard et les éclaboussures du robinet de son évier, déclencheur de sa crise de larmes en présence de Louis.

faillie en suivant le chaos de la pensée lors de son va-et-vient entre présent, passé et futur. Au fur et à mesure que se révèlent ses pensées, souvenirs, regrets, inquiétudes, la profondeur psychologique du personnage se construit, strate après strate, dans cette dilatation du temps de l'énonciation. C'est en même temps par les grottes que Woolf manifeste le degré de discordance dans laquelle se démènent les personnages. Mais comment Daldry fait-il passer le dilemme intérieur de ses héroïnes des mots à l'écran? Et comment met-il en scène leurs différents courants de conscience?

### 3.2.3. Quand le temps *paraît* long

À l'instar de Woolf et de Benjamin qui cherchaient à montrer plus qu'à énoncer dans leurs textes, Stephen Daldry se fait plus peintre que raconteur<sup>255</sup> : dans la continuité du prologue, le personnage de Virginia demeure l'axe à partir duquel se déclinent les autres destins. Le réalisateur semble vouloir *reculer* derrière elle, et se tenir le plus loin possible de toute définition close sur ses personnages. Seule protagoniste dotée d'une voix off, ce personnage détient clairement aux yeux du spectateur un pouvoir immanent, faisant et défaisant l'intrigue du film en même temps que celle de son livre, distillant ses pensées, ses délires, dans l'esprit et l'univers des protagonistes du film; elle devient par là même la porte-parole privilégiée du réalisateur et du scénariste. Plusieurs scènes illustrent magnifiquement cette délégation de pouvoir. Lorsque la voix de Virginia raconte le roman qu'elle est en train d'écrire – et, par la même occasion, le film dont elle est l'héroïne – s'y superpose une succession de plans des autres femmes : dans le magasin de fleurs, Clarissa décrit le travail de Richard (« He makes on his own »), suit juste après un plan où Virginia écrit (sa voix off : « *A woman's whole life...* »), puis, à nouveau Clarissa, sortant de chez la fleuriste, les bras chargés de bouquets (« *in a single day...* »). On revient à Virginia (« *just one day...* »), puis un plan de Laura en train de lire, non plus *Mrs Dalloway*, mais avec la même concentration la recette du « Wonderful Pound Cake » sur la fin de la phrase (« *and in that day, her whole life* »).

<sup>255</sup> À plusieurs reprises dans le film, Daldry insère des plans référant à des tableaux ou à d'autres œuvres cinématographiques. La scène de Lottie cassant un œuf est une superbe évocation des toiles *Girl with the pearl earring* et *The Milkmaid* de Veermer. Les plans larges de Laura dans sa cuisine rappellent l'esthétique des portraits du peintre danois Vilhelm Hammershøi, représentant des femmes de dos dans un décor domestique dépouillé. Le plan large de la fête de Dan est un hommage à la scène finale d'*American Beauty* de Sam Mendes. Les gros plans de Laura et de Clarissa lors de la rencontre finale sont un hommage à ceux de Conrad L. Hall, directeur de la photographie d'*American Beauty* également.

Le même effet est obtenu quand Virginia, assise sur un bac, réfléchit au destin de Clarissa Dalloway (« She'll kill herself over something which doesn't seem to matter »), enchaînant sur un plan où Laura entame avec nervosité la confection du gâteau, devenu dépositaire d'un enjeu de vie ou de mort. Laura devient à ce moment autant personnage que lectrice de Woolf. La scène charnière de l'hôtel est particulièrement révélatrice de cette influence entre auteur, lecteur et personnage. Laura lit Woolf, qui pendant ce temps décide du sort de Mrs Dalloway en imaginant un personnage dans l'état de Laura. Le « dialogue » entre Virginia et Laura se fait de manière anachronique par télescopage d'imaginaires. La décision de Laura devient tributaire de l'écriture de Virginia qu'elle lit (« *It is possible to die... It is possible to die* »); s'ensuit la noyade symbolique; puis Virginia, en décidant de sauver son héroïne (« I was going to kill my heroine, but I've changed my mind »), sauve Laura indirectement – simultanément à l'image – qui décide de rester en vie (« I can't »). Virginia annonce alors le destin du poète Septimus/Richard dans le livre et dans le film (« I fear I may have to kill someone else instead »).

Nous apprécions dans ces exemples la façon dont la voix de Virginia, devenue courant de conscience, oriente la direction du destin de chacun, circulant à travers les époques et les pensées, comme si un lien invisible reliait les âmes des personnages. Cette pensée woolfienne « ne se caractérise ni dans la clarté ni dans la rationalité, mais dans le tourbillon et le tumulte, le désordre et le mélange, la contradiction et la simultanéité<sup>256</sup> », comme le remarque Frédéric Regard dans son analyse du féminin dans l'œuvre de Woolf. Dans cette voix où chacun fluctue au gré des révélations qu'elle livre, Daldry recrée, fragment par fragment, l'identité narrative des personnages, pour reprendre l'expression de Ricœur. En identifiant la romancière suicidée comme figure tutélaire, et son roman comme fil conducteur de sa pensée, c'est aussi l'obsession de la mort que Daldry propage à l'ensemble des segments temporels. Mais surtout, en cette journée déterminante pour l'écriture du roman, l'attente du spectateur devient tributaire de l'idée woolfienne que la mort, ultime échappatoire des uns, valide l'existence rédemptrice des autres : « Someone has to die in order that the rest of us should value life more. It's contrast », annonce l'auteure. Calquant le dénouement du roman, l'inadéquation qui parcourt le temps intime de ces femmes ne peut donc se résoudre

---

<sup>256</sup> Frédéric Regard, *La force au féminin, sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, Éditions La Fabrique, 2002, p. 63.

paradoxalement que par la mort, symbolique ou « réelle », faisant alors place à un renouveau. Nous constatons cette même dualité dans les hallucinations prémonitoires de Richard : « A sort of a black fire, I mean, sort of light and dark at the same time. » La dualité d'avant et d'après que projette *Mrs Dalloway* dans le courant de conscience des personnages renforce notre vision d'un temps divisé et paradoxal dans *The Hours* : celui d'une ignorance de soi qui s'éternise jusqu'à ce que la vérité (re) fasse surface.

Grâce à divers procédés filmiques que nous allons détailler, Daldry restitue à l'écran, durant la première partie du film, la lente agonie de ce présent jusqu'à la rupture. Le scénario se fait l'écho de cette dissolution progressive de soi jusqu'à l'instant du baiser, par le déroulement *horizontal* d'événements similaires dans chaque réalité. Mais la fabuleuse réussite de Daldry est d'avoir su mettre en image trois vies distinctes et se suffisant à elles-mêmes, tout en établissant, au-delà de leur parallèle, la corrélation et l'influence réciproque de ces destinées par un procédé de choralité *verticale*. Conjurant la menace de se perdre dans le monde de l'autre, c'est là que réside la fonction d'entrecroisement de ces vies : à la fois dilater ce temps présent à l'écran, unifier dans le grand schéma du film ces morceaux de solitudes dispersés sur trois segments temporels, et permettre au spectateur d'en faire partie en prolongeant la choralité jusqu'à lui. Tel est selon nous le défi relevé de Daldry et de son scénariste David Hare. Ainsi, la journée de Virginia installe le schéma du conflit intérieur qui se répétera dans les deux autres segments par des récurrences scénaristiques et figuratives, mais aussi par des singularités respectives. Il s'ensuit une série de motifs narratifs : le réveil, l'organisation de la cérémonie, la visite inattendue (ou en avance) et l'événement mortuaire; puis en deuxième partie du film : le baiser, la fuite (la crise) et le choix.

Au cours de la journée, chacune des héroïnes doit organiser un événement social : ce sera la soirée familiale de l'anniversaire de Dan pour Laura, le thé avec sa sœur et ses neveux pour Virginia et la réception en l'honneur de Richard pour Clarissa. Les confrontant à leur devoir social, cette préparation va permettre de révéler le degré de fracture intime de chacune avec son entourage. Pour Clarissa, il s'agit de dissimuler tant bien que mal la vacuité d'un quotidien dérobé par sa relation avec Richard; pour Laura, réussir à passer de l'image du gâteau idéal à sa réalisation parfaite équivaut à jouer son rôle de femme au foyer. Quant à Virginia, elle cherche vainement à concilier son identité d'auteure avec les responsabilités

domestiques que lui confère sa position à Hogarth House. La cérémonie, rite social à passer, est la métaphore d'une dynamique conflictuelle dont il faut sortir, le dilemme intime dont il faut rompre la surface pour assumer son être.

Dans chacune de ces journées et dans l'esprit de la brève visite que Peter Walsh rend à Clarissa Dalloway dans le roman de Woolf, les personnages reçoivent la visite imprévue ou devancée d'un personnage secondaire. Cette irruption dans l'ordre des choses exacerbe plus encore leur état d'être déjà mis en péril et tend à les précipiter dans ce que Becdelièvre nomme très justement « l'expérience des limites<sup>257</sup> ». La présence de l'autre, même souhaitée, amplifie par effet de miroir le gouffre qui les isole, et cristallise d'autant plus la solitude des trois femmes. À Hogarth House, Vanessa Bell et ses enfants arrivent ainsi *en avance* chez Virginia (déjà dérangée en pleine séance d'écriture, par sa domestique Nelly, elle le sera de nouveau dans sa fuite à la gare par Leonard, qui la rejoint *in extremis*); à Los Angeles, Kitty Barlowe surprend Laura alors que celle-ci échoue dans la confection de son premier gâteau; et à New York, Louis Waters débarque à l'improviste l'après-midi, perturbant Clarissa dans ses préparatifs; même Richard en pleine crise est interrompu par l'arrivée devancée de Clarissa qui se soldera par son suicide en sa présence.

Lors de ces visites, un événement laisse en effet présager la mort, directe ou indirecte, comme solution envisageable à la souffrance. Après le prologue, l'idée de suicide reste sous-jacente dans chaque histoire. À Richmond, les enfants Bell trouvent une grive mourante, ce qui donne lieu au remarquable échange sur la mort entre Angelica et sa tante; l'enfant provoque alors pour le spectateur la mise à nue des pensées morbides de Virginia. Seule devant la dépouille de l'oiseau<sup>258</sup>, l'écrivaine est ensuite vue en gros plan s'allongeant à ses côtés, son regard se fondant dans celui de l'animal; elle semble fascinée par cette mort si proche. Le plan suivant suggère la même intention chez Laura (qui vient d'apprendre l'hospitalisation de Kitty) : d'abord allongée sur son lit, son regard est similaire; puis elle se lève pour déposer des somnifères dans son sac. Pour Clarissa, l'allusion funeste diffère en ce sens que le suicide est indirectement évoqué par Richard lorsqu'elle lui rend visite le matin et

---

<sup>257</sup> Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 87.

<sup>258</sup> Les oiseaux sont l'une des images hallucinatoires de la vraie Virginia Woolf. Il n'est donc pas surprenant de retrouver, ici, l'allégorie mortuaire de l'oiseau, symbole de ses crises psychotiques.

qu'il mentionne sa mort comme une délivrance. Cette prémonition hantera Clarissa tout au long de sa journée jusqu'à ce qu'il mette son geste à exécution. Leonard mentionne également les deux tentatives de Virginia avant son arrivée à Richmond. La prépondérance du suicide laisse entendre au spectateur jusqu'où, dans leur volonté d'en *finir* avec le temps du chaos, les personnages sont prêts à aller.

La force du cinéma est de pouvoir imposer par la voie du figurable un mouvement de la conscience. Nous choisissons de nous concentrer sur la valeur du *cadre* domestique et de ses variations reflétant l'emprisonnement du soi et l'ombre de Thanatos dans le tissu du film.

« *Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself.* » La première phrase du roman place les fleurs au cœur de la symbolique domestique en tant qu'élément de liberté et d'indépendance, puisque ce sont les fleurs que « l'on achète soi-même », comme le fait Clarissa. Présents dans le film comme dans l'œuvre de Woolf, le motif floral et les fleurs réelles occupent l'ensemble du décor dans ses moindres détails et relie visuellement les trois intérieurs. Symboles de la féminité et de la beauté, les fleurs sont dans leur ambivalence victimes du temps qui passe : éblouissantes le matin, fanées le soir, coupées dans un vase qui resserre leur désordre éventuel en un bouquet conventionnel. Le vase est d'abord saisi le matin par Clarissa, dans un élan qui semble vouloir se raccrocher à leur présence comme à une bouée, puis passe dans une succession de plans des mains de Dan à celles de Nelly, reprenant ainsi par l'ordonnance du geste le contrôle sur le pouvoir de dissipation dont la fleur est la métaphore. Car si les femmes de *The Hours* sont des fleurs, ce sont des fleurs coupées et vouées à la mort : les roses jaunes de Dan iront fleurir la sépulture de l'oiseau, et finiront en quatre ornements sur le gâteau de Laura, comme autant de membres de sa famille qu'elle s'apprête à faire imploser. Chez Clarissa, l'opulence des fleurs tient lieu de substitut précaire face au vide de son existence. Ne pouvant embellir un temps déjà disparu, les nombreux bouquets qu'elle dissémine dans l'appartement de Richard ne suffiront pas à retenir celui-ci. Les fleurs représentent un temps magnifiquement fragile, voué à la mort. La dernière image du film avant l'épilogue nous montre d'ailleurs, chez Clarissa, l'ombre de quelques fleurs fanant dans un dernier contre-jour; c'est la beauté d'un *trésor*<sup>259</sup> éphémère

---

<sup>259</sup> Nous reviendrons sur la mention du *trésor* dans la partie sur le baiser.

dont les héroïnes ne sauraient pourtant se passer pour vivre, une liberté à reconquérir chaque jour, en dehors du vase, en dehors du cadre social.

La nourriture est associée à un autre *memento mori* important dans la journée de ces héroïnes. Matière nourricière et salvatrice pour le règne de l'ordre – Richie se fait rappeler de manger par son père, puis adulte par Clarissa<sup>260</sup> –, elle est sans cesse présentée dans l'effet de dégoût et de répugnance qu'elle inspire à Virginia, dont le refus de se nourrir donne le ton dès les premiers échanges avec Leonard<sup>261</sup>. Puis, lors de la confrontation avec Nelly, la viande crue envahit l'image, filmée en gros plan dans les mains de la domestique qui tranche, manipule, dépèce cette matière morte de Richmond, allégorie de ce que cette retraite forcée morcèle en Virginia. Pour Laura, la réalisation du gâteau représente l'enjeu du rôle à tenir en même temps qu'elle révèle son incapacité à trouver le bonheur dans cette vie de famille. L'angoisse et la nervosité dominent la fabrication du dessert, dont la première tentative – risée de Kitty pour qui rien n'est plus facile, « Everyone can make a cake! » – finira dans la poubelle, avant d'être refait; de la même façon, la première fuite de Laura à l'hôtel avorte avant qu'elle n'abandonne sa famille pour de bon. Une fois complété, le gâteau trône alors sur la table, telle une *nature morte*, dernière concession de Laura à cet étai qui la tue à petit feu. Contrairement aux deux premières femmes, la cuisine semble être *la pièce* de Clarissa, premier endroit où Sally s'attend à la trouver<sup>262</sup>. On devine, par la maîtrise de ses gestes que Clarissa y excelle autant que dans son rôle de mondaine; mais sa fameuse terrine de crabe, dernier atout pour convaincre Richard de venir à sa soirée, ne pourra pas plus que ses fleurs l'empêcher de commettre l'irréparable<sup>263</sup>. Il est intéressant de noter comment Daldry s'attarde sur le geste parfaitement anodin de casser un œuf, qui pourtant stigmatise l'effet de brisure dans lequel on peut voir la tentative de chacun de transcender l'évidente mortalité de la chair,

---

<sup>260</sup> Enfant, Richard se voit sommé par son père de manger. Ce dernier le lui ordonne en pointant un doigt sévère juste avant de quitter la maison, geste repris par Clarissa envers Richard avant de quitter son appartement.

<sup>261</sup> Vrai dilemme de l'auteure dans la réalité, ses premiers symptômes de crises bipolaires consistaient dans l'apparition des migraines et son refus de se sustenter. Leonard Woolf écrivait à ce sujet : « If Virginia lived a quiet, vegetative life, eating well, going to bed early, and not tiring herself mentally or physically, she remained perfectly well. [...] It was always extremely difficult to induce her to eat enough food to keep her well. » (Leonard Woolf, *Beginning again, op. cit.*, p. 76-79)

<sup>262</sup> Dans la cuisine, « the conventional 'woman's place », Clarissa trouve aussi, tant dans l'acte que dans le lieu, l'espace emblématique d'un rôle traditionnel où elle peut détourner le non-conformisme de sa situation familiale.

<sup>263</sup> Les crabes grouillant dans l'évier suscitent le même dégoût que la viande sur l'étal de Nelly.

vérité qu'il cherche à ignorer<sup>264</sup>. La scansion en jeu permet aussi au réalisateur de *casser* la lenteur du temps à l'image et de créer, par cette rupture de la tension, une diversion pour le spectateur.

Autre cadre témoin de la discordance avec le milieu et du morcellement de l'âme, le miroir met au jour pour le personnage et pour le spectateur l'ampleur du mensonge et du doute, qu'il accentue par un effet de démultiplication. Dans la scène du réveil, Virginia est ainsi successivement vue de dos dans deux miroirs insistant sur l'hésitation de son mouvement hors champ. Filmer de dos la femme se mirant permet aussi à Daldry de placer le spectateur dans une double position : celui-ci la regarde s'observer tout en percevant le reflet dans la même perspective qu'elle<sup>265</sup>. On retrouve ce principe lorsque Kitty rend visite à Laura : celle-ci, avant de lui ouvrir, réarrange ses cheveux dans le miroir, dans une vaine tentative de se donner une contenance, fragilité de l'intention qui se voit doublée par la position de la caméra et par le reflet de Richie derrière elle en train de l'observer.

