

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI

EN VUE DU GRADE DE MAÎTRISE ÈS ARTS (M.A.) EN LETTRES

EN VERTU D'UN PROTOCOLE D'ENTENTE AVEC L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À

RIMOUSKI

ET L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

PAR ZACHARIE BONNEAU, B.A.

POÉTIQUE ET IMAGINAIRE DU MAL-ÊTRE DANS *LES HEURES* DE MICHAEL

CUNNINGHAM

AOÛT 2023

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à l'imaginaire du mal-être qui pèse sur le sujet-personnage dans le roman *Les Heures* de Michael Cunningham, paru en 1999. Plus précisément, il cherche à en dégager la poétique, les illustrations, les mécanismes et les causes chez trois personnages féminins.

Le premier chapitre est consacré à la représentation de la parole et de la pensée. Nous y explorons le caractère inadéquat ou incomplet des interactions entre les personnages. Cette partie aborde les questions d'indicible, de contenu implicite, de flux de pensée et d'équilibre des rapports conversationnels.

Le deuxième chapitre est consacré aux rôles sociaux et à la notion féministe d'agentivité. Il aborde l'importance de l'assujettissement dans le mal-être des personnages. La répétition d'un quotidien futile représente alors le processus d'assujettissement et le désir homosexuel en représente la subversion. Il s'agit de mettre en lumière les liens entre la condition de femme et le mal-être.

Le troisième chapitre montre que la mise en scène de la temporalité est en fait un effort d'investigation du mal-être. En effet, la nostalgie et l'appréhension créent un état qui constitue un dispositif d'effacement du présent. Les personnages, dans leurs rapports au futur et au passé, peuvent être doublement mis en relation avec la temporalité par la configuration narratologique de celle-ci, mais aussi par le discours la concernant.

REMERCIEMENTS

Je remercie, d'abord et avant tout, mes parents, Hélène et Carl, l'une pour m'avoir donné ce goût de la langue et de la culture, l'autre pour avoir rempli notre maison de livres. Je remercie, pour avoir créé un trafic familial de bouquins, mes tantes Diane, Chantal et Louise.

Je remercie mes professeurs du département de littérature de l'UQAC, dont font partie Anne-Martine Parent, ouvreuse d'esprits, Cynthia Harvey, élégance nostalgique, Luc Vaillancourt, énergie charismatique, François Ouellet, flegme intelligent et surtout, M. Nicolas Xanthos, mon directeur, pour sa rigueur, son intelligence, sa compassion, sa douceur, son irrésistible humour et sa capacité fabuleuse de me faire me sentir adéquat.

Je remercie enfin les femmes de mon entourage, cette famille choisie: Marie-Philip Bergeron, Michelle Simard, Charlo Bouchard, Ann-Élisabeth Pilote, Marie-Claude Brassard et Marilou Lebel Dupuis, qui sont toutes des amies absolument spectaculaires. Je n'oublie pas les guerrières du département de littérature du Cégep de Chicoutimi: Karine Vachon, Hélène Villeneuve et Chantale Girard.

Je termine en remerciant mes meilleures amies, la Sainte Trinité, mon ancre dans la vie, mes héroïnes de roman:

Joséphine Simard, sœur de cœur
Noémie Bouchard sœur d'esprit
et Florence St-Gelais, sœur

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	III
REMERCIEMENTS	IV
INTRODUCTION	1
Problématique	1
Réception critique.....	3
Cadre théorique	8
Contenu des chapitres	10
CHAPITRE 1 : PAROLE MONDAINE ET PENSÉE TOURMENTÉE : LA POÉTIQUE DIALOGALE ET L'INDICIBLE COMME DISPOSITIFS D'ILLUSTRATION DU MAL-ÊTRE.....	12
CHAPITRE 2 : LE MANQUE D'AGENTIVITÉ FÉMININE ET L'IMPOSSIBILITÉ D'AGIR : VECTEURS DU MAL-ÊTRE.....	46
CHAPITRE 3 : DISPOSITION ET EXPÉRIENCE DU TEMPS : OUTILS D'EXPRESSION DU MAL-ÊTRE.....	78
CONCLUSION	111

BIBLIOGRAPHIE.....115

INTRODUCTION

Problématique

Nombreuses ont été les prétentions des hommes à écrire adéquatement les femmes. Rares ont été les réussites. Le roman *Les Heures*, de Michael Cunningham, fut couronné du Pulitzer en 1999 et devint presque instantanément un roman phare de la littérature lesbienne contemporaine, bien qu'il fût écrit par un homme. En effet, de tous les romans de Cunningham, *Les Heures* représente probablement le plus grand effort d'extraction de soi de la part de son auteur. Il réussit à ne pas asseoir une autorité sur les personnages féminins, les écoutant plutôt, cherchant avec elles ce qu'elles ne pourront trouver. De ce roman, Cunningham lui-même dira, lors d'un entretien avec Daniel Mendelsohn¹, qu'il voulait écrire un roman qui lui paraisse un tant soit peu nécessaire, un livre qui manquait au monde. Son intention de départ n'était qu'un pastiche gai de *Mrs Dalloway*, cadré dans le New-York contemporain. Il ne lui fallut pas longtemps pour trouver cette idée farfelue et il pensa sérieusement à l'abandonner, même après avoir ajouté le personnage de Virginia Woolf à

¹ TWENTY SUMMERS, *Michael Cunningham and Daniel Mendelsohn in Conversation (full)* [vidéo], 2018, 1h 05 min 31 s., YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=T6SURouPAXI>

l'équation. C'est lorsqu'il pensa à sa propre mère que l'idée de trois fils narratifs lui vint. Le personnage de Laura Brown, bien que difficile à cerner au début, a pris forme quand il a commencé à la voir comme une artiste dont la confection d'un gâteau serait l'œuvre.

Trois personnages principaux, donc, évoluant à trois époques différentes, forment le trio que constitue *Les Heures*. Virginia, Laura et Clarissa sont trois femmes liées par une subtile connexion entre l'autrice, sa lectrice et son personnage. À travers ce récit, une place est faite pour une réflexion sur l'amour, le temps, l'impossibilité de vivre le désir homosexuel et l'indicible. De ces trois branches de la même histoire, on peut déceler, avant même que l'intrigue ne se dénoue autour d'une fin qui lie les trois personnages d'une manière plus évidente, une réciprocité et une constance dans les thèmes. Si le roman commence par le suicide de Virginia, fameux alter-ego de la célèbre autrice de *Mrs Dalloway*, c'est que le bilan final est déposé avant que l'intrigue ne commence. Il est impossible de vivre heureuses pour ces trois femmes qui, sans réagir face au mal-être de la même façon, en sont toutes les trois les proies. Il s'agit d'un mal qui n'est jamais pris de face, qui n'est jamais clairement nommé ni profondément compris. Il n'est pas reconnu ou endossé par les protagonistes, qui cherchent à nier une forme de souffrance qui les habite toutes. L'imaginaire de ce mal-être et la poétique de ces mécanismes de monstration sont ce qui nous intéresse ici.

Le mal-être traverse l'œuvre de bout en bout, en devenant presque sa raison d'être. L'expression de l'inadéquation aux milieux dans lesquels les personnages évoluent semble être le pilier de leurs trajectoires narratives respectives. La mort plane sans cesse sur les vies quotidiennes de ces femmes, peut-être victimes de leur propre intelligence. À peu près tout

semble servir l'imaginaire de ce mal. La communication est tronquée ou inutile. Le discours va en vain, mis en contraste par le flux de pensée qui pastiche le style de Woolf mais qui sert ici un autre dessein. Les rôles narratifs, intimement liés aux rôles sociaux de genre, donnent lieu à de nombreuses illustrations d'inadéquation à l'époque, au milieu, aux us et coutumes et aux normes sociales. Le désir homosexuel au féminin doit se tapir dans l'ombre du non-dit ou du fugace. Le rapport au temps est mortifère, idéalisant sans cesse le passé, laissant poindre un futur qui n'est habité que par le vide