Le personnage de Richie est à ce sujet incontournable dans sa fonction à la fois de phare d'observation auquel rien n'échappe et de miroir. À propos du rôle cinématographique de l'enfant en général, Deleuze souligne que celui-ci est « affecté d'une certaine impuissance motrice, mais qui le rend d'autant plus apte à voir et à entendre<sup>266</sup> ». Ainsi, témoin désarmé du règne adulte, le regard de Richie est en quelque sorte une deuxième caméra, et le garçon est *l'autre spectateur* regardant le film dans le film. Dans le plan de Laura le matin devant la baie vitrée, l'enfant est montré de dos, l'espace du salon le séparant de sa mère; le spectateur regarde ainsi Richie dans le cadre de l'écran, qui regarde Laura dans le cadre du salon, qui regarde Dan dans le cadre de la fenêtre, créant un effet de perspectives borgésiennes autant à l'image que dans la répercussion des états de chacun. Cette position de *voyeur-révéléateur* échoue également au personnage d'Angelica vis-à-vis de sa tante. Elle permet au spectateur non seulement d'accéder aux pensées morbides de Virginia, mais aussi, lorsqu'elle la

<sup>264</sup> Une interprétation cyclique peut aussi être donnée à la récurrence de l'œuf cassé : celle de la vie possible que vient rompre la mort. On peut affilier cette figure métaphorique de la vie interrompue à la présence de l'oiseau mort, ou encore à la mère enceinte qui choisit d'abandonner ses enfants et dont le fils se suicide.

<sup>265</sup> La vraie Virginia Woolf écrit à ce sujet dans ses mémoires : « The looking-glass shame has lasted all my life. » (*Moments of Being, op. cit.*, p. 68) Également, Rhoda, dans *The Waves* pense : « I hate looking-glasses which show me my real face. » (*The Waves, op. cit.*, p. 31)

<sup>266</sup> Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 92.

questionne sur le destin de ses personnages, sur le sort de ceux du film. Les enfants, dans ces scènes, deviennent vecteurs du courant de conscience, donnant au spectateur accès à l'état intime de ceux qui les entourent, au-delà de leur mensonge<sup>267</sup>.

Car c'est une véritable *comédie du bonheur* qui se joue dans le cadre matériel des portes et des fenêtres de *The Hours*. Les rideaux s'ouvrent et se referment sur la scène domestique de ces fées du foyer<sup>268</sup> captives du rôle à y tenir et de leur image. C'est le but de la magnifique scène où Laura, filmée de l'extérieur derrière la fenêtre du salon, tente de maintenir son sourire à Dan sur son départ, jusqu'à ce qu'elle relâche le rideau, replongeant alors son visage et son corps dans l'apathie de la dépression. Le même effet se produit dans une autre séquence, quand on passe du regard de Richie enfant, souriant à la fenêtre de la voiture, à Richard adulte qui tient tristement la photographie de Laura en mariée; puis, au son des sirènes montant de la rue (comme l'urgence de réunifier ce temps présent à celui du passé), on voit l'homme regarder par la fenêtre; il apparaît ensuite de la même façon que Laura le matin, de l'extérieur, derrière le rideau de la fenêtre légèrement écarté; se superpose à ce plan le reflet de barreaux semblant le garder prisonnier du passé; on entend alors la voix de Richie hurler « *Mommy!* »; puis, l'image du garçon derrière la baie vitrée de Mrs Latch (dont les stores verticaux créent le même effet de barreaux) finit d'unir à l'écran, dans un lien entre présent et passé, les deux personnages en un seul, l'adulte et l'enfant réunis<sup>269</sup>. Le montage revient en effet sur les larmes de Richard adulte et les hurlements de sirènes. Cet effet théâtral est aussi obtenu lors du repas de fête, un plan d'ensemble montrant Dan, Laura, et Richie assis à table, immobiles et encadrés par deux colonnes faisant office de rideaux de scène; tels de faux acteurs en tenue de gala, ils ont l'air de prendre part à une saynète devant

---

<sup>267</sup> Julie, la fille de Clarissa, joue ce rôle de miroir face à sa mère sur le lit; elle donne également « l'absolution » à Laura, âgée, en serrant dans ses bras cette mère qui vient de perdre le fils qu'elle a abandonné enfant.

<sup>268</sup> *The Angel in the house* est un poème narratif de Coventry Patmore (1854), représentant l'idéal féminin victorien dans son abnégation et sa dévotion à son mari et à sa famille. La célèbre intervention de Woolf contre ce poème a contribué à sa réputation de féministe. Elle raconte comment il lui fallut se défaire de cet héritage social afin de devenir écrivaine : « *Had I not killed her she would have killed me.* » (Virginia Woolf, "Professions for Women", dans *The Death of the Moth and other essays*, London, The Hogarth Press, 1942, p. 151. [Speech delivered at the National Society for Women's Service on January 21, 1931].

<sup>269</sup> En dehors du prénom, des détails permettaient déjà de faire le rapprochement, comme la robe de chambre de Richard confectionnée du même tissu aux motifs de fusées et de planètes que celui des rideaux de sa chambre d'enfant.

des fauteuils vides et dont l'une des trois lampes, éteinte, témoigne déjà de la disparition de l'actrice principale, perdue dans tant de vide et d'incompréhension.

La sensation d'emprisonnement transparait également dans l'univers de Virginia, confinée à un décor sombre, à une « dictature de la verticalité<sup>270</sup> » pour reprendre les mots de Benjamin : que ce soit lors du prologue dans le double passage de portes, l'alcôve de l'entrée encadrée par les murs de briques, les planches de la palissade et les troncs d'arbres que Virginia, dans sa fuite, longe tels des barreaux de prison, ou encore au réveil les colonnes du garde-corps de l'étage, l'imposante structure du lit, la sensation de sa claustration est omniprésente dans l'espace physique du temps monumental. Retenue par son mari, elle l'est aussi par l'image de Daldry qui la saisit dans l'embrasure des portes, derrière des fenêtres, ou encore s'excusant presque à l'arrière-plan, lors de son passage par l'imprimerie. Pour filmer Hogarth House, dominée par les ordres des médecins et de Leonard, Daldry utilise fréquemment des plans en légère plongée, soulignant la soumission à laquelle est astreinte l'écrivaine. Pour Clarissa, le cadre domestique relève moins de l'emprisonnement que de la solitude : elle y est souvent seule, isolée dans un coin, à distance, contre une fenêtre, un peu perdue dans ce dédale de pièces trop grand pour elle, où elle court, s'agite ou bien s'écroule, victime du masque mondain dont elle a du mal à se départir, même chez elle.

Que ce soit par la fenêtre, la porte ou même le cadre des photographies (qui dans chaque chambre monopolise l'espace des tables de nuit), l'insistance à cadrer les cadres permet à Daldry de symboliser la lourdeur du carcan social dans lequel ces femmes étouffent; cette circonscription accentuée également dans le champ visuel le clivage de ces êtres avec leur temps présent. Scindant la réalité en deux, la vitre est celle qui isole l'enfant de sa mère, comme Richie chez Mrs Latch, et devant laquelle devenu adulte, il ressasse sans cesse ce souvenir; celle qui dissimule pour Virginia et derrière laquelle elle se faufile, fantomatique; celle qui ne cesse de séparer les êtres, comme la vitre quadrillée de la morgue entre Clarissa et Sally, celle de la voiture derrière laquelle le fils voit encore une fois sa mère lui échapper, ou encore celle de la portière de Vanessa qui échappe à sa sœur et la laisse seule avec sa folie,

---

<sup>270</sup> Walter Benjamin, *Sens unique* précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, op., cit., p. 176.

elle-même captive de la fenêtre de l'entrée. L'angoisse, la perte, la peur sont autant d'émotions que Daldry souligne lorsqu'il isole ainsi ses personnages.

Mais la fenêtre, comme le seuil de porte, offre aussi une traversée à entreprendre, une séparation à dépasser. C'est l'espace du rêve à réaliser, du monde à (re) découvrir qui s'offre aux personnages, derrière lequel se dissimule la lumière, comme Woolf l'écrivait à propos de la phalène : « As often as he crossed the pane, I could fancy that a thread of vital light became visible. *He was little or nothing but life*<sup>271</sup>. » La fenêtre éclairée et éclairante domine l'espace dans *The Hours* : dans chaque pièce, un rayon prometteur diffuse sa lumière dans l'obscurité du moment, et vient se poser sur un mur, une toile ou un visage. Le seuil physique dans lequel les corps s'arrêtent – ou sont arrêtés – accorde alors à la pensée un délai devant l'inévitable, ce temps suspendu avant le plongeon (Laura suspendue aux bruits qu'elle entend, Clarissa à ses réflexions, Virginia à son reflet). On retrouve à plusieurs reprises cette idée de retenue avant le passage à l'acte : Clarissa marque un arrêt sur le perron du magasin de fleurs, reprenant son souffle avant d'y pénétrer complètement; Virginia semble trouver la force de tenir tête à Nelly dans l'embrasement de la porte de cuisine. Cette métaphore du passage est également visible dans la scène où Sally, « coincée » depuis le début du film dans des cadres de portes ou derrière des fenêtres, voit Clarissa, bouleversée, se diriger vers leur chambre : elle transcende enfin le seuil les séparant depuis le début du film, leurs visages apparaissant pour la première fois ensemble à l'image. La défenestration de Richard est éloquente à ce propos, utilisant le seuil dans le sens à la fois métaphorique et physique : après s'être agité comme un diable à « laisser entrer la lumière », Richard se *pose* dans l'embrasement de sa fenêtre; replié dans une position fœtale, il suspend son mouvement le temps de déclarer son amour à Clarissa, puis *bascule* dans le vide en même temps qu'il rejoint, dans cet espace, sa vérité. On peut littéralement *voir* dans son geste – ce que soulignent ses larmes devant la photo de sa mère – la transgression de ces vitres qui le séparaient d'elle, enfant.

L'analyse des systèmes narratif et symbolique ne peut totalement se dissocier d'une approche filmique, comme nous le constatons dans les exemples cités. Cependant, il nous intéresse d'explicitier certains aspects cinématographiques précisant davantage la temporalité

---

<sup>271</sup> Virginia Woolf, *The Death of the Moth and other Essays*, *op. cit.*, p. 10.

et le courant de conscience à l'écran. De par la dimension triptyque du film, le montage effectue des allers-retours incessants entre les segments, à l'image du va-et-vient de la conscience woolfienne. Ce présent, étendu à trois jours, crée pour le spectateur l'impression d'un courant d'éternité, celle d'un temps sans mesure. Lorsque cette journée débute pour ces femmes, elle s'annonce probablement semblable à toutes les autres, supposant le retour de ces heures qui plongent leur être dans le devoir et l'obligation. Ainsi, le mouvement émotif du montage, passant d'une douleur à l'autre, étire le temps de l'intime aux dépens de la chronologie des heures, comme si tout cela n'était qu'un rêve... le rêve qui, comme le souligne Jean-Bertrand Pontalis, « tout à la fois régresse vers l'amont, et galope vers l'avant [...] délie le temps<sup>272</sup> ».

La séquence du réveil imaginée par le scénariste instaure d'emblée à l'image cette caractéristique d'un temps dilaté par le montage alterné des regards et des gestes identiques du même moment dans les trois journées. Lançant des ponts entre les époques, Daldry va jusqu'à faire de Clarissa et de Virginia les reflets l'une de l'autre, comme si « dans ce jeu de miroirs, l'une attendait quelque chose de l'autre<sup>273</sup> », comme le souligne Becdelièvre. Le vase de fleurs passant d'une séquence à l'autre abolit de la même façon les frontières spatiotemporelles. On a vu ce procédé de répétition du temps par le montage avec la redite de la première phrase du roman dans les trois segments, ou lorsque les regards suicidaires de Laura et de Virginia se touchent par plan interposé. C'est aussi la fonction des inserts disséminés ici et là, leur valeur de digression temporelle, qui nous fait penser au chaos de Woolf, quand « ces voix qui traversent en un instant la page [...] sont déliées du présent, et forment une éternité qui, tout juste passée, filent ailleurs, on les oublie<sup>274</sup> ». Le gâteau de Dan dans la séquence de Laura à l'hôtel en est l'exemple parfait. Ces inserts permettent aussi à Daldry de compenser sa volonté d'éviter le flash-back; sa quête cinématographique du temps perdu se fait au temps présent, dans une intention très woolfienne.

---

<sup>272</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Éditions Gallimard, Coll. « Folio essais », Paris, 2001, p. 17.

<sup>273</sup> Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 41.

<sup>274</sup> Luc Garcia, « De passage dans le temps et s'en va », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie*, *op. cit.*, p. 188.

Le traitement des corps à l'image est un autre aspect illustrant une souffrance commune, mais distincte selon les femmes. Dans la scène inaugurale, chacune marque un temps d'arrêt devant le miroir, devant la porte ou devant la fenêtre, sous l'emprise d'une même retenue et du doute. Cependant, leur réaction diffère ensuite entre hésitation, prostration et précipitation. L'utilisation de la caméra varie selon l'état d'âme de chacune. Ainsi, ses mouvements sont plus nombreux dans les sections concernant Clarissa pour accentuer son agitation; pour Virginia, ils sont d'une lenteur plus interrogative, plus proches de son état introverti; enfin, dans le cas de Laura, la caméra est souvent plus distante, perpétuant l'écart physique entre elle et son environnement. Il est intéressant dans ce contexte de noter ce que Benjamin écrivait au sujet du pouvoir de la caméra :

Nous ignorons à peu près tout [...] des changements qu'introduit dans (les) gestes la fluctuation de nos diverses humeurs. C'est dans ce domaine que pénètre la caméra, avec ses moyens auxiliaires, ses plongées et ses remontées, ses coupures et ses isolements, ses ralentissements et ses accélérations du mouvement, ses agrandissements et ses réductions. Pour la première fois, elle nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel, comme la psychanalyse nous ouvre l'accès à l'inconscient pulsionnel<sup>275</sup>.

Daldry, dans le but de renforcer la distance entre les personnages, privilégie les plans serrés, les champs et les contrechamps, morcelant le rapport des protagonistes avec leur entourage et séparant les corps. En effet, il y a très peu de plans où l'autre apparaît autrement qu'en amorce ou éloigné. La protagoniste reste coupée du monde dans son espace cinématographique comme dans la fracture de son âme. Par contraste, les rares plans-séquences témoignent d'une autre forme de chaos : celle de la vie qui bouillonne et déferle dans des torrents de vitalité; celle qui, envahissant le cadre de son effervescence, prolonge l'obsédante image de l'Ouse qui s'écoule, inépuisable. Avec les plans de Julia déboulant chez sa mère, de Vanessa et de ses garçons dans leurs incessantes allées et venues, de Clarissa déambulant dans les rues de New York ou de Sally traversant l'appartement d'un bout à l'autre, Daldry offre une *pause* au spectateur, celle de la ville et de son courant de vie, de son flot de sensations, avant de le replonger dans les tréfonds de l'âme et d'un présent qui stagne.

---

<sup>275</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art (dernière version) », *Œuvres*, Tome III, *op. cit.*, p. 306.

Toujours à travers la métaphore d'un temps qui coule, interrompu par l'instant et son chaos, nous envisageons la musique de *The Hours* comme dernière figure illustrant cette dualité. La bande originale, création du compositeur de musique contemporaine Philip Glass, justifierait à elle seule une étude complète. Nous avons donc conscience qu'il ne s'agit ici que de compléter notre analyse du courant de conscience à l'écran, mais qui ne peut rendre compte, à leur juste mesure, de la richesse et de la subtilité d'une telle œuvre. Glass est reconnu comme étant l'un des grands compositeurs de musique minimaliste répétitive, qui relève plus de la succession d'instantanés que de structures linéaires. À son sujet, Cunningham déclare : « Glass, comme Virginia Woolf, s'intéresse davantage à ce qui continue qu'à ce qui commence, atteint son apogée, et finit<sup>276</sup>. » La vocation fondamentalement dualiste de la partition est de refléter la langueur de l'intime tout en l'inscrivant dans le mouvement d'un temps dont il est désinvesti. La musique introspective (principalement piano et cordes) se lie donc de façon étroite avec l'univers intérieur des personnages, enrichissant l'image tant par son propre pouvoir suggestif que par sa complémentarité. Véritable objet de caractérisation qui permet de suivre le non-dit psychologique des héroïnes, elle devient le quatrième personnage du film qui, selon Daldry, « relie, complique et complète chaque scène<sup>277</sup> ».

La caractéristique principale de cette composition est sans équivoque son évocation aquatique; le minimalisme des thèmes et de leurs variations ne cesse de relayer dans leur configuration cyclique l'obsédante présence de l'eau à l'image. Les notes, telles des gouttes, se posent et se répètent les unes après les autres, dans un *continuum sonore*<sup>278</sup> qui égrène pour le spectateur une forme d'éternité. C'est à la fois l'éternité objective des heures qui ne cesseront jamais de *s'écouler* et celle subjective du vagabondage de l'esprit. Les boucles rythmiques peuvent par exemple rappeler l'état obsessionnel de la dépression de Virginia, ou encore l'abysse mental de Laura perdue dans sa cuisine immaculée. La suspension des notes aquatiques ne peut faire oublier la tonalité des graves qui sous-tend l'ensemble de la partition. La pièce *I'm going to make a cake* est représentative de cette ambivalence musicale : sur la

---

<sup>276</sup> Michael Cunningham, pochette du disque compact audio (CD) *The Hours*, musique composée par Philip Glass, n° 7559-79693-2, Nonesuch Records, a Warner Music Group Company, New York, © 10 décembre 2002.

<sup>277</sup> Stephen Daldry, *The Hours*, USA, Paramount Home Entertainment, 2002, 114 min. (Film sur support DVD, version commentée)

<sup>278</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, op. cit., p. 313.

progression d'un même mouvement grave de cordes, pointent ici et là quelques notes de piano aiguës, comme l'instant qui émerge ou la femme qui cherche sa vérité dans l'obscurité.