Réception critique²

Chef-d'œuvre, tour de force de Cunningham et Pulitzer de fiction, *Les Heures* est évidemment le genre de roman duquel on attend qu'il fasse couler beaucoup d'encre. Ajoutons à cela cette référence claire à Virginia Woolf, figure mythique du monde littéraire anglo-saxon, et la table est mise pour une longue conversation sur l'emprunt du style, et sur les ressemblances entre l'œuvre de Woolf et ce pastiche. Effectivement, c'est cette question qui préoccupera la critique au premier abord. Dans *Writing on the Woolfian*

² L'inventaire critique évoqué ici concerne les articles et références qui se sont attardés au roman de Cunningham, et non au film de Stephen Daldry qui en fut tiré en 2002. Nous incluons tout de même les critiques qui comparent les deux œuvres.

*Palimpsest. Michael Cunningham's The Hours*³, la question est abordée de front et sert de réflexion sur le recyclage d'œuvres classiques dans les fictions contemporaines. On peut aussi citer *Michael Cunningham's The Hours : echoes of Virginia Woolf*⁴, dans lequel Linda Pillière se demande si *Les Heures* est une œuvre autonome. C'est un point de vue qui, en effet, peut être intéressant dans l'optique où le roman est un pastiche assumé, mais nous considérerons cette question réglée, dans le cas des préoccupations de ce mémoire, admettant *Les Heures* comme une œuvre à part entière ; au pire une forme d'hommage, au mieux un héritage légitime.

La question de la temporalité est évidemment souvent au centre de ces critiques comparatives, étant donné qu'il s'agit probablement de l'emprunt le plus flagrant de Cunningham à Woolf. La temporalité est importante du point de vue de l'adaptation cinématographique, surtout. C'est ce que relèvent, par exemple, *From Books to the Silver Screen: Transformations of Michael Cunningham's Fiction*⁵ et *Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptations of McEwan's Atonement and Cunningham's The Hours*⁶.

³ Michaela PRAISLER et Alexandru PRAISLER, « Writing on the Woolfian Palimpsest. Michael Cunningham's *The Hours* », *Cultural Intertexts*, vol. 8 (2018), p. 122-140, dans *Zenodo*, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7853654>

⁴ Linda PILLIÈRE, « Michael Cunningham's *The Hours*: echoes of Virginia Woolf », *Revue Lisa*, vol. II, n° 5 (2004), p. 132-143, dans *OpenEditions Journals*, <https://doi.org/10.4000/lisa.2912>

⁵ Ivan BURDA, « From Books to the Silver Screen: Transformations of Michael Cunningham's Fiction ». *American & British Studies Annual*, vol. 1 (2008), p. 149-155, dans *American & British Studies Annual*, <https://absa.upce.cz/index.php/absa/article/view/2141>

⁶ James SCHIFF, « Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptations of McEwan's *Atonement* and Cunningham's *The Hours* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 53, n° 2 (2012), p. 164-173, dans *Taylor & Francis Online*, <https://doi.org/10.1080/00111619.2012.641902>

C'est aussi le cas pour *From Page to Celluloid: Michael Cunningham's "The Hours"*⁷. Ces études de l'adaptation filmique sont un point de départ intéressant pour l'étude du temps et les ravages de son passage sur les personnages. Plusieurs de nos considérations s'attardent à cette question. Le jeu d'acteur, ou d'actrice, dans le cas qui nous intéresse, pallie un travail textuel considérable de description d'un mal-être persistant en relation avec le passage inexorable du temps. Cela représente une préoccupation majeure de ce mémoire.

Les questions du genre et de la sexualité sont bien sûr abordées par la littérature critique, comme dans *Sexual and Gender Identity in Postmodern Rewriting: from Mrs. Dalloway by Virginia Woolf to The Hours by Michael Cunningham*⁸. Cet article de Florica Bodistean est particulièrement intéressant du point de vue des forces de la constitution du sujet féminin, du genre, de la sexualité et de la subversion. Une comparaison y est faite entre le roman de Woolf et *Les Heures*, et l'accent est mis sur l'idée de la subversion, très importante dans notre conception de la constitution du sujet. La plupart de ses avancées sont en adéquation avec les propos qui seront tenus ici à l'exception du fait que ces notions seront dans ce mémoire liées au mal-être. *Queering Mothers in Michael Cunningham's*

⁷ Fadwa ABDELRAHMAN et عبد الرحمن فدوى, « From page to celluloid: Michael Cunningham's "The Hours" / من الصفحة إلى شريط السينما: اقتباس رواية الساعات لمايكل كنجهام ». *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 28 (2008), p. 150-164.

⁸ Florica BODISTEAN, « Sexual and gender identity in postmodern rewriting: from Mrs. Dalloway by Virginia Woolf to The Hours by Michael Cunningham ». *Journal of Humanistic and Social Studies*, vol. 7, n° 2 (2016), p. 87-97, dans *ProQuest Central*, <https://www.proquest.com/docview/2269920994?accountid=13835>

*The Hours*⁹s'attarde, comme l'indique son titre, à l'acte subversif d'écrire la mère dissidente. Il s'intéresse particulièrement au personnage de Laura Brown. La figure de la mère, pour nous, sera liée à son quotidien aliénant et son manque la liberté, des notions bien fouillées par l'article, qui a été utile à la réflexion et à l'élaboration des idées qui constituent le chapitre sur les questions de genre. Un article très intéressant, par ailleurs, définit le baiser comme une charnière narrative du roman. En effet, dans *The Kiss as kairos in The Hours by Michael Cunningham*¹⁰, la chercheuse Anne-Laure Fortin-Tournès considère le baiser homosexuel comme un déclencheur, une forme de bascule dont le récit dépend. Ces épisodes de subversion sont aussi, nous le verrons, très importants pour nous et sont des marques importantes de divergence de la matrice hétérosexuelle. Le désir homosexuel est aussi au centre de *Cet abject objet du désir : nourriture en anamorphose dans The Hours de Michael Cunningham et l'adaptation filmique de Stephen Daldry*¹¹. Certains chercheurs ont aussi associé directement la notion de genre et la temporalité, comme dans *Towards a Feminization of Time in Michael Cunningham's The Hours (1998) and Sahar Al-*

⁹ Michiko TAKAHASHI, « Queering mothers in Michael Cunningham's *The Hours* », 英文学研究 支部統合号 = studies in english literature 日本英文学会 編, n° 8 (2016), p. 151-157, dans *J-Stage*, https://doi.org/10.20759/elsjregional.8.0_151

¹⁰ Anne-Laure FORTIN-TOURNÈS, « The kiss as kairos in *The Hours* by Michael Cunningham », *Polysèmes*, n° 26 (2021), dans *OpenEditions Journals*, <https://doi.org/10.4000/polysemes.9829>

¹¹ Catherine DELESALLE, « Cet abject objet du désir : nourriture en anamorphose dans *The Hours* de Michael Cunningham et l'adaptation filmique de Stephen Daldry », *Transtext(e)s transcultures 跨文本跨文化*, n° 10 (2015), dans *OpenEditions Journals*, <https://doi.org/10.4000/transtexts.625>

*Mouji's the Musk of the Hill*¹². On cherche dans cet article à assoir l'idée que la temporalité et sa configuration sont féminines dans leur passivité et leur caractère réflexif. Ces idées, quoique proches dans leur essence de celles de ce mémoire, s'éloignent quelque peu du point de vue de leurs mécanismes.

Le mal-être en tant que tel est lui aussi au centre des préoccupations de certaines publications relatives aux *Heures*. *The Unanchored Self in The Hours after Dalloway*¹³ en est un excellent exemple. Installant le roman dans le postmodernisme, Sarah Boykin Hardy s'intéresse à la constitution floue des sujets. C'est une réflexion sur l'identité qui arrive à un constat qu'on pourrait relier à une forme de disparition de soi, une espèce de sujet nébuleux, ou effacé. Bien que le postmodernisme et ses théories ne soient pas au cœur de notre étude, il est une des inspirations de cette idée contemporaine de détachement face à la détresse qui occupe une grande place dans nos considérations. Un autre article consacré au personnage de Laura Brown aborde son conflit intérieur et, conséquemment, son mal-être. *Ihab Hassan Postmodernism's Indeterminacy and irony: Laura Brown's inner Conflict in The Hours*¹⁴ lie