Glass a opté pour des thèmes communs aux trois histoires et dont les variations soulignent les différences entre chacune des femmes; d'où cette impression qu'une seule et même musique accompagne le film. La première scène caractérise d'emblée ce choix d'unité entre les périodes, en suivant chaque héroïne à son réveil au son de l'unique pièce *Morning passages*. Une même partition peut ainsi, d'une scène à l'autre, entremêler musicalement les vécus intérieurs des personnages, indépendamment de toute logique temporelle; en cela, cette libre circulation de la trame sonore agit selon le principe unificateur des grottes souterraines de Woolf. La pièce *Dead Things* suggère la transmission des idées mortifères de Virginia en passant du regard de celle-ci couchée près de la grive morte à celui de Laura couchée dans son lit. La pièce *I'm going to make a cake* associe l'écriture du roman de Virginia à Laura lisant la recette du gâteau et à Clarissa organisant la réception de Richard. Cette même pièce enchaîne la fuite bouleversée de Clarissa dans l'ascenseur à l'intrusion de Nelly dans le bureau de Virginia, et elle revient au moment du départ de Vanessa et de la sortie de Louis Walters; ce seul morceau permet de connecter imperceptiblement les émotions de chacun, mais aussi d'insérer des flash-back émotionnels dans le temps du film. Ainsi, c'est encore ce thème qui accompagne Clarissa déboussolée sortant de chez Richard, Laura après le départ de Kitty, et Virginia après le départ de sa sœur, sous-entendant le même désœuvrement dans les trois situations.

Dans cette saisie musicale des failles et des contradictions, Glass va créer une alternance de rythmes, rendant le sentiment ambivalent d'une double fuite : le temps d'une mélancolie à laquelle les héroïnes veulent échapper, et l'urgence d'un temps qui leur échappe. Dès l'ouverture du film et de façon récurrente, cela se manifeste dans ce que Deleuze nomme le « galop » musical, et qui figure « la précipitation des présents qui passent<sup>279</sup> ». Ce *déroutement* de notes subit crée une tension et alerte le spectateur d'une rupture à venir. À travers l'accélération des mouvements s'interpose la figure de la « ritournelle », répétitivité ambiguë qui véhicule ici, non plus un sentiment d'éternité, mais l'angoisse face à la fuite des

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 123.

heures. Cet effet d'alternance prend toute sa place dans la course de Laura vers l'hôtel : alors que son affolement s'accompagne d'un déchainement de cordes, son arrivée dans le palace s'effectue sur quelques notes en boucle, semblant, par ce brusque changement, confronter sa décision de fuir à ses conséquences dans la réalité. Becdelièvre dit de la trame sonore qu'elle a pour rôle de « mimer les pensées parasites des personnages dont la vie intérieure *déborde*<sup>280</sup> ». Et la force de Daldry est justement de décaler fréquemment la musique de Glass, la faisant *déborder* en un contrepoint : la musique est alors capable, dans une sorte de point d'orgue, *après coup*, de faire résonner la distorsion du personnage dans l'image suivante. C'est le rôle du magnifique soupir musical qui, survenant après ceux de Clarissa et de Virginia, à la fois les unit dans leur intention et se pose comme un autre personnage. Cet écho de la note vers le geste ou la personne suivante accentue toujours plus la dimension de séparation des êtres *dans* leur environnement, mais les rapproche dans leur dysfonctionnement.

L'une des fonctions majeures de l'espace sonore est donc de figurer l'écart entre l'intériorité de chacun et le temps extérieur des événements, allant parfois jusqu'à faire place au silence, devant lequel même la musique s'incline. Alors, dans cette pause de son, se glisse une pause du temps qui laisse *entre-voir* ce qui vient du plus loin et du plus inaccessible de l'être, cette *voix* intérieure que plus aucune note ne peut raconter, et qui se rapproche du recueillement. « There were silences when no words seemed to have meaning<sup>281</sup> », comme l'écrit Woolf. À cet égard, la scène de l'hôtel est majestueuse, en ce que le vide sonore enveloppant soudain Laura, seule dans cette immense chambre filmée en plongée, peut souligner de sa solitude et de la trêve de l'instant.

### 3.3. *Le retour du possible*

Parallèlement aux événements funestes que nous avons décrits, quelques instants de grâce viennent justement rompre la surface du quotidien de chacune, et l'ordinaire devient alors source de célébration : c'est la fonction des scènes de proximité physique entre Virginia

<sup>280</sup> Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 88. Nous soulignons.

<sup>281</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 56.

et sa nièce près de l'oiseau mort, entre Clarissa et sa fille lors des confidences sur le lit, ou encore du poétique intermède entre Laura et son fils lors du tamisage de la farine; moments de communion permettant au spectateur d'accéder à leur profond instinct de vie par la présence innocente et en quelque sorte régressive de l'enfance. L'écriture de Virginia et donc la lecture de Laura ont aussi cette valeur de *moments à soi*. Ces parenthèses leur permettent de s'évader, car écrire ou lire, c'est n'être pas là; ainsi coupées du monde et du temps, elles peuvent échapper à la tyrannie des heures et de leurs obligations. Clarissa en fait tout autant lorsqu'on la voit seule chez elle en pleine préparation culinaire, avec la musique wagnérienne pour seule compagnie, dans une même bulle intemporelle que l'arrivée impromptue de Louis Waters fait éclater.

Ces accidents ponctuels, qui soustraient les personnages au *continuum* du quotidien ont valeur selon nous de *faille* dans leur existence. L'un après l'autre, ils instaurent la voie pour la *fin* des conflits internes. Nicolas Pierre Boileau, dans son texte sur l'ordinaire chez Woolf, écrit que « la mort est un acteur dans la vie de V. Woolf, un élément structurant. Elle est un élément déclencheur d'un changement de vie que ne peut contrôler l'individu<sup>282</sup> ». À travers ce cheminement vers la prise de conscience de chacun, l'émergence successive d'événements distincts ramène, telles des marées entre la faille et la décision, la vérité à la surface de la narration. Cette interprétation est, de notre point de vue, à rapprocher de la conception empirique et fragmentaire de la réalité selon Woolf et Benjamin; elle évoque la logique du ricochet; telle une suite de seuils à franchir, chacun de ces événements réitère la douleur de l'inadéquation en même temps qu'il la déconstruit, jusqu'à ce que, *le moment venu*, la vérité éclate.

### 3.3.1. Le baiser ou le moment cohésif

Et c'est ce qui arrive lorsque la visite provoque, dans le temps événementiel, un instant lyrique de dévoilement, à travers le geste ou la remémoration d'un baiser<sup>283</sup>, « moment that

---

<sup>282</sup> Nicolas Pierre Boileau, « Les "mots ordinaires" et la littérature face au réel », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie, op. cit.*, p. 91.

<sup>283</sup> Cette section de notre étude se réfère pour une part au texte de Kate Haffey portant sur la temporalité du baiser dans les romans *The Hours* et *Mrs Dalloway*. Bien que son analyse soit littéraire, certaines de ses conclusions s'appliquent selon nous à la valeur du baiser dans le film.

seems to rupture the experience of duration<sup>284</sup> ». Afin de cibler sa ressemblance au « moment d'être », nous revenons sur celui échangé entre Clarissa Dalloway et Sally Seton dans le roman.

Then came *the most exquisite moment of her whole life* passing a stone urn with flowers in it. Sally Stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that *she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it—a diamond, something infinitely precious, wrapped up*, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling<sup>285</sup>!

Le baiser de Clarissa Dalloway, ce « présent enveloppé, infiniment précieux », dont les feux percent à travers le papier et qui porte en lui une révélation, évoque la définition précise de l'instant de vérité pour Virginia Woolf. Ce présent-cadeau, « *the most exquisite moment of her whole life* », ne cesse de ressurgir dans la journée de l'héroïne. La résurgence n'est cependant pas juste un souvenir interruptif dans un mouvement transversal du passé vers le futur : c'est le temps-référence du bonheur parfait auquel Clarissa rapporte l'entièreté de son expérience, alliant la jeunesse à l'âge adulte, la vie à la mort, anéantissant les frontières qui séparent le passé du présent. Il rappelle en cela le premier souvenir de Virginia. Comme le suggère Kate Haffey, « the moment is a presence that continues to make itself known throughout the course of the narrative<sup>286</sup>. » Ce baiser – *présent* dans le sens du temps autant que du cadeau – devient dans le reste du texte un élément de liaison entre les temporalités. L'instant remémoré préserve le passé dans le présent, alors stratifié empiriquement comme le conçoit Woolf, et protège ainsi de l'oubli « the treasure to be kept ». La valeur fondamentale de cet instant est réitérée à la mort de Septimus, quand Clarissa voit dans son suicide la volonté de préserver son *trésor* : « But this young man who killed himself—had he plunged *holding his treasure*<sup>287</sup>? » Le baiser de Sally Seton, souvenir vieux de plus de trente ans, reste vital dans l'existence de Clarissa, « because a life without it is a life not worth living<sup>288</sup> », et il doit à ce titre être protégé : « Without the space to keep her memory of Sally

<sup>284</sup> Kate Haffey, *op. cit.*, p. 150.

<sup>285</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 35. Nous soulignons.

<sup>286</sup> Kate Haffey, *op. cit.*, p.147.

<sup>287</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 180. Nous soulignons.

<sup>288</sup> Kate Haffey, *op. cit.*, p. 149.

alive, Clarissa too might have plunged to her death [...] Richard allows for the space for the moment of her most intense happiness to endure over time<sup>289</sup>. »

Il nous semblait important de rappeler la valeur temporelle du baiser dans *Mrs Dalloway*, chaque intrigue de *The Hours* jouant cette scène de paradis perdu. Il s'agit, là encore, de réunir les héroïnes autour d'un même acte, mais pour mieux les distinguer dans les variantes du choc qu'il provoque. L'instant du baiser, « moment d'être » dans *The Hours*, est moins un retour du passé dans le présent qu'une nouvelle relation au futur, ramenant dans la vie de chacune l'inconnu, l'imprévisible. La vérité fait retour au cœur de la réalité et crée dans l'expérience temporelle fictive des personnages *le temps du possible*.

Le baiser entre les deux sœurs survient lors du départ de Vanessa. Dans une pulsion désespérée, Virginia saisit le visage de sa sœur et lui extorque ce qui a l'air d'un baiser vampirique. Prisonnière de cette réalité à Richmond et de son état mental, l'écrivaine semble par ce baiser vouloir aspirer l'élan de vie, la liberté, la vie que Vanessa mène à Londres. Prémonitoire, ce geste est aussi celui d'une artiste lucide qui ne supporte plus la monotonie de son existence. L'échange qui suit entre les deux sœurs laisse entrevoir le désespoir de Virginia et sa fuite à venir : « – You think... You think I may *one day escape*? – One day... » Ce baiser traverse le présent en unifiant de façon sous-jacente le temps de l'enfance commune *passée* à Londres, ville objet du désir *actuel*, et le futur encore indéfini d'*un jour* et d'*un retour* espérés. Vanessa et les enfants partis, les portes de Richmond se referment sur cet espoir et Leonard ne peut que constater silencieusement la détresse de son épouse. Par la transcendance de l'écriture, le geste est aussi source d'un temps futur : Laura lisant le roman, le baiser peut être envisagé comme celui qui inspire doublement Virginia en train d'écrire le roman et Laura en train de le vivre, incorporant dans l'instant la projection d'une troisième temporalité.

Lorsque Laura embrasse sa voisine Kitty, celle-ci vient de lui annoncer sa prochaine hospitalisation; ce baiser ressemble d'abord à un geste de réconfort maternel de la part de Laura. Mais en murmurant, juste avant, « Forget about Ray... Just forget about Ray », Laura crée un espace plus ambigu où toutes deux semblent se rejoindre dans le désir d'oublier le

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 147.

présent et leur réalité d'épouse. « It seems to be a moment outside of the narratives that script their actions on a daily basis.<sup>290</sup> » Si Laura en ressort visiblement émue, Kitty se dégage rapidement de cette expérience des limites, tant physiquement que moralement, réintégrant son rôle domestique, comme si de rien n'était : « – Kitty, you didn't mind? – What? I didn't mind what? » Imprévisible et déjà nié, l'acte n'a plus de futur et devient *a posteriori* l'épiphanie du seul désir impossible de Laura, le geste d'une tendresse univoque et déjà perdue. La force de résonance du baiser chez Laura, et par ricochet pour le spectateur, réside donc autant dans la beauté de son apparition que dans la violence de sa disparition : « We experience both the moment itself and its violent distortion when forced into a predictable narrative<sup>291</sup>. » Laissée de nouveau à sa solitude et à ses larmes, Laura jette le gâteau raté à la poubelle comme elle semble vouloir désormais se débarrasser de ce rôle. De ce geste émane l'ouverture d'un possible autre.

Dans le segment qui concerne Clarissa, l'événement du baiser est différent. Clarissa vit deux expériences de cet ordre<sup>292</sup> : le baiser qu'elle partage avec Sally à la fin du film et celui qu'elle porte en elle, ce *présent* que représente le souvenir trente ans plus tôt du baiser de Richard sur la plage. Cet instant, comme pour Clarissa Dalloway, est le fondement de sa vie, le socle sur lequel se déposent « tous ces moments futiles et colorés qu'on ne peut raconter comme une histoire<sup>293</sup> ». Remémoré tout au long de sa journée, le baiser se rattache à un sentiment de jeunesse dans lequel « there was such a sense of possibility », comme le décrit Clarissa à Julia. « It takes her back to a moment when the future has not yet been decided, when it need not even be considered. [...] And not to know or anticipate the future is to be able to fully occupy the present<sup>294</sup>. » Or, la jeune fille qu'était Clarissa Vaughan, assoiffée d'inconnu, s'est perdue dans le souvenir tenace d'une félicité disparue. Elle ne sait plus vivre au présent, dans ce faux confort dont elle devine chaque heure à venir et qui ne lui offre plus aucune surprise. Elle l'avoue à Louis : « I think you're courageous [...] to face the fact that

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> Trois, si l'on considère les baisers qu'elle donne à Richard malade en arrivant et en partant de chez lui; ce sera le dernier baiser entre eux, ce que sait Richard, qui tend son visage vers le sien et la regarde intensément.

<sup>293</sup> Michael Cunningham, *op. cit.*, p. 134.

<sup>294</sup> Kate Haffey, *op. cit.*, pp. 153-154.

we have lost those feelings for ever. » Cette confession, qui semble la surprendre, suivie de l'épreuve en trop (la fuite du robinet), a raison d'elle et provoque alors une crise de sanglots au cours de laquelle, comme elle le dit elle-même, elle *fuit* de partout... À la différence de ses consœurs dont on *voit* le choc du baiser, Clarissa le raconte dans un magnifique monologue que nous transcrivons ci-dessous; en effet, la désorganisation du discours reflète parfaitement le chaos mental et la fragmentation que provoque le choc de l'instant. Il rappelle en cela l'écriture fragmentaire des monologues woolfiens.

It's very rude of me... I seem to be *unraveling*... It's probably the nerves about the party, bad hostess... It's just too much, You flying from San Francisco and I've been nursing Richard for years, and all this time, I've held myself together. No problem... (- I Know) One morning, in Wellfleet, you were there, we were all there, I had been sleeping with him, and I was out on the back porch. He came out behind me and he put his hand on my shoulder, 'Good morning Mrs Dalloway'... From then on, I've been stuck... (- Stuck?) Yeah... yeah... with the name, I mean. And now, YOU walk in... to see YOU walk in... because I never see you... Look at you... Anyway, it doesn't matter: it was you he stayed with; it was you he'd lived with... I had one summer.

Comme Richard le lui a prédit, son suicide va ramener au cœur de la vie de Clarissa le même inconnu que son baiser trente ans plus tôt. *De facto*, Richard disparu, elle n'a pas d'autre choix que de faire face elle aussi à la disparition de ce temps et de redonner un *sens* à sa vie : celui du futur. Le baiser avec Sally, à la fin, scelle alors la réconciliation entre l'intimité de son être et le temps extérieur. Enfin *présente* à elle-même, l'héroïne peut s'offrir pleine et entière, dénuée de tous ses attributs sociaux. Le premier geste de Clarissa est d'ôter ses chaussures, symbolique d'une liberté retrouvée, commune à chaque histoire. Elle se dévêt ensuite de tous les artifices de sa charge mondaine : manteau, collier, chignon. En cela, le « moment d'être » de Clarissa est moins le baiser lui-même que sa remémoration et la délivrance de son souvenir.

Dans ces heures prévisibles, ces instants provoquent pour le spectateur le sentiment qu'une déflagration vient de se produire dans la réalité des personnages et que *tout peut arriver*. Ne signifiant ni l'origine ni la conclusion de l'intrigue, le baiser semble n'exister dans ce temps de l'ordinaire que pour provoquer un choc, une réminiscence aussi douloureuse que prometteuse, et dont le caractère événementiel implique un avant et un

après, à l'image du « sudden violent shock<sup>295</sup> » de Woolf. La femme expérimente en effet le pouvoir vertigineux de l'instant : celui d'un impossible retour à l'obscurité après le choc de la vérité. C'est, nous semble-t-il, dans ce *no man's land* émotionnel où tout devient possible, mais où rien n'existe encore, que le baiser fait basculer les héroïnes. Lorsque Benjamin décrit un « présent qui n'est point passage, mais qui se tient immobile sur le seuil du temps<sup>296</sup> », nous pensons autant à la crête sur laquelle se tient dangereusement Clarissa Dalloway lorsqu'elle apprend la mort de Septimus, qu'à la prostration momentanée des héroïnes de *The Hours*, après leur baiser (à la morgue, dans la salle de bain, à Hogarth House); suspendues dans le temps et l'espace, comme sur la crête d'une vague, avant que celle-ci ne reprenne son mouvement, métaphore si chère à Woolf. Nous en retenons également l'imprévisibilité, qui laisse imaginer que ces vies, sans cet instant, auraient pu ne jamais changer, ainsi que le décrit Benjamin :

L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle<sup>297</sup>.

Dans sa fonction simultanée de chaos et de choc, le baiser dans *The Hours* présente selon nous les mêmes caractéristiques que l'instant chez Woolf et chez Benjamin. Nous le nommons *moment cohésif* de par sa capacité de réunifier, comme hors du temps, le temps fragmenté de ces personnages. Le baiser dans le film est donc à rapprocher de ce qui, selon Dufour-El Maleh, « fait vivre les contradictions, les rassemble en unité dynamique [...] l'instant se trouve dans le temps comme négation du temps<sup>298</sup> ». À la lisière du passé et de l'avenir que l'instant condense au cœur de sa vérité, *l'être* n'a en effet d'autre choix que d'habiter, au présent, l'imprécise certitude de sa finitude; comme le constate Rhoda, dans *The Waves*, « Nothing persists. One moment does not lead to another<sup>299</sup> ». Benjamin résume cette même perspective de l'inconnu lorsqu'il déclare : « Aucun instant ne peut dire ce qu'apportera le suivant. Il place l'existence dans les ruines, non pour l'amour des ruines, mais

<sup>295</sup> Virginia Woolf, *Moments of Being*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>296</sup> Walter Benjamin, « Philosophie de l'histoire », *Poésie et Révolution op. cit.*, p. 286.

<sup>297</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, Tome III, *op. cit.*, p. 430.

<sup>298</sup> Marie-Cécile Dufour-El Maleh, *op. cit.*, p. 45.

<sup>299</sup> Virginia Woolf, *The Waves*, *op. cit.*, p. 93.

pour l'amour du chemin qui se fraie un passage au travers<sup>300</sup>. » Telles ces « allumettes inopinément frottées dans le noir<sup>301</sup> », l'instant éclaire la voie vers le choix d'*une vie à soi*, vers la réconciliation de l'intime avec le cours des heures.

### 3.3.2. *Une vie à soi* : retour de l'*Inoubliable*

Le choc du baiser (ou sa remémoration) provoque dans le processus narratif un état de crise et une fuite au cours desquels le désir intime de chaque femme se fait entendre. Dans cette transition d'un ordre ancien à un ordre (re) nouveau, ces corps déséquilibrés, qui passent de la verticalité à une chaise, un banc, un lit, le sol, expriment déjà la volonté de *laisser tomber* le rôle face à l'autre, quel qu'en soit le prix comme le déclare Virginia : « You cannot find peace by avoiding life, Leonard. » La défaillance physique signale au spectateur le mouvement de réappropriation de soi dans un processus propre à chacune, mais pulvérisant le *cours* des choses dans l'entité narrative du film. Amorcé symboliquement par Clarissa Dalloway qui « choisit » de rester en vie dans le roman, ce pouvoir de décision passe de Virginia lors de sa confrontation avec Leonard à la gare, à Laura à travers la lecture à l'hôtel et la séquence de la salle de bain, puis à la fin du film, de Laura à Clarissa, au moment ultime de leur rencontre après le suicide de Richard. Cette transmission dans le film évoque ce que constate Rabaté au sujet de *To the Lighthouse* : « C'est dans la circulation partielle de ces instants de révélation ou dans ces clignotements de vérité que se constitue la trame ou le *réseau de sens* du roman, insaisissable et mobile.<sup>302</sup> » Ainsi, un choix est ultimement fait par chacune – la mort, le départ, la réconciliation – dont l'individualité confirme que c'est « une vie en tant qu'absolument singulière, qui est au centre de la réflexion [...] existence unique en même temps que banale, ordinaire, noyée dans l'indifférencié de l'indéfini<sup>303</sup> ». C'est bien l'expérience intérieure de l'*Erlebnis*, que nous fait vivre chacune d'entre elles; cependant, leur adhésion à une prise de conscience commune crée la voix générale du *choix de soi* dans le film. Et choisir implique forcément la fin – la mort – de ce qui est refusé.

<sup>300</sup> Walter Benjamin, cité par Marie-Cécile Dufour-El Maleh, *op. cit.*, p. 51.

<sup>301</sup> Virginia Woolf, *Promenade au Phare*, *op. cit.*, p. 218

<sup>302</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 99. Nous soulignons.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 33

Rabaté explique clairement, dans sa définition d'*une vie à soi*, ce sentiment qui va au-delà de se sentir vivant et qui consiste à se sentir *maître* de son existence. Or, la certitude d'un destin à accomplir peut se manifester par sa négation, à savoir la perte de ce pouvoir. C'est alors par la prise de conscience d'une aliénation que l'individu met au jour cette autorité latente en lui comme en tout un chacun, ce droit à *l'Inoubliable*<sup>304</sup>. Il fallait le choc du baiser pour réveiller une vérité déjà existante, mais ignorée, comme nous l'avons expliqué précédemment. C'est cet exact retour vers la souveraineté de soi que choisissent ces femmes : (re) devenir ce qu'elles n'ont intimement jamais cessé d'être; une écrivaine avide de Londres, une intellectuelle avide de lecture, une aventurière avide d'expériences. Sans relater l'entièreté de ces scènes, nous souhaitons élargir notre analyse au symbolisme du seuil et du cadre, en y intégrant la valeur de retour que suppose le choix d'une vie à soi dans *The Hours*. Ainsi, il est fascinant de constater ce que l'expression « le *sens* de la vie » peut offrir sur le plan sémantique : la *direction*, le *chemin* ou encore la *voie à suivre*. Blanchot écrit dans *L'entretien infini* qu'« il faut se saisir du dehors, selon la fiction d'un point de vue extérieur – où se décante la fausse existence – afin de produire le mouvement volontaire du changement<sup>305</sup> ».

Nous voyons dans cette fonction du dehors l'espace *vers* lequel s'enfuient les femmes qui s'évadent d'abord *hors* de chez elles : un lieu d'absence (l'hôtel), un lieu de départ (la gare) et un lieu de mort (la morgue). Pour que quelque chose change, il faut d'abord que ce quelque chose meure ou soit abandonné. Nous interprétons l'ensemble de leurs fuites respectives comme une allégorie spatiotemporelle commune du renouveau et du retour du *sens de leur vie* : quitter ce qui existe (hôtel), retourner vers (chez) soi (gare), et en accepter le prix (morgue). En retrouvant le souvenir de ce que leur vie devrait être, les protagonistes retrouvent effectivement à l'écran le *sens* physique de ce retour. C'est cette interprétation que nous voudrions préciser pour chacune.

Voir Laura fuir vers l'hôtel dans une conduite dangereusement rapide est déjà en soi surprenant pour le spectateur. Daldry crée une forme duale entre la course effrénée de Laura et son garçon en train de construire simultanément une maison de bois. L'alternance de plans

<sup>304</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 130. Nous soulignons.

<sup>305</sup> Maurice Blanchot, « L'absence de livre », *op. cit.*, p. 68-69.

entre les deux scènes suggère dans son montage la volonté de Richie de l'achever avant que Laura n'arrive à destination; sentant qu'il ne réussira pas à retenir au foyer cette mère qui lui échappe – qui s'échappe –, Richie détruit sa maison d'un coup alors que l'on voit Laura pénétrer dans l'enceinte de l'hôtel. Ce premier contraste est renforcé par le calme et la verticalité *monumentale* du bâtiment, ainsi que par la prise de vue de la chambre en plongée; l'angle impose une impression de fatalité écrasante. Rappelant l'image du pied de Virginia déchaussé par le courant de l'Ouse, un gros plan montre cette fois les pieds de Laura qui se défait de ses chaussures. Il n'est symboliquement plus question pour elle d'avancer dans ce temps dont elle quitte la marche. La fuite de Laura consiste à suspendre le cours des heures dans cet espace anonyme pour lire et, on le suppose d'après les somnifères sur le lit, se suicider. Nous avons vu comment Virginia modifie le destin de Laura. Contre toute attente, ce *premier pas* vers sa liberté augure alors une direction autre, la mère de famille reprenant métaphoriquement son destin en mains – se défaisant également de l'influence de Woolf – comme elle le dit à Richie, reprenant les termes exacts de Virginia : « There was a moment when I thought I might be longer, *but I changed my mind*. » Sa décision de tout quitter n'est réellement prise que le soir, mais elle prend racine dans ce refus de mourir. C'est ce qu'elle confirmera lors de son tête-à-tête avec Clarissa<sup>306</sup>.

Lorsque Laura *revient à la raison* – et à la maison –, plus captive que jamais après l'irruption de cette vérité, Daldry la filme désormais dans une succession de cadres : dans la portière de sa voiture, derrière le pare-brise, dans le cadre du champ découpant le salon, et dans l'espace clos de la salle de bain dont le carrelage au mur rappelle celui de la morgue. Dan, paradoxalement, précipite le point de non-retour de Laura en *retournant dans le temps*, quand il raconte à Richie qui était sa mère, *avant* : « A strange fragile looking girl. The kind of girl sitting mostly on her own. » L'expression sur le visage de Laura, qui a en vain essayé de le faire taire, laisse aisément imaginer qu'elle se demande, comme Virginia sur le quai de la gare, « how did this happen? » Bien que l'instant de la décision ne soit élucidé qu'à la lumière du dialogue final, il reste repérable par le spectateur dans la scène de la salle de bain :

---

<sup>306</sup> Virginia Woolf démontre aussi, en choisissant de faire vivre Clarissa Dalloway, combien faire mourir une héroïne aurait été une solution de facilité. La maintenir en vie lui octroie plus de force de caractère puisque, pour une femme de son époque, l'émancipation est réellement un combat; le choix du suicide aurait correspondu à une sorte d'acceptation de l'ordre établi, un aveu de capitulation devant l'ordre monumental.

quand Dan mentionne l'hospitalisation de Kitty, il provoque chez Laura un sanglot que l'on peut associer à la réminiscence du baiser, et la peur qu'elle lui confie est liée autant à la perte éventuelle de sa voisine qu'à son propre départ : « I'm terrified... only thinking that she could disappear. » C'est l'insert de Richie couché, les yeux soudain grands ouverts et inquiets, regard visionnaire<sup>307</sup> qui laisse supposer que quelque chose se décide à ses dépens dans l'attitude de Laura : lorsque pour la deuxième fois Dan lui demande « are you coming? », le « yes » de Laura, sans larmes, le regard fixe, d'une voix plus basse et plus posée, semble dire en sous-texte : « Yes, I'm coming back to myself. » On peut deviner qu'une décision vient d'être prise. Dans le plan suivant, Laura ouvre la porte et sort sans hésitation de la salle de bain en même temps qu'elle éteint la lumière. Elle passe alors le seuil de cette obscurité – comme cette vie qu'elle quittera bientôt –, le regard droit, déterminé et capable de faire face à Dan et surtout à elle-même.

La fuite de Virginia est annoncée par un insert la montrant de l'extérieur dans l'embrasement de la fenêtre de son bureau, semblant regarder si la voie est libre... L'ombre noire des branchages sur la vitre n'est d'ailleurs pas sans rappeler les feuilles qui ondulent dans l'obscurité de la rivière, lors de sa noyade. Alors qu'elle semble déjouer la vigilance de ses proches (Nelly, Leonard), elle s'enfuit dans l'urgence, exprimant la peur physique de se faire attraper et rappelant sa démarche précipitée dans le prologue; ne sachant où elle se dirige, le spectateur peut d'ailleurs imaginer le pire. Tête baissée, Virginia s'engouffre dans un dédale de portes et de chemins dérobés, jusqu'à ce qu'elle disparaisse sous une haie, dans la noirceur d'un trou abritant une porte qui, comme dans *Alice au pays des merveilles*, déboucherait sur un monde nouveau; c'est dans l'horizon d'une ruelle vide qu'elle ressurgit le plan suivant et continue avec détermination sa course; puis, rattrapée par Leonard<sup>308</sup>, on la découvre fébrile sur un quai de gare déserté. S'ensuit la confrontation avec Leonard alors qu'elle clame le retour de sa *voix* dans les décisions qui la concernent. « I didn't *disappear!* » s'énerve-t-elle tout d'abord, semblant confirmer que son passage à travers le trou noir vers l'extérieur de son jardin débouche bien sur son retour à Londres et non sur son suicide anticipé. S'ensuit une série d'échanges durant lesquels la distante et silencieuse Virginia de la première partie fait

<sup>307</sup> Terme faisant référence à la mention par Virginia de tuer le personnage du « poète visionnaire » à la place de Clarissa Dalloway, et qui devient dans cette scène l'indicateur pour le spectateur de ce qui est à venir.

<sup>308</sup> Leonard, débouchant sur la même ruelle, hésitera quant à lui un instant entre aller à droite ou à gauche : vers la gare ou vers la rivière? Vers Londres ou vers la mort?

place à une femme lucide, moderne dans sa résolution, apte à décider par elle-même comment et surtout *où* vivre sa vie, et d'en assumer les risques, quels qu'ils soient :

I live in a town I have no wish to live in; I live a life I have no wish to live. *How did this happen?* [...] I'm dying in this town. [...] I wrestle alone in the dark... in the deep dark and only *I* can know, only *I* can understand my own condition. [...] You live with this threat, you tell me you live with this threat of my extinction: Leonard, I live with it too. This is my right; this is the right of every human being; I choose not the suffocating anaesthetic of the suburbs, but the violent jolt of the capital, that is my choice [...] I wish for you sake, Leonard, that I could be happy in this quietness. But if it is a choice between Richmond and death, *I choose death.*

*Alea jacta est...* La caméra de Daldry illustre la progression et le changement de dynamique entre Virginia et son époux lors de cette séquence : seul moment du film où le ton monte, la *scène* est d'abord théâtralisée par Daldry qui la filme en plan d'ensemble, de l'autre côté du quai, soulignant la distance entre les personnages. Le face-à-face est ensuite rendu par une série de contrechamps, accentuant l'impression que Virginia est acculée au pied du mur, physiquement et existentiellement. La caméra calque alors l'agitation du personnage qui ne cesse de s'asseoir et de se relever, tandis que Leonard reste stoïque. Virginia prend le dessus et, alors qu'elle se rapproche physiquement de son mari, elle est désormais filmée en gros plan, assise, le regard droit, lui faisant face. Une fois la capitulation de Leonard obtenue, c'est dans le flot des voyageurs rentrant de Londres et dos à la caméra que Virginia peut prendre le bras de son mari et, tranquilisée, *rentrer* chez elle. Son sort étant réglé, Virginia va décider de la mort du poète visionnaire, prémonition de sa propre disparition (qu'elle a explicitement annoncée sur le quai de la gare). Puis, dans le crépuscule de la journée et du film, se précise la fin du roman : « Mrs Dalloway's destiny must be resolved. » Cette finalisation lie clairement à l'image le sort de Clarissa à celui de Mrs Dalloway. La dernière apparition de Virginia avant l'épilogue la montre allongée, le regard dans une semi-obscurité, silhouette à la fois prémonitoire d'une morte dans son linceul, laissant le mystère de l'existence continuer sans elle, et d'une présence universelle qui veille, dans ses dernières paroles en voix off.

Le mouvement de résolution pour Clarissa est en quelque sorte inverse à celui de ses consœurs : celle qui se déplaçait avec le plus d'aisance dans le temps monumental se retrouve clouée sur place. D'abord par Richard qui lui interdit de le rejoindre près de la fenêtre, puis

prostrée contre le mur carrelé de la morgue, séparée de Sally par la porte vitrée. Ce n'est en effet pas elle qui choisit de « quitter ce qui existe »; elle y est forcée par le suicide de Richard. Tétanisée devant ce qu'il annonce, « *I stayed alive for you, now you have to let me go* », Clarissa ne peut alors que recevoir les paroles de Richard sur leur lien indéfectible au-delà de la mort, « *You've been so good to me, Mrs Dalloway... I love you... I don't think two people could have been happier than we have been.* » En convoquant la phrase d'adieu de Woolf à Leonard en même temps que leur passé commun, Richard lui rend sa liberté d'être *entièrement*, au-delà du temps et au-delà de ce surnom. Les mots de Woolf dans la bouche de Richard sont aussi le souvenir de l'inaliénable liberté de ces deux artistes, l'écriture; en cela, ces mots projettent Clarissa dans l'espace de son propre égarement, mais aussi de son essence pure, de « l'inconnu qu'on porte en soi<sup>309</sup> », comme le nommait Duras. Cet espace, encore à l'étape de *no man's land*, est symbolisé par l'immobilisme et le vide à l'écran, lors de son *passage* à la morgue.

De retour dans son appartement, son premier geste consiste, à l'instar de Laura, à déverser dans la poubelle la terrine de crabes, va-tout inutile et superficiel, à l'image d'une *persona* vaincue que Clarissa vient d'abandonner à la morgue. Alors qu'on voit Sally et Julia débarrasser silencieusement l'espace d'une réception qui n'aura pas lieu, ce moment correspond aussi au retour inattendu à l'écran de Laura vieillie, et à l'occupation de cet espace par son tête-à-tête final avec Clarissa. C'est le seul personnage à *traverser* le temps du film et à relater son vécu, devenant ainsi vecteur de transmission de l'expérience. Il n'est pas étonnant de voir sur le mur, au-dessus des livres de Richard, la mention « *A lifetime achievement* », dont on peut penser qu'elle s'applique autant à l'œuvre de Richard qu'au courage de Laura; l'écriture de Richard n'existe peut-être qu'en raison de l'abandon de sa mère<sup>310</sup>. C'est d'ailleurs grâce à l'évocation de son œuvre que se produit entre les deux femmes un rapprochement physique; Clarissa, d'abord hostile, consent à s'asseoir face à Laura. Alors que la discussion dévie sur la maternité – Laura réitérant la réflexion de Kitty – « *You're a lucky woman* » –, le regard de Clarissa est filmé en gros plan (les deux le seront

<sup>309</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », Paris, 1993, p. 52.

<sup>310</sup> C'est aussi l'idée que nous retenons lorsqu'elle fait mention de sa mise à mort dans le roman de Richard, rappelant en cela comment l'écriture permettait à Woolf de transcrire, adulte, l'impact de ses « moments d'être » d'enfant.

ensuite jusqu'à la fin de la scène) et témoigne désormais d'une bienveillance empreinte de solidarité féminine. Le *passage* est ouvert et Laura peut alors *raconter* le choix qui n'en était pas un, de même que l'instant, jugé monstrueux, dont découle indirectement la mort de Richard.