¹² Marwa ALKHAYAT, « Towards a feminization of time in Michael Cunningham's *The Hours* (1998) and Sahar Al-Mouji's *The Musk of the Hill* (2017) », *Women's Studies*, vol. 52, n° 3 (2023), p. 339-361, dans *Taylor & Francis Online*, <https://doi.org/10.1080/00497878.2022.2145564>

¹³ Sarah BOYKIN HARDY, « The Unanchored Self in *The Hours after Dalloway* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 52, n° 4 (2011), p. 400-411, dans *Taylor & Francis Online*, <https://doi.org/10.1080/00111610903401414>

¹⁴ Rina WAHYU SETYANINGRUM, « Ihab Hassan Postmodernism's Indeterminacy and Irony: Laura Brown's Inner Conflict in *The Hours* », *Celtic : A Journal of Culture, English Language Teaching, Literature and Linguistics*, vol. 7, n° 2 (décembre 2020), p. 173-182, <https://doi.org/10.22219/celtic.v7i2.14116>

les caractéristiques du postmodernisme avec la nature aléatoire et indécise de l'identité du personnage. On y lie l'ambivalence du personnage à une esthétique postmoderne.

Force est de constater que les considérations de la critique quant au roman de Cunningham entrecourent celles de ce mémoire. En effet, les grands thèmes du roman semblent dicter les lignes directrices à suivre. La temporalité canonique de Woolf, les études féministes et queer et la vision postmoderne de la détresse sont de grands points communs que nous partageons avec les chercheurs et les chercheuses qui se sont penchés sur l'œuvre. L'un des apports spécifiques de notre réflexion au regard de ces considérations concerne la parole et l'indicible, qui ne semblent pas avoir fait l'objet de beaucoup de commentaires, et qui forment les idées principales du premier chapitre de ce mémoire.

Cadre théorique

C'est la question du mal-être, cette détresse indicible et sourde, qui est le fil conducteur de ce mémoire. Difficile à définir, c'est par ses mécanismes, ses manifestations et ses causes qu'il sera exposé ici. Il s'agit de le mettre en lumière par son caractère intérieur, indicible, d'abord. Ensuite, ses plus éloquents illustrations sont mises en valeur par l'exploration du sujet féminin. L'étude de la temporalité permet, pour finir, d'identifier certaines causes du mal-être et un certain nombre de ses mécanismes. Plusieurs théories seront donc mises à contribution dans notre mémoire, qu'il s'agisse de la théorie de la poétique et du discours, des études féministes et queer ou de la critique narratologique et temporelle.

Premièrement, pour ce qui est de la poétique dialogale et de l'indicible, nous définissons les notions conversationnelles et les inférences langagières à l'aide de Catherine Kerbrat-Orechionni et de Gillian Lane-Mercier. En effet, *L'implicite*, de la première, nous permet de mettre en lumière les discours inférant, tandis que *La Parole romanesque*, de la seconde, contribue à éclairer la dynamique du dialogue. Belinda Cannone est aussi mise à profit pour ses définitions du flux de pensée dans *Narrations de la vie intérieure*.

Deuxièmement, pour ce qui est du mal-être associé au genre, *La Promesse du bonheur* de Sara Ahmed sert de socle à notre définition de la futilité domestique, tandis que *Trouble dans le genre* de Judith Butler nous sert à expliquer la constitution d'un sujet féminin et la matrice hétérosexuelle. Nous empruntons notre définition de l'agentivité à Mariève Maréchal, et son mémoire *(Re)-faire l'histoire : agentivité et démocratisation du passé dans « Cette fille-là »* et *Surtout ne te retourne pas* de Maissa Bey.

Troisièmement, pour ce qui est de la configuration et de l'expérience temporelles, *Temps et récit (La configuration dans le récit de fiction)* de Paul Ricoeur nous offre les pistes d'analyse de la disposition du temps et Gérard Genette nous donne les outils narratologiques par ses concepts développés dans *Figures III*. Ces différentes pistes nous permettent d'expliquer une disparition du présent de la part des personnages, elle-même définie par David Le Breton, dans *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*.