There are times where you don't belong and you think you are going to kill yourself. Once, I went to a hotel. Later that night, I made a plan. The plan was I would leave my family when my second child was born. That's what I did. I got up one morning, made breakfast, went to the bus stop, got on a bus, I'd left a note, I got a job in a library in Canada. It would be wonderful to say you regretted it, it would be easy, but what does it mean... what does it mean to regret when you have no choice? It's what you can bare. *There it is*<sup>311</sup>. No one is going to forgive me. *It was death, I chose life.*

À l'inverse de Virginia qui termine sa tirade en choisissant la mort plutôt que Richmond, Laura a choisi la vie. Ses derniers mots sont ceux de la *délivrance* dans les différents sens du terme : Laura *délivre* un *sens* nouveau là où plus rien ne semblait en avoir pour Clarissa, et ses dernières paroles résument la pensée woolfienne sur la valeur de la mort face au sens de la vie. Ainsi, le sacrifice de Richard aura été en quelque sorte le prix à payer pour la liberté de Clarissa, et la mort de Virginia, le suicide qui délivrera Laura du sien. Ce dialogue signifie aussi pour Clarissa la *délivrance* des préjugés, la fin des jugements anciens<sup>312</sup>; le spectateur peut le constater dans son regard en plan serré. S'achève en cet instant la quête d'un temps passé : il est *maintenant* temps de vivre pour Clarissa qui peut célébrer ses retrouvailles intimes dans le geste du baiser avec Sally, et à *présent* embrasser la vie. Alors, dans une dernière séquence et sur l'ultime message de Virginia en voix off, Clarissa pose calmement, avant d'aller dormir, un dernier regard sur ses *choses*, ses meubles, ce monde *intérieur* qu'elle a retrouvé, rappelant également la conclusion du roman : « There she was »; elle peut, enfin en paix, refermer les portes, « *always to look life in the face and to know it for what it*

---

<sup>311</sup> Cette assertion, faisant également écho au « There she was » à la fin de *Mrs Dalloway*, laisse entendre l'état de sérénité que Laura âgée a pu malgré tout acquérir.

<sup>312</sup> Une troisième signification peut être envisagée dans l'effet de 'délivrance' : celle de l'accouchement. On pense à Laura qui devra 'délivrer' son deuxième enfant pour se délivrer elle-même de ses entraves, mais aussi la scène du suicide non-réalisé, dans la chambre d'hôtel, qui en est l'évocation (la montée de l'eau dans la chambre évoque et emmêle tout à la fois l'accouchement, la noyade et l'avortement). Par esprit de concision, nous avons choisi de ne pas poursuivre cette piste dans notre analyse, bien que le thème de la re-naissance soit présent dans le film comme l'idée d'un retour vers la vérité de soi.

*is* », et, passant du jour à la nuit, éteindre les lumières de l'extérieur sans peur, à l'inverse du matin, laisser dans cette obscurité le possible s'inventer sans elle, « *to love it for what it is and then to put it away* ».

Ces derniers regards de Clarissa, de Virginia et de Laura dans le soir sont ceux de femmes unies par la modernité et le renouveau de leur choix; et c'est ce retour du temps de soi au creux des heures que boucle la mort de Virginia dans l'épilogue.

### 3.4. *Le sens de la vie dans The Hours*

Dans les parties précédentes, nous avons explicité comment la pensée de Woolf, à travers la création de son œuvre, représente un fil d'Ariane dans le film. Le sort de Clarissa Dalloway, dans un mécanisme inter-temporel identique à la lettre du prologue – s'inscrivant tant dans l'acte d'écriture que dans sa lecture – détermine l'orientation de Laura dans sa recherche du sens de sa vie. Laura transmet ensuite, *par ricochet*, à Clarissa le pouvoir de se libérer du fatum social dans la réintégration du désir présent. Richard, en prononçant avant de se suicider les paroles de Woolf, convoque l'idée woolfienne que la mort, ultime échappatoire des uns, valide l'existence rédemptrice des autres. La tension se résout tant dans l'œuvre littéraire que dans l'œuvre filmique (qui plus est quand l'œuvre littéraire *dédoubl*e le principe *dans* le film) par la fin d'une vie, œuvrant pour la (re) connaissance du savoir au cœur d'une autre. Au-delà du principe d'unité des courants de conscience que confère la voix de Woolf, celle qui représente la *voix* du temps dans le film ouvre également la *voie* pour le spectateur non plus d'une vérité en trois temps, mais de *la* vérité intemporelle, le faisant alors basculer selon nous dans l'espace de l'*Erfahrung*.

#### 3.4.1. De L'*Erlebnis* à l'*Erfahrung*

À l'instar du roman, le film est le lieu par excellence de l'expérience individuelle, rendue comme *Erlebnis*. Repliée sur sa propre solitude, l'expérience « vécue » est celle où quelque chose se donne à la perception par le chaos, et est destiné à se transformer en savoir. L'événement de l'instant y est de l'ordre de la rupture indicible et se veut mouvement du *soi*, de l'espace *intérieur* vers lequel ces trois femmes reviennent. Chaque expérience semble

donc parfaitement singulière, et leur connexion n'est établie que par les opérations de re-figuration effectuée par la fiction et par le spectateur, pour reprendre les termes de Ricœur. Lorsque Laura rencontre Clarissa, à cet instant, l'interaction entre les histoires ne s'opère plus seulement à travers le principe de montage, mais au cœur même de la narration. Ainsi, par un processus d'identification d'un vécu à l'autre (ou *d'une solitude à l'autre*), se crée un partage « par projection<sup>313</sup> », qui vient rompre à l'écran l'intransmissibilité de l'*Erlebnis*, selon la formule consacrée depuis Benjamin. Le « moment d'être » de Clarissa, provoqué par la mort de Richard, représente un maillon dans lequel l'*Erfahrung* trouve sa place : en effet, cette fracture du temps on ne peut plus intime dans la vie de Clarissa rend possible la transmission de l'expérience de Laura, imprégnée de celle de Woolf. Il est donc intéressant de voir comment, dans le film, l'*Erfahrung* passe par ce moment de rupture : c'est la fracture de l'instant qui rend possible le partage de l'événement, et non la transmission qui résout l'événement. La mort, ici, tant celle de Richard que celle de Virginia, joue son rôle globalisant dans l'aventure collective, rappelant ce que Benjamin disait du lecteur qui recherche « des personnages en qui il puisse déchiffrer le "sens de la vie". Il faut donc que, d'une manière ou d'une autre, il soit d'emblée assuré de vivre avec eux *l'expérience de leur mort*<sup>314</sup> ».

Cette première analyse sur la passation de l'expérience dans *The Hours* montre, selon nous, que l'*Erfahrung* n'y fait pas l'économie de l'*Erlebnis* : au contraire, dans l'expérience du temps, le « moment d'être » déclenche la possibilité de léguer et de recevoir, d'être en lien avec l'autre. L'*oublié*, lorsqu'il refait surface, n'est jamais selon Benjamin « d'ordre purement individuel. Tout ce que l'on oublie se mêle à la réalité oubliée du monde primitif, s'unit à elle par des liens innombrables, incertains, changeants, pour produire des fruits toujours nouveaux<sup>315</sup> ».

Cette dynamique prend son envergure dans l'expérience de Virginia et dans l'épilogue.

---

<sup>313</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 68.

<sup>314</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 139. Nous soulignons.

<sup>315</sup> Walter Benjamin, « Franz Kafka », *Œuvres*, Tome II, *op. cit.*, p. 441.

### 3.4.2. De la mort à l'intemporel

Le moment où Virginia réapparaît pénétrant dans la rivière relève clairement de l'individualité qui nous est donnée à revoir. Pourtant, le suicide ophélien de Virginia, doublement à l'écran, insiste sur la dualité d'un geste *absolument* personnel au cœur du temps magistral. Nous le relierons aux propos de Rabaté sur l'expérience individuelle dans le grand courant de l'existence, car c'est en cet instant du film que se généralise l'expérience des êtres de *The Hours*.

Tout d'abord, ce temps de la mort qui *revient* à l'image abolit la notion de présent et impose l'idée de révélation par la répétition. Il situe désormais le geste de Woolf dans une forme d'intemporalité. « L'idée d'éternité a trouvé dans la mort sa source la plus puissante<sup>316</sup> », écrivait Benjamin. En ajoutant cet épilogue<sup>317</sup>, Daldry et le scénariste David Hare parachèvent l'œuvre de façon cyclique, faisant de la fin du film un *recommencement*. Dans ce temps qui se referme sur lui-même, ils offrent au spectateur « la capacité (momentanée, mais enchanteresse) à se dissocier du moment, à échapper à ce qui constitue sa durée propre pour accéder une sorte de hors-temps. [...] un moment qui se met hors de toute durée, et qui, paradoxalement, continue alors d'être pour toujours<sup>318</sup> ». Tout à coup, dans cet espace détaché de la réalité, ce temps plus grand que la vie elle-même, l'acte suicidaire de Virginia perd toute morbidité. Paradoxalement, l'instant qui semble le plus irréel est de ce fait le plus porteur de vérité. Cette répétition évoque la description que nous avons citée de l'instant messianique par Benjamin et que résume Cohen-Levinas : « Autrement dit, la vérité ne vient jamais pour la première fois – *Einmal ist keinmal*<sup>319</sup>. » Et en effet, la vocation de ce retour est bien de délivrer non pas *une*, mais *la* vérité du film.

Dans cet espace intemporel, Daldry présente l'image d'une sérénité nouvelle pour Virginia. En convoquant immédiatement Leonard dans son monologue en voix off, Virginia inscrit de nouveau cet acte de l'*Erlebnis*, mais cette fois-ci avec tendresse, dans ce que l'éternité offre comme transcendance pour cet amour, « *Leonard, always the years between*

<sup>316</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 129.

<sup>317</sup> L'épilogue est une idée de Daldry et de Hare, et n'existe pas dans le roman de Cunningham.

<sup>318</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 98 et p. 97. Nous soulignons.

<sup>319</sup> Danielle Cohen-Levinas, *op. cit.*, p. 137. (*Une fois ne compte pas.*)

us... *Always the years... always the love... always the hours*<sup>320</sup> ». Bien avant *Mrs Dalloway*, la vraie Woolf, dans son premier roman *The voyage out*, voyait déjà la mort comme seul moyen pour deux personnes de parvenir à l'unité :

This was death. It was nothing; it was to cease to breathe. It was happiness; it was perfect happiness. They had now what they had always wanted to have, the union which had been impossible while they lived. Unconscious whether he thought the words or spoke them loud, he said, "*No two people have ever been so happy as we have been. No one has ever loved as we have loved.*" It seemed to him that their complete union and happiness filled the room with rings eddying more and more widely. They possessed what could never be taken from them<sup>321</sup>.

À la différence du prologue, l'entrée dans l'eau de l'écrivaine est donnée à voir en un travelling continu, sans interruption. Il n'y est plus question d'aspiration par les courants de l'Ouse ni de morcellement de son être. Une fois le corps immergé, seule la tête de Virginia reste à la surface de l'eau; ce corps dont elle ne savait que faire n'est plus une entrave. Ne subsiste désormais que sa pensée, son esprit. Son œuvre achevée, Virginia peut de son auguste stature regarder sa vie en face, « *to look life in the face* », cette fois-ci dos au spectateur qui reste du côté des vivants et de l'incomplétude. Tournée dans la direction de la lumière et de sa vérité, « *smaller but very peaceful*<sup>322</sup> », elle semble chez elle dans « le lointain qu'il fut spatial ou temporel<sup>323</sup> ». Celle dont le regard fut primordial à l'écran reste étonnamment présente, même de dos, tel « un esprit qui ne dort pas, une conscience universelle qui ne s'éteint jamais<sup>324</sup> », comme le résume si bien Becdelièvre. Par la direction de son regard, Virginia offre en effet l'horizon comme *sens* final au film, rappelant les mots de Benjamin décrivant le passage de l'instant à l'histoire : « Telles les fleurs se tournant vers le soleil, les choses révolues se tournent [...] vers cet autre soleil qui est en train de surgir à l'horizon historique, Rien de moins ostensible que ce changement. Mais rien de plus important non plus<sup>325</sup>. » Le compositeur confirme la volonté d'introduire une forme de

<sup>320</sup> Voix off du personnage de Virginia Woolf dans la scène finale du film *The Hours*.

<sup>321</sup> Virginia Woolf, *The voyage out*, London, The Hogarth Press, 1975 [1915], p. 431. Nous soulignons le passage rappelant la lettre de Woolf à son époux.

<sup>322</sup> Nous reprenons les paroles d'Angelica devant la grive morte.

<sup>323</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 118.

<sup>324</sup> Laure Becdelièvre, *op. cit.*, p. 136.

<sup>325</sup> Walter Benjamin, *Écrits Français*, *op. cit.*, p. 341. Nous choisissons cette édition pour des préférences de traduction concernant la citation.

sérénité dans sa musique, lorsqu'il décrit ainsi la scène : « Le suicide de Virginia Woolf n'est pas un geste désespéré engendré par la tristesse et la folie. Donc la musique ne doit pas forcément évoquer la mort, mais un choix existentiel<sup>326</sup>. »

Ce temps de l'éternité et cette sérénité font de Virginia une *conteuse* au sens de Benjamin, celle dont la sagesse et l'expérience traversent les temps – et l'écran –, car « c'est de la mort qu'(elle) tient son autorité<sup>327</sup> ». Son geste est revu à la lumière des choix de chacun, le sien y compris; elle semble, au principe temporel de la boucle, embrasser la totalité du film comme un immense monologue intérieur, faisant de ces vécus individuels les diverses facettes de sa propre existence, devenue généralisatrice. En cela, l'épilogue transforme la question d'abord isolée du prologue, l'*Erlebnis* dans lequel résidait sa vérité, en l'expérience globale du film qui, comme nous l'avons mentionné au sujet du conteur, inclut « pour une bonne part aussi celle d'autrui<sup>328</sup> ».

« *It is possible to die* », répétait la voix de Woolf à Laura, alors que celle-ci lisait *Mrs Dalloway*. Le spectateur le sait, il a déjà vu Virginia faire ce choix dans le prologue; mais cette fois, Woolf l'emmène bien plus loin que son désespoir. Mourir est possible, mais vivre l'est encore plus semble signifier ce corps tourné maintenant vers l'horizon. Son suicide, lié à son seul destin, n'est pas l'expérience qu'elle veut communiquer; car il y a une alternative propre à chacun, au cœur d'un même questionnement. C'est ce que le film vient de présenter : des vies rompues par l'instant et dont découlent des choix, singuliers au même titre que le sien. Pourtant, l'orientation de son regard les rassemble et les tend en cet instant en un même message adressé au spectateur.

Ce que *The Hours* raconte et que le retour de Woolf universalise (car c'est bien plus l'auteure que la femme qui revient au cœur de l'image), c'est le baiser de Clarissa Dalloway et l'enjeu de sa quête : *le trésor à protéger*. Ce devoir intime de faire du présent un temps qui ressemble à ce que l'on en attendait et à ce que l'on en retiendra; un instant unique qui fait qu'ultimement *la vie* et ses heures auront valu la peine d'être vécues; voilà ce qu'aux yeux de

<sup>326</sup> Philip Glass, interview, DVD *The Hours*, Paramount, 2003.

<sup>327</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 130.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 150.

Virginia, l'horizon de tout être humain devrait conserver. « *Always the love... Always the years... Always the hours* », conclut-elle, intemporelle au centre de l'image alors que l'eau de la rivière – le temps – continue de s'écouler. En plus de l'amour qu'elle éternise dans ce dernier instant, nous voyons dans cette conclusion le rappel du paradoxe que le prologue mettait déjà en scène : la primauté de l'instant n'existe que dans l'irrévocable cours des heures. Ce n'est plus seulement *sa* mort, mais *la* mort qui se rappelle au spectateur. Si l'inspiration de cette *vie à soi* reste disponible pour tous dans la littérature ou dans les films, il n'est cependant possible à chacun d'en disposer que le temps d'une vie.

### 3.4.3. De Daldry au choix du spectateur

« Celui qui écoute une histoire se trouve en compagnie du conteur; même celui qui la lit partage cette compagnie<sup>329</sup> », écrivait Benjamin, qui anticipait dans le cinéma « la liquidation de l'élément traditionnel dans l'héritage culturel<sup>330</sup> ». Or, nous l'avons démontré, l'épilogue permet à Daldry de perpétuer le destin cinématographique de Virginia en un héritage intemporel. Cependant, le parti pris de Daldry la montrant *in fine* tournée vers l'*infini* du fond de l'écran conforte l'idée de Rabaté, voulant que la question du sens de *la* vie demeure. En effet, sur cet horizon, rien n'est résolu, rien n'est arrêté et l'écrivaine semble « transmettre quelque chose qui continue d'être<sup>331</sup> » sans elle. Dans cette rivière dont on ne perçoit ni l'amont, ni l'aval, dans cet éternel présent, aucun choix n'est devenu réponse, aucun instant n'est statué de façon définitive quand le film s'achève. L'horizon à l'écran dans le plan final est le temps dans lequel Virginia retrouve enfin sa liberté, similaire à celui dont rêve Clarissa Dalloway : « Did it not become consoling to believe that death ended absolutely<sup>332</sup>? »; il devient aussi le temps du spectateur, puisque, *en fin*, Daldry retourne la mort de Woolf en une question *vers* lui. En effet, si la mort de Septimus permet à Mrs Dalloway de retrouver l'essence de son être, si celle de Richard Brown permet à Clarissa Vaughan de retrouver le temps présent, alors celle du personnage de Virginia Woolf dans *The Hours* peut-elle permettre au spectateur de retrouver le sens de sa vie?

<sup>329</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 138.

<sup>330</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Poésie et Révolution*, *op. cit.*, p. 177. Nous soulignons.

<sup>331</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 81.

<sup>332</sup> Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 9.

À l'instar de Benjamin au sujet du lecteur du conte, nous dirons que le spectateur est « laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend<sup>333</sup> ». Afin que l'expérience hors de sa propre histoire puisse résonner en lui, le lecteur (spectateur) doit conserver une possibilité d'interprétation sans limites, condition *sine qua non* pour la transmission de la sagesse. L'idée de la re-figuration de Ricœur relève du même procédé : cette étape, dont la responsabilité incombe au lecteur-spectateur, complète l'expérience par son appropriation de l'histoire, ici du récit cinématographique.

L'horizon sur lequel *The Hours* se clôt ne saurait élucider la grande question de Lily Briscoe ni couvrir l'entièreté du grand tableau de *l'existence*. Mais il ouvre, pour le spectateur, de façon fantasmatique et intemporelle, une *infinité* de questions. « Le sens de la vie reste en suspens, ou plutôt les moments de révélation sont ceux où l'instant arrêté annule la nécessité même de poser la question trop "générale"<sup>334</sup>. » En cela, Daldry transforme la mort de Virginia dans la rivière en un espace merveilleux d'où découle un *monde* de perspectives uniques à chacun. Le désastre de l'inconnu est surmonté par le pouvoir de l'imagination; la sagesse ne réside pas dans une éventuelle réponse, mais bien dans *la* question qui reste, une fois la silhouette de Woolf et son horizon disparus dans le noir de l'image. Le spectateur a-t-il (re) trouvé au cœur de son existence – et au cœur du film – ce « fragment d'infini » : l'instant, *son* trésor, *la* liberté qu'il se doit de protéger jusqu'à la mort, voire jusque *dans* la mort?

---

<sup>333</sup> Walter Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 123.

<sup>334</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 93.

## CONCLUSION

Et cependant, bien que le verdict soit sans appel, quelque chose qui est la vie fait qu'on refuse de s'y soumettre, préférant se leurrer avec des mots plutôt que s'en aller hors du monde rejoindre docilement l'immense peuple endormi, à jamais invisible et silencieux des morts.

Louis-René des Forêts

La fin du film de Stephen Daldry et l'horizon dans lequel se perpétue le regard de Woolf nous ont semblé refléter la même vérité que ces mots de Louis-René des Forêts. Ce message sous-jacent – la volonté de ne jamais renoncer à soi malgré la mort inévitable –, fait que *The Hours* reste avant tout un magnifique hymne à la vie; c'est ce qui avait motivé notre choix initial d'en faire l'objet de notre recherche. Cependant, nous n'imaginions pas, alors, l'aventure *littéraire* dans laquelle il nous plongerait. Et c'est cette place de la littérature au cœur du film qui résulte principalement de notre recherche.

Partant de notre intérêt pour l'œuvre cinématographique, l'exploration des écrits de Virginia Woolf nous a permis de découvrir sa conception, dans sa vie comme dans son œuvre, du « moment d'être ». En réalisant la concordance entre celui-ci et l'expérience du temps dans le film, ce n'est plus tant le support filmique lui-même que l'illustration qu'il propose de la sensibilité woolfienne que nous avons choisi d'approfondir. Pour ce faire, il devenait pertinent d'appréhender le film comme un livre en faisant fi des procédés d'adaptation, afin d'en faire ressortir sa faculté de faire passer la *vision* de Woolf. En octroyant au personnage de l'écrivaine la fonction de voix narrative, Daldry a d'emblée placé Woolf et sa création littéraire comme fil conducteur de son scénario. Mais *The Hours* se révèle être, selon nous, bien plus qu'un film sur Virginia Woolf en train d'écrire son roman. Nous avons voulu, tout au long du travail, montrer à quel point, au-delà de l'histoire qu'il raconte, le médium est *intrinsèquement* tissé de caractéristiques narratives woolfiennes, et c'est ce qui en fait selon nous un film littéraire. Nous revenons ici sur ces aspects du film.

Dans l'histoire de ces femmes, le schéma fictionnel d'un courant de vie se perdant dans le quotidien et dont émergent, imprévisibles, des instants porteurs de chaos et de vérité se rapporte

directement à la vision existentielle de Woolf, ainsi qu'elle l'a décrite dans *To the Lighthouse* : « How life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach<sup>335</sup>. » Afin de voir à l'écran ce qui, dans l'identité narrative des personnages, relève de cette conception dialectique du choc, nous avons fait le choix, très théorique, de nous appuyer sur la philosophie de l'expérience de Paul Ricœur, qui s'était déjà penché sur la question spécifique de la temporalité dans le roman *Mrs Dalloway*. Ce faisant, nous avons élargi nos références littéraires sur le traitement du temps, en y intégrant les théories de Walter Benjamin sur la conception empirique de l'instant et la transmission de l'expérience, et dans cette continuité celles de Dominique Rabaté sur le sens de la vie dans le roman. Nous voulions ainsi démontrer comment la voix chez Woolf et sa conception du temps de l'expérience occupent une place prépondérante dans le film. Il s'agissait également de montrer comment sa conception du temps de l'expérience et du lien entre la narration et l'événement de la mort anticipée — ou croise — les conceptions élaborées par Benjamin, Ricœur et Rabaté.

En rattachant tout d'abord notre analyse de l'expérience du temps au cœur du film à celle de Ricœur, nous avons pu faire ressortir à l'écran le mal-être des héroïnes dans l'ordre monumental du temps présent. Ce temps, dont l'écoulement irrévocable est symbolisé dans le film par l'omniprésence de l'eau, est à l'image du non-être de Woolf : c'est le cours opaque des heures dans lequel la pensée intime se *noie*, jusqu'à ce qu'un événement vienne le rompre. Grâce à la scène du baiser, reprenant la thématique du trésor de Clarissa Dalloway, Stephen Daldry a pu visualiser le choc de l'instant et le basculement entre un avant et un après dans le temps des trois histoires. La récurrence de l'irruption chaotique a permis d'en dégager la notion de *moment cohésif*, rassemblant dans son choc l'espace et le temps comme un tout révélateur, à l'instar de l'instant chez Woolf et chez Benjamin. À partir de cette expérience, nous avons vu comment adviennent dans la vie des héroïnes tant la réouverture du possible que le temps du désir assumé. Ce choix d'un retour de l'unité entre le personnage intime et sa composante sociale est similaire au retour de ce que Rabaté nomme *une vie à soi*. Celle-ci est en effet décrite comme la résolution d'un « conflit pathétique [...] entre le désir de se réaliser contre son milieu et l'asservissement aux codes culturels d'une époque<sup>336</sup> ». Enfin, la construction même du film, celle d'une boucle

<sup>335</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>336</sup> Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 28.

que forment le prologue et l'épilogue et dans laquelle se déclinent trois histoires, est l'ultime illustration du concept temporel de l'émergence.

Le deuxième aspect qui relie intimement le film aux conceptions de la narration chez Woolf réside dans la transposition à l'écran du courant de conscience et du procédé des grottes. De la même façon que, dans le roman, la voix narrative unit le désordre solitaire des pensées des personnages, le film réunit des femmes qui se sentent *visiblement* seules, mais qui ne le sont pas aux yeux du spectateur. C'est grâce au principe de *choralité* et de transmission de l'expérience, faisant référence à la résonance vue dans l'expérience temporelle fictive, que Daldry a pu créer un réseau de connexion entre ses personnages. Chaque quotidienneté s'immisçant dans une autre, le réalisateur a délié le temps narratif de l'enlèvement émotionnel et social des héroïnes en un long couloir de moments se faisant écho. Cependant, cette interaction entre les différentes histoires a aussi permis de déjouer ce qui aurait pu demeurer trois expériences solitaires. Ce temps de la répétition a instauré une communauté de destins. Les différents moyens cinématographiques, visant à rendre à l'écran une douleur chorale, partagée par des personnages inconnus les uns des autres, équivalent au pont de transmission évoqué par Ricœur. Les schémas narratif et symbolique présents dans les trois époques, le montage alterné permettant de créer un effet de miroir entre les gestes et les regards de chacune, les inserts défiant la linéarité narrative, les prises de vues similaires, l'unité de thèmes musicaux, tous ces effets ont pu susciter l'impression d'une seule histoire se déclinant en trois versions pourtant singulières. Au sujet de la répétition et de sa double fonction, il est d'ailleurs intéressant de noter ce qu'en dit Gilles Deleuze qui considère qu'elle n'a véritablement de pertinence au cinéma qu'à partir des différences qu'elle met à jour : « Peut-être est-ce l'objet le plus haut de l'art, de faire jouer simultanément toutes ces répétitions, avec leur différence de nature et de rythme, leur déplacement et leur déguisement respectif, leur divergence et leur décentrement, *de les emboîter les unes dans les autres*, et, de l'une à l'autre, de les envelopper dans les illusions dont "l'effet" varie dans chaque cas<sup>337</sup>. » Cette individualité démultipliée à l'écran offre aussi au spectateur de *The Hours* un espace lui permettant de s'identifier à l'expérience douloureuse de ces héroïnes. À l'instar de la voix narrative, la circulation de *Mrs. Dalloway* d'une histoire à l'autre est le vecteur principal à l'écran des pensées des personnages. De la même manière que, dans le roman, le procédé des grottes éclaire à la

---

<sup>337</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, p. 375. Nous soulignons.

surface du présent les pensées des protagonistes, le personnage phare de Virginia – et à travers elle, sa vision et sa création littéraire –, éclaire en alternance chacune des histoires du film. Il représente le centre dont émanent et où se rejoignent les expériences satellites des autres personnages; c'est à partir de Virginia et du destin littéraire des personnages de *Mrs Dalloway* que le sort des femmes du film est statué. Or, l'idée dominante, ainsi véhiculée par le roman au cœur du film, est non seulement celle de la mort, mais celle de la mort *rédemptrice*.

Le dernier aspect que nous avons abordé dans le film est celui de la généralisation possible de l'expérience du temps par le biais du thème de la mort. Le fil conducteur du roman *Mrs Dalloway* impose donc l'idée ambivalente et omniprésente pour le spectateur que la mort, ultime échappatoire des uns, valide l'existence des autres. Ce rapport de cause à effet dénoue chaque destinée du film, jusqu'à ce que la voix narrative de Woolf se transforme ultimement en celle, unifiante, de l'*Erfahrung*. En effet, le retour de la mort de Woolf dans l'épilogue confère à celle-ci une dimension intemporelle et quasiment mystique, ouvrant la voie à la sagesse dans la transmission de l'expérience. L'écrivaine semble, dans ce regard désormais dirigé vers l'horizon, retracer alors pour le spectateur ces « myriades de sensations » vécues par chaque personnage en un souvenir global et identificateur. Car, au-delà de ces choix singuliers, ce que la mort de Woolf propose alors au spectateur, c'est de (re)voir, comme le baiser de Clarissa Dalloway et des personnages de *The Hours*, s'il existe dans sa propre existence un instant woolfien qui donne *du* sens à *sa* vie et sur lequel – elle est là pour le lui rappeler –, la mort passera comme un « conducteur de courant ».

Notre volonté aura été d'établir comment le réalisateur Stephen Daldry a littéralement construit instant après instant, son film *The Hours* autour du rapport au temps et à la mort de l'écrivaine. Nous avons surtout été guidée par notre conviction qu'au-delà de Daldry et de Cunningham, quand le noir tombe sur l'écran, c'est bien le murmure de Woolf que le spectateur est amené à entendre encore, et qui l'invite à ne jamais renoncer à la beauté de l'instant dans l'éternité du temps.

## ANNEXE

Nous indiquons, dans cette annexe, la traduction des citations extraites des œuvres de Virginia Woolf et mentionnons entre parenthèses le titre et la page de l'ouvrage référé dans la bibliographie.

Page 5 :

Je vois mieux que nos vies sont les fragments d'un puzzle, et que pour en juger en toute honnêteté, il faut considérer que tel coté est aplati, tel autre creusé, et un troisième renflé et que tous se tiennent. (*Instants de vie*, p. 20)

Page 7 :

Ainsi, sans m'arrêter à choisir ma manière, étant bien persuadée qu'elle se présentera d'elle-même – ou sinon que cela n'aura pas d'importance – je commence : mon premier souvenir. (*Instants de vie*, p. 67)

Page 8 :

Mon premier souvenir et, en fait est le plus important de tous mes souvenirs. Si la vie repose sur une base, si c'est une coupe que l'on remplit, que l'on remplit indéfiniment – alors ma coupe, à n'en pas douter, repose sur ce souvenir. Je suis au lit, à demi réveillée, dans la chambre des enfants à St Ives. J'entends les vagues qui se brisent, une, deux, une, deux, et qui lancent une gerbe d'eau sur la plage; et puis qui se brisent; une, deux, une, deux, derrière un store jaune. J'entends le store traîner son petit gland sur le sol quand le vent le gonfle. Je suis couchée et j'entends ce giclement de l'eau et je vois cette lumière, et je sens qu'il est à peu près impossible que je sois là; je suis en proie à l'extase la plus pure que je puisse imaginer. (*Instants de vie*, p. 68)

Page 9 :

Tout y est. (*Instants de vie*, p. 76)

Cette pensée, je la mis de côté dans l'idée qu'elle me serait très utile plus tard. (*Instants de vie*, p. 77)

Lorsqu'ils louèrent Talland House, mes parents nous donnèrent – à moi en tout cas – quelque chose qui s'est montré durable et sans prix. (*Instants de vie*, p. 153)

Page 10 :

Le souvenir suivant – tous ces souvenirs de couleur-et-son sont groupés à St Ives – est beaucoup plus consistant. Il est extrêmement sensuel. [...] Il me donne encore une sensation de chaleur; comme si tout était mûr, bourdonnant ensoleillé, embaumé d'innombrables odeurs à la fois; et tout cela formant un ensemble qui à cet instant encore m'arrête. [...] Le fredonnement, l'odeur, tout semblait se presser voluptueusement contre quelque membrane; non pour la rompre; mais pour vous entourer du bourdonnement d'une ivresse de plaisir si totale que je m'arrêtai net, humai l'air, regardai. (*Instants de vie*, p. 70)

J'ai eu ma vision. (*La Promenade au phare*, p. 278)

Je possède tout ce sur quoi s'étend mon regard. (*Les Vagues*, p. 207)

Page 11 :

Il est sûr que les peintres ont un grand pouvoir d'expression. [...] Vous avez abordé en même temps certains des problèmes des écrivains, qui essaient d'attraper, de consolider et de parfaire (quel que soit le mot pour le travail littéraire) ces éclaboussures qui sont les vôtres; car l'erreur du passé [...] tient précisément je crois, à ce qu'ils ne quittent pas les rails d'un alignement formaliste des phrases, à ce qu'ils trouvent bien pratique, sans jamais s'aviser que jamais, pas plus hier qu'aujourd'hui, personne n'a senti, pensé, ni rêvé une seule seconde selon ce mode-là; mais dans tous les sens, comme vous faites en peinture. (*Lettres illustrées Virginia Woolf*, Frances Spalding, p. 82)

Noyé dans une sorte d'ouate indéfinissable. (*Instants de vie*, p. 75)

Il en est toujours ainsi. Une grande part de la journée n'est pas vécue consciemment. [...] Lorsque c'est une mauvaise journée, la proportion de cette ouate, de ce non-être est beaucoup plus forte. (*Instants de vie*, pp. 75-76)

Page 12 :

Les semaines se succédaient à St. Yves, sans que rien ne me fit la moindre impression. Puis sans raison, pour autant que je sache, il y avait soudain un choc violent; quelque chose se produisait avec assez de violence pour que je m'en souvienne toute ma vie. (*Instants de vie*, p. 76)

Pages 12-13 :

Jé ne pouvais le dépasser. Je restais figée sur place, regardant les replis gris-vert de l'écorce – c'était un soir de clair de lune –, transportée d'horreur, il me semblait être attirée, irrémédiablement, au fond d'un puits de désespoir absolu auquel je ne pouvais échapper. Toute ma personne était comme paralysée. (*Instants de vie*, p. 77)

Page 13 :

De nouveau, je subis cette tristesse sans remède; cet écoulement que j'ai déjà décrit; comme si j'étais passive sous un coup de massue, exposée à toute une avalanche de significations, qui s'était accumulée et se déversait sur moi que rien ne protégeait, qui n'avait rien pour parer le coup; si bien que je me recroquevillai [...] immobile. Je ne pouvais expliquer cela, je ne dis rien. (*Instants de vie*, p. 86)

Je raisonnais ou imaginais que, si la vie ruait et donner ainsi des coups de pieds, c'était en tout cas la vie authentique. [...] Ainsi j'en vins à voir dans la vie une chose d'une extrême réalité. (*Instants de vie*, p. 167)

Page 15 :

C'est une des expériences [...] qui m'ont amenée à la conscience de ce que j'appelle la réalité : quelque chose que je vois devant moi, quelque chose d'abstrait, mais qui réside dans les collines et dans le ciel; auprès de quoi plus rien ne compte, en quoi je trouverai le repos et

continuerai d'exister. Voilà ce que j'appelle la « réalité ». Et parfois j'imagine que c'est la chose qui m'est le plus nécessaire, celle que je cherche. (*Journal intégral* – 1915-1941, p. 730)

J'atteins ce que j'appellerais une philosophie; en tout cas, c'est une idée que je ne perds jamais de vue, que derrière l'ouate se cache un dessin; que nous – je veux dire tous les êtres humains – y sommes rattachés; que le monde entier est une œuvre d'art; que nous participons à l'œuvre d'art. [...] Nous sommes les mots; nous sommes la musique; nous sommes la chose en soi. Et c'est ce que je vois quand je reçois un choc. (*Instants de vie*, p. 78)

Tout l'être, toute l'action avec ce qu'il y a en eux d'expansif, de scintillant, de vocal s'évaporent et l'on se réduit, avec un sentiment de solennité, à n'être plus que soi, un noyau d'ombre en forme de coin, quelque chose d'invisible, aux autres [...] et ce moi qui avait laissé tomber ses attaches se trouvait affranchi et propre aux plus étranges aventures. (*La Promenade au phare*, pp. 89-90)

Est-ce que tout se reproduit ainsi avec des variantes? se dit-elle. En ce cas existerait-il un motif, un thème, qui reprendrait comme dans une symphonie, un thème, à demi rappelé, à demi pressenti?... un motif gigantesque, momentanément perceptible? [...] Il doit y avoir une autre existence, se dit-elle, retombant en arrière, dans son fauteuil, exaspérée. Pas en rêve, mais ici, maintenant, dans cette sale, parmi des êtres vivants. (*Années*, pp. 376/435)

Page 16 :

Il nous faut admettre que la vie ne s'exprime pas de manière plus intense dans ce qui est communément perçu comme grand que dans ce qui nous semble communément petit. (*Essais choisis*, p. 201)

Il ne semble pas y avoir de raison qui explique qu'une chose soit exceptionnelle et une autre non. Pourquoi ai-je oublié tant de choses qui auraient dû être, semble-t-il plus mémorables que celles dont je me souviens? Pourquoi me suis-je rappelé le bourdonnement des abeilles dans le jardin en allant à la plage et ai-je complètement oublié avoir été jetée toute nue dans la mer par mon père? (*Instants de vie*, p. 75)

Cette intuition qui m'est propre – elle est si instinctive qu'elle semble m'être offerte, non pas venir de moi – a certainement donné à ma vie sa mesure depuis le jour où j'ai vu la fleur dans la plate-bande, près de la porte d'entrée à St Ives. (*Instants de vie*, p. 79)

Pages 16-17 :

Examinons un instant une conscience comme les autres, un jour comme les autres. La conscience reçoit une myriade d'impressions – banales, fantastiques, évanescences, ou tracées à la pointe. Elles nous assaillent de toutes parts, en une pluie continue d'atomes innombrables. [...] La vie n'est pas un alignement régulier de lanternes; la vie est un halo lumineux, une pellicule diaphane qui nous enveloppe de l'aube de la conscience à sa fin. La tâche du romancier n'est-elle pas de nous faire percevoir cet étrange esprit, changeant et diffus, qu'elles qu'en soient les aberrations ou les subtilités, et en lui associant aussi peu d'adjuvants externes que possible? (*Essais choisis*, pp. 199-200)

Pages 17-18 :

La bouffée de plaisir! Le plongeon! C'est l'impression que cela lui avait toujours fait lorsque, avec un petit grincement des gonds, qu'elle entendait encore, elle ouvrait d'un coup les portes-fenêtres, à Bourton, et plongeait dans l'air du dehors. Que l'air était frais, qu'il était calme, plus immobile qu'aujourd'hui, bien sûr, en début de matinée; comme une vague qui claque; comme le baiser d'une vague; vif, piquant, mais en même temps (pour la jeune fille de dix-huit ans qu'elle était alors) solennel, pour elle qui avait le sentiment, debout devant la porte-fenêtre grande ouverte, que quelque chose de terrible était sur le point de survenir. (*Mrs Dalloway*, Éditions Gallimard, p. 61)

Page 18 :

Mes moments de l'être se dressaient comme des échafaudages à l'arrière-plan; étaient la part invisible et silencieuse de ma vie d'enfant ((*Instants de vie*, p. 79)

Ces instants – dans la chambre des enfants, sur la route de la plage – peuvent encore être plus réels que le moment présent. [...] J'atteins un état où il me semble que je regarde les choses se produire comme si j'étais là-bas. [...] Je le vois – le passé – comme une avenue qui s'étend

derrière moi; un long ruban de scènes et d'émotions. Là, au bout de l'avenue, se trouvent encore le jardin et la chambre des enfants. [...] Je sens qu'une forte émotion doit laisser sa trace; et qu'il s'agit simplement de découvrir comment nous pourrions la suivre, de manière à revivre notre vie depuis son commencement. (*Instants de vie*, p. 71)

Page 19 :

2 mai... j'écris la date, parce que je crois avoir trouvé une forme acceptable pour ces notes. C'est-à-dire, y introduire le présent – du moins suffisamment de présent pour s'en servir comme d'une plate-forme où je me tiendrai. Il serait intéressant de mettre en contraste les deux personnes, moi maintenant et moi alors. (*Instants de vie*, p. 81)

Le passé ne me revient que lorsque le présent se déroule tout uniment, qu'il est comme la surface mouvante d'un fleuve profond. [...] Le présent, lorsqu'il est renforcé par le passé, est mille fois plus profond que le présent quand il vous serre de si près qu'on ne peut rien ressentir d'autre; quand le film n'enregistre que ce que voit la lentille de l'appareil. (*Instants de vie*, p. 113)

Pages 19- 20 :

Mais de quoi l'instant présent était-il fait? Quand on est jeune, le futur, tel au morceau de verre, se superpose au présent qui tremble et qui frissonne. Quand on est vieux, le passé, tel un verre épais, se superpose au présent qui vacille et se déforme. Tout le monde est persuadé, néanmoins, que le présent existe et cherche à déterminer les éléments de cet état afin d'en définir la vérité, la totalité. Avant tout, il est en grande partie constitué par des impressions visuelles et sensorielles. (« Le moment : nuit d'été », *La mort de la phalène*, p. 59)

Page 20 :

Et soudain elle dit quelque chose qui éveille notre attention. Sa personnalité se précise, évolue lentement, devient plus complexe et nous semble aussi inépuisable que celle d'une personne vivante. (*Essais choisis*, p. 65)

Page 22 :

Je m'aperçois que monter des scènes est ma manière naturelle de témoigner du passé. Il y a toujours une scène qui refait surface; tout arrangée; significative. Cela me confirme dans mon idée instinctive, (elle ne supporterait pas la discussion; elle est irrationnelle), dans le sentiment que nous sommes des vaisseaux scellés, flottant dans ce qu'il est commode d'appeler la réalité; et qu'à certains moments sans aucune raison, sans le moindre effort, la matière qui les scelle cède; la réalité c'est-à-dire une scène fait irruption à l'intérieur; – car pourquoi ces scènes survivraient-elles intactes à tant d'années qui les minent, sinon parce qu'elles sont faites de quelque chose de durable. C'est une preuve de leur « réalité ». (*Instants de vie*, p. 173)

Je persiste à croire que l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain. [...] Un choc dans mon cas est aussitôt suivi du désir de l'expliquer. (*Instants de vie*, p. 78)

Ce que je veux faire maintenant, c'est saturer jusqu'au moindre atome; autrement dit, éliminer tout déchet, corps inerte et superfluité. Reproduire l'instant dans sa totalité, quoi qu'il puisse inclure. Disons que l'instant est une combinaison de pensée, de sensation, plus la voix de la mer. (*Journal intégral – 1915-1941*, p. 742)

Il y avait aussi en partie que la mort de ma mère opérait une mise au point, intensifiait les contrastes; qu'elle développait soudain chez moi certaines perceptions, comme si on avait braqué un miroir ardent sur ce qui était jusque-là dans l'ombre et léthargique [...] comme une découverte que l'on fait soudain sans le vouloir. (*Instants de vie*, pp. 105-106)

Page 23 :

Toujours, toujours, toujours, je m'efforce de dire ce que je ressens. (*Lettres illustrées Virginia Woolf*, Frances Spalding, p. 103)

La plume court en flairant une piste. (*Instants de vie*, p. 106)

Pages 23-24 :

Je pense énormément à mon avenir, et détermine quel livre je dois écrire – comment je restructurerai le roman et capterai une multitude de choses jusqu'ici fugaces, enserrerai le tout et donnerai forme à d'infinies formes étranges. [...] Demain, je le sais, je m'attaquerai aux vieilles phrases inanimées. (*Lettres illustrées Virginia Woolf*, Frances Spalding, p. 45)

Page 24 :

Je n'ai caché aucun message derrière le *Phare*. [...] Je voyais bien que toutes sortes d'impressions se conjugueraient pour en découvrir un, mais je n'ai pas voulu l'élucider, confiant aux lecteurs le soin d'y mettre leurs propres émotions – ce qu'ils ont fait, chacun y voyant ce qu'il voulait y voir. (*Lettres illustrées Virginia Woolf*, Frances Spalding, p. 112)

Page 25 :

Il m'a fallu une année entière de tâtonnements pour découvrir ce que j'appelle mon « procédé de sape », qui me permet de raconter le passé par tranches quand cela m'est nécessaire. C'est ma découverte la plus importante jusqu'ici. [...] J'aurais pourtant beaucoup à dire au sujet des *Heures*, et de ma découverte : comment je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce qu'il me faut : humanité, humour, profondeur. Mon idée est est défaire communiquer ces grottes entre elles, et que chacune s'offre au grand jour, le moment venu. (*Journal intégral* – 1915-1941, pp. 519/512)

Page 27 :

C'est le témoignage d'une chose réelle au-delà des apparences; et je la rends réelle en la traduisant par des mots. C'est seulement en la traduisant par des mots que je lui donne son entière réalité. Cette entière réalité signifie qu'elle a perdu son pouvoir de me blesser; elle me donne, peut-être parce qu'en agissant ainsi j'efface la souffrance, l'immense plaisir de rassembler les morceaux disjoints. Peut-être est-ce là le plus grand plaisir que je connaisse. C'est le ravissement que j'éprouve lorsqu'il m'arrive en écrivant d'avoir l'impression de découvrir ce qui va ensemble, de bien monter une scène, de faire tenir debout un personnage. (*Instants de vie*, p. 78)

Il (le poème) semblait être devenu tout entier intelligible. [...] La poésie se réalisait. (*Instants de vie*, p. 106)

Page 32 :

Laminant et tranchant, divisant et subdivisant, les horloges de Harley Street grignotaient peu à peu la journée de juin, recommandaient la soumission, soutenaient l'autorité, et montraient, en cœur, les avantages du sens de la mesure. [...] Par ce culte de la mesure, non seulement Sir

William prospérait personnellement, mais il faisait prospérer l'Angleterre, il mettait ces fous à l'écart, il leur interdisait de faire des enfants, il faisait du désespoir un crime, pénalisait le désespoir, empêchait les inadaptés de propager leurs idées jusqu'à ce qu'ils en viennent à partager eux aussi son sens de la mesure. (*Mrs Dalloway*, pp. 196/192)

Page 35 (note en bas de page) :

Clarissa (se dirigeant vers la table de toilette) plongea au cœur même de l'instant, le cloua sur place, l'instant de ce matin de juin sur lequel s'exerçait la pression de tous les autres matins. (*Mrs Dalloway*, p. 107)

Page 36 :

Il y avait au tréfonds de son cœur une peur affreuse. Même maintenant, souvent, s'il n'y avait pas eu Richard lisant le *Times*, si bien qu'elle pouvait se blottir comme un oiseau et se réchauffer, peu à peu, permettre à cette joie immense de flamber, comme on frotte deux bouts de bois, deux choses l'une contre l'autre, s'il n'y avait pas eu cela, elle n'aurait pas résisté. Elle en avait réchappé. Mais ce jeune homme, lui, s'était tué. (*Mrs Dalloway*, p. 308)

Page 37 :

Il y avait une chose qui comptait, une chose qui dans sa vie à elle, se trouvait camouflée par les vains bavardages, déformée, obscurcie, une chose qui se perdait tous les jours dans la corruption, les mensonges, les vains bavardages. Lui l'avait préservée. La mort était un défi; la mort était un effort pour s'unir; les hommes sentaient mystérieusement que le centre leur échappe. Ce qui est proche se retire, le ravissement s'évanouit; on est seul. Dans la mort, il y a une étreinte. (*Mrs Dalloway*, p. 307)

Mais quelle nuit extraordinaire! Elle se sentait en un sens très semblable à lui, ce jeune homme qui s'était tué. Elle était contente qu'il l'ait fait; qu'il ait joué son va-tout cependant que les autres continuaient à vivre. L'horloge sonnait. Les cercles de plomb se dissolvaient dans l'air. Mais il fallait qu'elle y retourne. Il fallait qu'elle aille rejoindre ses invités. Il fallait qu'elle aille retrouver Sally et Peter. Et elle émergea du petit salon. (*Mrs Dalloway*, p. 310)

Et justement, elle était là. (*Mrs Dalloway*, p. 321)

Page 49 :

La vieille question qui ne cesse de traverser le ciel de la pensée, la question vaste et générale. (*La Promenade au phare*, p. 217)

Page 57 :

Il y a là, une cohérence, une stabilité dans les choses; elle voulait dire par là qu'il existe un élément soustrait au changement et qui s'oppose, avec sa clarté de rubis, à ce qu'il y a dans le monde de fluide, de fugace et de spectral (ici elle jeta un coup d'œil sur la fenêtre où se jouaient des réflexions de lumière); aussi avait-elle ce soir, comme elle l'avait déjà eue dans la journée, une impression de paix et de repos. C'est de semblables moments, pensa-t-elle, qu'est fait ce qui doit rester à jamais. Oui, cette impression-là resterait à jamais. (*La Promenade au phare*, p. 143)

Page 59 :

Quel est le sens de la vie? Voilà tout – c'est une question bien simple; une question qui tend à nous hanter à mesure que les années passent. La grande révélation n'était jamais venue. La grande révélation ne vient peut-être jamais. Elle est remplacée par de petits miracles quotidiens, des révélations, des allumettes inopinément frottées dans le noir; en voici une. Ceci, cela et l'autre chose; elle-même, Charles Tansley et la vague en train de se briser; Mrs Ramsay les rapprochant; Mrs Ramsay disant à la vie : « arrête-toi »; Mrs Ramsay faisant de l'instant présent quelque chose de permanent (comme dans une autre sphère Lily elle-même essayait de le faire) – cela était de la nature d'une révélation. Au milieu du chaos il y a la forme; ce passage, ce flot éternel (elle regarda les nuages s'en aller et les feuilles trembler) était d'un seul coup stabilisé. « Arrête-toi! » avait dit Mrs Ramsay à la vie. « Mrs Ramsay! Mrs Ramsay! » répéta-t-elle. Elle lui devait cette révélation. (*La Promenade au phare*, pp. 217-218)

Page 63 :

Mon chéri, Je suis en train de sombrer dans la folie à nouveau, j'en suis sûre : je sais que nous n'arriverons pas au bout de ces horribles crises. Et cette fois je ne guérirai pas. Je recommence à entendre des voix, et n'arrive pas à concentrer mes pensées. Aussi vais-je faire ce

qui me semble la meilleure chose à faire. (Traduction issue de l'édition française du roman de Cunningham, *Les heures*, pp. 13-14.)

Je ne crois pas que deux personnes auraient pu être plus heureuses que nous l'avons été. (Traduction issue de l'édition française du roman de Cunningham, *Les heures*, pp. 13-14)

Page 64 :

Cela avait-il la moindre importance, se demandait-elle en se dirigeant vers Bond Street, cela avait-il la moindre importance qu'elle dût un jour, inévitablement, cesser d'exister pour de bon; le fait que tout ceci continuerait sans elle : en souffrait-elle; ou n'était-ce pas plutôt une pensée consolante de se dire que la mort était la fin des fins; mais que pourtant, en un sens, dans les rues de Londres, dans le flux et le reflux, ici et là, elle survivrait [...] dans des gens qu'elle n'avait jamais connus. (*Mrs Dalloway*, p. 69)

Page 68 :

Je ne puis pas fondre le moment présent avec le moment à venir. Pour moi, tous les moments sont tragiques, tous sont solidaires. [...] Je n'ai pas de but. Je ne réussis pas à enfilez les unes aux autres les minutes et les heures, à les dissoudre par un procédé tout simple jusqu'à ce qu'ils forment cette masse une et indivisible que vous appelez la vie. (*Les Vagues*, pp. 143-144)

Page 74 :

Mrs Dalloway dit qu'elle se chargerait d'acheter les fleurs. (*Mrs Dalloway*, p. 61)

Page 76 (note en bas de page) :

La honte du miroir m'a duré toute ma vie. (*Instants de vie*, p. 72)

Je hais les miroirs qui me montrent mon vrai visage. (*Les Vagues*, p. 53)

Page 79 :

Chaque fois qu'elle traversait le carreau, je me plaisais à croire que je voyais un fil de lumière vitale. Elle était la vie même. (*La mort de la phalène*, p. 86)

Page 84 :

Il y avait des silences, quand aucun mot ne semblait avoir de sens. (*Instants de vie*, p. 57)

Page 86 :

Et alors eut lieu le moment le plus exquis de sa vie; alors qu'elles passaient devant une vasque en pierre remplie de fleurs, Sally s'arrêta; elle cueillit une fleur; elle l'embrassa sur les lèvres. C'était comme si le monde entier avait basculer la tête en bas! Les autres disparurent. Elle était là, seule avec Sally. Et elle eut le sentiment qu'elle venait de recevoir un cadeau, enveloppé, qu'on lui avait dit de ne pas regarder – un diamant, quelque chose d'infiniment précieux, dans son papier et, tout en marchant avec Sally (de long en large, de long en large), elle le sortait de son emballage, ou alors ses feux perçaient à travers, et c'était une révélation, un véritable sentiment religieux. (*Mrs Dalloway*, pp. 105-106)

Mais ce jeune homme qui s'était tué : avait-il plongé en serrant contre lui son trésor? (*Mrs Dalloway*, p. 308)

Page 90 :

Rien ne dure. L'instant ne prépare pas à l'instant qui suit. (*Les Vagues*, p. 143)

Page 101 :

C'était la mort. Ce n'était rien. Elle avait cessé de respirer voilà tout. C'était le bonheur parfait. Ils venaient d'obtenir ce qu'ils avaient toujours souhaité – l'union qu'ils n'avaient pu réaliser quand ils étaient en vie. Sans savoir s'il parlait en pensée ou tout haut, il dit : « Jamais il n'y eut deux êtres aussi heureux que nous l'avons été. Nul n'a jamais aimé comme nous avons aimé. » Il lui sembla que de leur fusion absolue et de leur bonheur émanaient des cercles qui allaient s'élargissant, qui emplissaient l'espace. [...] Aucun de ses désirs les plus vastes ne restait inexaucé. Ils possédaient ce qui jamais plus ne leur serait repris. (*La traversée des apparences*, p. 441)

Page 103 :

N'était-ce pas plutôt une pensée consolante de se dire que la mort était la fin des fins?  
(*Mrs Dalloway*, p. 69)

Page 106 :

La vie, à force d'être faite de ces petits incidents distincts que l'on vit un à un, finit par faire un tout pour s'incurver comme une vague vous emporte et, retombant, vous jette violemment sur la grève. (*La Promenade au phare*, p. 70)

## BIBLIOGRAPHIE

**Corpus**

DALDRY, Stephen, *The Hours*, USA, Paramount Home Entertainment, 2002, 114 min. (Film sur support DVD, version commentée)

**Corpus secondaire**

CUNNINGHAM, Michael, *Les heures*, Paris, Éditions 10/18, trad. par Anne Damour, 2004, 226 p.

WOOLF, Virginia, *Moments of Being*, 2<sup>nd</sup> ed., London, The Hogarth Press, 1985 [1976], 230 p.

———, *Mrs Dalloway*, New York, Editions Harcourt, 2005, [1925], 225 p.

———, *Mrs Dalloway*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio classique », trad. par Marie-Claire Pasquier, 1994, 358 p.

———, *The Years*, London, The Hogarth Press, 1937, 469 p.

———, *The Death of the Moth and other Essays*, London, The Hogarth Press, 1942, 157 p.

———, “The Moment: Summer’s Night”, *The Moment and Other Essays*, New York, Editions Harcourt, 1948, 240 p.

———, *A Writer’s Diary*, London, The Hogarth Press, 1953, 372 p.

———, *The Waves*, 9<sup>th</sup> ed., London, The Hogarth Press, 1960, [1931], 211 p.

———, *Collected essays*, Vol. 2, London, The Hogarth Press, 1966, 304 p.

———, *Collected essays*, Vol. 3, London, The Hogarth Press, 1967, 231 p.

———, *La mort de la phalène*, Paris, Éditions Du Seuil, trad. par Hélène Bokanowski, 1968, [1916], 251 p.

———, *La Promenade au phare*, Paris, Éditions Stock, trad. par M. Lanoire, 1968, [1927], 245 p.

- , *Les Vagues*, Paris, Éditions Stock, trad. par Marguerite Yourcenar, 1974, [1937], 318 p.
- , *The voyage out*, London, The Hogarth Press, 1975, [1915], 458 p.
- , *The Letters of Virginia Woolf, 1888-1912*, Nigel Nicolson, Joanne Trautmann, (dir.), New York, Editions Harcourt, Vol. 1 (6 volumes), 1975, 531 p.
- , *The Letters of Virginia Woolf, 1923-1928*, Nigel Nicolson, Joanne Trautmann, (dir.), New York, Editions Harcourt, Vol. 3 (6 volumes), 1977, 632 p.
- , *The Letters of Virginia Woolf, 1936-1941*, Nigel Nicolson, Joanne Trautmann, (dir.), New York, Editions Harcourt, Vol. 6 (6 volumes), 1980, 3232 p.
- , *Années*, Paris, Éditions Stock, Coll. « Le livre de poche », trad. par Germaine Delamain, revu par Colette-Marie Huet, 1979, [1937], 442 p.
- , *La traversée des apparences*, Paris, Éditions Flammarion, trad. par Ludmila Savitzky, 1979, (1977), 466 p.
- , « Esquisse du passé », *Instants de vie*, Paris, Éditions Stock, trad. par Colette-Marie Huet, 1986, [1976], pp. 63-194.
- , *Lettres illustrées de Virginia Woolf*, choisies et commentées par Frances Spalding, Paris, Éditions Herscher, trad. par Thérèse et Christine de Chersay, 1993, 160 p.
- , *To the Lighthouse*, New York, Editions Harcourt, 2005, [1927], 242 p.
- , *Journal intégral — 1915-1941, Tome 2*, Paris, Éditions Stock, Coll. « La Cosmopolite », trad. par Colette-Marie Huet et Marie-Ange Dutartre, 2008, [1977], 1558 p.
- , *Essais choisis*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio classique », trad. par Catherine Bernard, Traduction nouvelle, 2015, 533 p.

### **Corpus théorique principal**

- BENJAMIN, Walter, « Le conteur », *Œuvres*, Tome III, Paris, Éditions Gallimard, trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2000, [1936], pp. 114-151.
- RABATÉ, Dominique, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Éditions Librairie José Corti, Coll. « Les essais », 2010, 112 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 233 p.

### Corpus théorique et critique secondaire

- BECDELIÈVRE, Laure, *Au creux des heures — De Mrs Dalloway à The Hours*, Paris, Les Éditions de la Transparence, 2012, 283 p.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres II, Poésie et Révolution*, Paris, Éditions Denoël, trad. par Maurice de Gandillac, 1971, [1955], 290 p.
- , *Sens unique précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, Paris, Éditions Les Lettres Nouvelles, trad. par Jean Lacoste, 1978, 331 p.
- , *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, Coll. « Passages », trad. par Jean Lacoste, d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedermann, 1989, 972 p.
- , *Écrits Français*, Paris, Éditions Gallimard, présentés par Jean-Maurice Monnoyer, 1991, 389 p.
- , *Œuvres*, Tome II, Paris, Éditions Gallimard, trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2000, [1936], 453 p.
- , *Œuvres*, Tome III, Paris, Éditions Gallimard, trad. par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2000, [1936], 443 p.
- FERRATY, Frank, « The Hours de Stephen Daldry : l'envers du temps », *Inter-Lignes, Revue de la Faculté libre des Lettres*, « Musique et Cinéma : harmonies et contrepoints. Actes du colloque tenu les 18 & 19 décembre 2009 », n° spécial, 2010, pp. 169-184.
- HUGUES, Mary Joe, "Michael Cunningham's *The Hours* and post-modern artistic Representation", *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 45, n° 4, 2004, pp. 349-361.
- LINDGREN-LEAVENWORTH, Maria, "A Life as Potent and Dangerous as Literature Itself - Intermediated Moves from *Mrs. Dalloway* to *The Hours*", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 43, n° 3, Juin 2010, pp. 503-523.
- PILLIÈRE, Linda, "Michael Cunningham's *The Hours* : echoes of Virginia Woolf", *Revue LISA*, Vol. II, n° 5, "Rewriting/Ré-écriture", 2004, pp. 132-143.

### Ouvrages sur Virginia Woolf

- AUBERT, Jacques, « avant-propos : C'est pas tout ça! », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie*, Paris, Éditions Michèle, Coll. « Je est un autre », 2011, pp. 7-16.

- BRISAC, Geneviève, DESARTHE, Agnès, *V. W. le mélange des genres*, Éditions de l'Olivier, Le Seuil, Paris, 2004, 279 p.
- BOILEAU, Nicolas Pierre, « Les “mots ordinaires” et la littérature face au réel », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie*, Paris, Éditions Michèle, Coll. « Je est un autre », 2011, p. 77-100.
- DONOVAN, Josephine, “Everyday Use and Moments of Being, Toward a Nondominative Aesthetic”, dans Hilde Hein and Carolyn Korsmeyer (dir.), *Aesthetics in Feminist Perspective*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, pp. 53-67.
- GARCIA, Luc, « De passage dans le temps et s'en va », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie*, Paris, Éditions Michèle, Coll. « Je est un autre », 2011, pp. 185-206.
- GUIGUET, Jean, *Virginia Woolf et son œuvre : l'art et la quête du réel*, Paris, Éditions Didier, Coll. « Études anglaises », 1962, 484 p.
- HÉNAFF, Dominique, « Changer le désastre en catastrophe », *Une prose à l'épreuve du réel, trois interventions à propos de Virginia Woolf*, Lyon, Éditions Horlieu, 2003, pp. 79-108.
- LEE, Hermione, *Virginia Woolf ou l'aventure intérieure*, Paris, Éditions Autrement, trad. par Laurent Bury, 2000, 257 p.
- MARRET, Sophie, « Le creux de la vague », dans Stella Harrison (dir.), *Virginia Woolf - L'écriture, refuge contre la folie*, Paris, Éditions Michèle, Coll. « Je est un autre », 2011, pp. 53-76.
- McINTYRE, Gabrielle, *Modernism, Memory and Desire: T. S. Eliot and Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 264 p.
- NATHAN, MONIQUE, *Virginia Woolf par elle-même*, Paris, Éditions Du Seuil, Coll. « Écrivains de toujours », 1956, 191 p.
- PELLAN, Françoise, *Virginia Woolf, l'ancrage et le voyage*, Lyon, Éditions Presses Universitaires de Lyon, 1994, 193 p.
- POOLE, Roger, *The Unknown Virginia Woolf*, 4<sup>th</sup> ed., Cambridge University Press, 1995, [1978], 289 p.
- REGARD, Frédéric, *La force au féminin, sur trois essais de Virginia Woolf*, Paris, Éditions La Fabrique, 2002, 125 p.
- ROSE, Phillys, *Virginia Woolf, qui êtes-vous?* Lyon, Éditions La Manufacture, 1987, 340 p.
- ROSENBERG, Beth Carol, DUBINO, Jeanne, *Virginia Woolf and the Essay*, London and Basingstoke, Editions Palgrave MacMillan, 1997, 320 p.

SIM, Lorraine, *Virginia Woolf: The Patterns of Ordinary Experience*, Ashgate Publishing Limited, Farnham, 2010, 221 p.

WENNER, Claudia, *Moments of being : On the psychology of the moment in Virginia Woolf (Zur Psychologie des Augenblicks Bei Virginia Woolf)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998, 158 p.

WOOLF, Leonard, *Beginning again*, New York, Editions Harcourt, 1964, 263 p.

### Articles de revue imprimées et en ligne portant sur Virginia Woolf

DAHL, Christopher C., "Virginia Woolf's *Moments of Being* and Autobiographic a Tradition in the Stephen Family", *Journal of Modern Literature*, Vol. 10, n° 2, Juin 1983, pp. 175-196.

ALLEY, Henry, "Mrs Dalloway and Three of Its Contemporary Children", *Papers on Language and littérature (PLL)*, Vol. 42, n° 4, Automne 2006, pp. 401-419.

BRUGÈRE, Fabienne, « Mrs Dalloway ou le temps de la littérature », *Esprit*, Vol. 3, « La pensée Ricœur », Mars/avril 2006, pp. 110-121.

DELAPLACE, Anne, « "Intermittences" et "moments de vie" : l'esthétique de la discontinuité chez Marcel Proust et Virginia Woolf », *TRANS-*, « Esthétique de la discontinuité », 4 février 2007, en ligne, <<http://trans.revues.org/493>>, consulté le 31 décembre 2014.

DROBOT, Irina-Ana, "Moments of Being in Virginia Woolf and Graham Swift", *David Publishing.org*, Vol. 10, n° 8, pp. 1452-1474, Août 2012, en ligne, <<http://www.davidpublishing.com/show.html?7709>>, consulté le 5 janvier 2015.

HAFHEY, Kate, "Exquisite Moments and the Temporality of the kiss in Mrs. Dalloway and The Hours", *Narrative*, Vol. 18, n° 2, Mai 2010, pp. 137-162.

IANNONE, Carol, "Woolf, Women, and The Hours", *Commentary*, Vol. 115, n° 4, Avril 2003, pp. 50-53.

JURANVILLE, Anne, « La sensation dans le processus visionnaire de la création chez Virginia Woolf. », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 2, n° 80, « La psychanalyse (sur)prise par l'art », 2009, pp. 81-95.

LANONE, Catherine, « Virginia Woolf ou l'opacité de la transparence », *Études britanniques contemporaines*, Vol. 44, 2013, « La transparence. Congrès de la SAES, Limoges, mai 2012 », 29 novembre 2013, en ligne, <<http://ebc.revues.org/463>>, consulté le 15 janvier 2015.

MA, Jin, "James Joyce's Epiphany and Virginia Woolf's 'Moments of Importance'", *Studies in Literature and Language*, Vol. 2, n° 1, pp. 114-118, 28 février 2011, en ligne, <<http://dx.doi.org/10.3968/n>>, consulté le 24 janvier 2015.

- OLSON, Liesl M., "Virginia Woolf's 'cotton wool of daily life'", *Journal of Modern Literature*, Vol. 26, n° 2, "Special Issue: Virginia Woolf and Others", Hiver 2003, pp. 42-65.
- PACCAUD-HUGUET, Josiane, "The Moment of Being & the Voice of Melancholy in Virginia Woolf's *The Waves*", *E-rea*, Vol. 4, n° 1, pp. 28-36, "Discourses of Melancholy" Printemps 2006, en ligne, <<http://erevues.org/362>>, consulté le 18 janvier 2015.
- POULET, Élisabeth, « Le Fou visionnaire de Virginia Woolf », *La Revue des Ressources*, Rubrique *Littérature et folie*, 23 août 2010, en ligne, <<http://www.larevuedesressources.org/le-fou-visionnaire-de-virginia-woolf,656.html>>, consulté le 13 décembre 2014.
- REBOURG-ROESLER, Christine, « Stylistique au Rorschach et chez Virginia Woolf », *Psychologie clinique et projective*, Vol. 1, n° 13, 2007, pp. 77-91.
- SCHIFF, James, "Rewriting Woolf's *Mrs. Dalloway*: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott, and Lanchester", *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, Vol. 45, n° 4, 2004, pp. 363-382.

#### Autres ouvrages consultés

- AGACINSKI, Sylviane, *Le passeur de temps - Modernité et nostalgie*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 2000, 207 p.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Éditions Librairie José Corti, 1964 [1942], 265 p.
- , *La Poétique de l'espace*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1989, 214 p.
- , *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Le livre de poche, Coll. « Biblio essais », 1994, 160 p.
- BALINT, Michaël, *Les voies de la régression*, 4e éd., Paris, Éditions Payot & Rivages, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », trad. par Myriam Viliker et Judith Dupont, 2000 [1959], 208 p.
- BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, 640 p.
- , *Le livre à venir*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, 143 p.
- BOURASSA, Lucie, *L'entrelacs des temporalités*, Montréal, Éditions Nota Bene, Coll. « Littérature(s) », 2009, 304 p.
- CAMPION, Pierre, « Temps et récit: une analyse critique des positions de Ricœur sur Proust », *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Aesthetica », 2003, pp. 17-38.

- COHN, Dorrit, *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, trad. par Alain Bony, 1981, 315 p.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1968, 409 p.
- , *L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 298 p.
- , *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 378 p.
- , *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1993, 192 p.
- DUFOUR-EL-MALEH, Marie-Cécile, *La nuit sauvée*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1993, 180 p.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio », 1993, 146 p.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, 400 p.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris, Presses Universitaires de France, trad. par Janine Altounian et préface de François Robert, 2010, 756 p.
- GILSON, Étienne, *La philosophie au moyen-âge*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1988, [1922], 784 p.
- HÊME DE LACOTTE, Suzanne, *Deleuze : philosophie et cinéma, le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, Paris, Éditions L'Harmattan, Coll. « L'Art en bref », 2001, 123 p.
- HOPPENOT, Éric, « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : "Le temps de l'absence de temps" », dans Ricard, RIPOLL, (dir.), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques, Actes du 1<sup>er</sup> congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives Barcelone 21-23 juin 2001*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, Coll. « Études », 2002, pp. 103-122.
- LACOSTE, Jean, *L'aura et la rupture*, Paris, Éditions Maurice Nadeau, 2003, 253 p.
- MASSON, Bernard, *Correspondances de Gustave Flaubert*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio classique », 1998, 864 p.
- PETIT, Alain, « La brièveté héraclitéenne », dans Colloque Université Blaise Pascal, (dir.), *Formes littéraires brèves : actes du colloque organisé par l'Université Blaise Pascal, en coopération avec l'Université Clermont-Ferrand [sic], 29 novembre au 2 décembre 1989*, Wrocław, Éditions Romanica Wratislaviensia, Coll. « Acta Universitatis Wratislaviensis », 1991, pp. 77-97.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Folio essais », 2001, 230 p.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Éditions Gallimard, Coll. « Quarto », 1999, 2408 p.

QUIGNARD, Pascal, *Une gêne technique à l'égard du fragment*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 1986, 70 p.

#### **Autres articles de revue imprimées et en ligne**

ABDELRAHMAN, Fadwa, « From Page to Celluloid : Michael Cunningham's *The Hours* », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 28, « Artistic Adaptations: Approaches and Positions », Septembre 2008, pp. 150-164.

BAILLY, Jean-Christophe, « Walter Benjamin et l'expérience du seuil », *Europe*, n° 1008, « Walter Benjamin », Avril 2013, pp. 12-22.

BARONI, Raphaël, « Ce que l'intrigue ajoute au temps. Une relecture critique de *Temps et récit* de Paul Ricœur », *Poétique*, n° 163, Septembre 2010, pp. 361-382.

BERDET, Marc, « Benjamin, sociographe de la mémoire collective? », *Temporalités*, Vol. 3, « Socialité de la mémoire », 7 juillet 2009, en ligne, <<http://temporalites.revues.org/410>>, consulté le 3 novembre 2014.

COHEN-LEVINAS, Danielle, « Philosopher dans la forme du temps », *Europe*, n° 1008, « Walter Benjamin », Avril 2013, pp. 126-140.

DESSONS, Gérard, « Paul Ricœur, l'amour du texte », *Europe*, « Philosophie et littérature », n° 849-850, Janvier-février 2000, pp. 280-297.

LÖWY, Michael, « Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin », *Historein, a review of the past and other stories*, Vol. 4, 2003, pp. 199-205.

MIGUELEZ, Roberto, « Narration, connaissance et identité chez Paul Ricœur », *Philosophiques*, Vol. 14, n° 2, Automne 1987, pp. 425-433.

RIONDET, Odile, « Paul Ricœur, le texte, le récit et l'histoire », *Bulletin des Bibliothèques de France*, T. 53, n° 2, 2008, en ligne, <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2008-02-0006-001.pdf>>, consulté le 4 février 2015.

ROBIN, Christophe, « De l'Histoire à la fiction : temps et contre-temps dans *Nostromo* », *L'Époque conradienne*, Vol. 28, Janvier 2002, pp. 9-26.

RÜDIGER, Bernhard, « L'expérience à l'arrêt, l'art face au réel. Le *Chockerlebnis*, selon Walter Benjamin: nouvelle configuration de l'acte créateur », *Images Re-vues*, Hors-série 2, « L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin », 1<sup>er</sup> janvier 2010, en ligne, <<http://imagesrevues.revues.org/293>>, consulté le 13 décembre 2013.

**Autres sources**

CUNNINGHAM, Michael, pochette du disque compact audio (CD) *The Hours*, musique composée par Philip Glass, n° 7559-79693-2, Nonesuch Records, a Warner Music Group Company, New York, © 10 décembre 2002.

PIGEAUD, Jackie, « Louis Guillermit, lecteur de Platon », *Éditions de l'éclat*, 15 avril 2015, en ligne, <[http://www.lyber-eclat.net/lyber/guillermit/lecteur\\_platon.html](http://www.lyber-eclat.net/lyber/guillermit/lecteur_platon.html)>, consulté le 2 juillet 2015.

POUGET, Régis, « La maladie de Virginia Woolf », Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, Conférence 3727 du 19 juin 2000, en ligne, <[http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie\\_edition/fichiers\\_conf/Pouget1999.pdf](http://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/Pouget1999.pdf)>, consulté le 13 janvier 2015.

TALAMO, Robert, « Pour une théorie des narrations à partir de Paul Ricœur », Fonds Ricœur, trad. de l'italien par Cécile Pirat, 2008, en ligne, <[http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace\\_chercheurs/theorie-narration-1.pdf](http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/espace_chercheurs/theorie-narration-1.pdf)>, consulté le 4 juillet 2015.