Contenu des chapitres

Chaque chapitre du mémoire commence par des considérations théoriques liées aux divers axes de la problématique et se poursuit avec l'analyse de plusieurs extraits du roman de manière à pouvoir observer sur pièce la poétique et l'imaginaire du mal-être dans trois dimensions.

Dans le premier chapitre, consacré à la représentation de la parole et de la pensée, on cherchera à mettre en évidence le caractère inadéquat ou incomplet des interactions que peuvent avoir les personnages dans le roman. En effet, par leurs échanges avec les hommes et les femmes qui les entourent, les protagonistes se définissent ; mais c'est dans le non-dit du flux de conscience qu'elles s'ouvrent à leurs vérités respectives. L'implicite et l'explicite entrent ici en conflit, créant une source de frustration communicationnelle et, donc, de mal-être.

Dans le deuxième chapitre, consacré aux rôles sociaux et à la notion féministe d'agentivité, on montrera en quoi le manque d'agentivité et la condition de femme jouent des rôles prépondérants dans la place qu'occupe le mal-être dans le récit. En effet, l'assujettissement, pour reprendre le terme de Judith Butler, est l'une des voies par lesquelles les personnages s'inscrivent dans la subordination au pouvoir masculin, mais aussi le véhicule vers une installation du sujet dans le mal-être. Ce deuxième chapitre se concentre également sur des épisodes précis du roman où les protagonistes se voient forcées de performer dans des tâches quotidiennes qu'elles considèrent futiles. Le manque d'agentivité est mis en contraste par une analyse de la représentation de l'orientation sexuelle des personnages. À travers le

roman, le lesbianisme est en effet présenté comme un désir indicible qui ne déborde qu'à de très rares moments, même si ces derniers sont significatifs, voire décisifs. Ce désir est en effet une subversion, signe du désir de liberté, mais il est momentané, caché et honteux. L'objectif général, ici, est donc de définir la futilité elle-même par le prisme des rôles de genre, mais aussi d'exposer l'angoisse que crée chez les sujets la matrice hétérosexuelle, pour déceler en fin de compte en quoi la condition de femme est attachée au mal-être.

Dans le troisième chapitre, on montrera que la mise en scène de la temporalité est en fait un effort de démonstration du mal-être. En effet, le flux de pensée, cherchant toujours son chemin entre le souvenir et l'appréhension, constitue un dispositif d'effacement du présent, ou peut-être de la suppression de soi au présent. Les personnages, dans leurs rapports au futur et au passé, peuvent être doublement mis en relation avec la temporalité par la configuration narratologique de celle-ci, mais aussi par le discours la concernant.

CHAPITRE 1 : PAROLE MONDAINE ET PENSÉE TOURMENTÉE :
LA POÉTIQUE DIALOGALE ET L'INDICIBLE COMME DISPOSITIFS
D'ILLUSTRATION DU MAL-ÊTRE

Les Heures constitue un univers de discours tout à fait particulier. En effet, le caractère imparfait de ce discours, disposé en un jeu de paroles dyadiques et de flux de pensée, représente un vecteur du mal-être chez les personnages, que ce soit à travers les intentions cachées, l'hypocrisie, le monologue intérieur d'où jaillit une vérité crue ou par une lutte de pouvoir qui se dessine en filigrane des conversations protocolaires.

La poétique dialogale des récits qui empruntent le chemin du flux de pensée est unique en ce sens que plusieurs présupposés et sous-entendus, tels que les distingue Catherine Kerbrat-Orecchioni, sont implicites pour les sujets mais bien exposés au lecteur. Le mal-être, cela dit, est principalement illustré par un seul de ces concepts. C'est donc vers la richesse du sous-entendu qu'il sera bon de se tourner en premier lieu :

[La classe des sous-entendus] englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif [...]. Le décryptage implique un « calcul interprétatif » toujours plus ou moins sujet à caution, et qui ne s'actualis[e] vraiment que dans des circonstances déterminées, qu'il n'est d'ailleurs pas toujours aisé de déterminer. [L'] émergence [du sous-entendu] exige l'intervention, en plus de celle de [la]

compétence linguistique, des compétences encyclopédique et/ou « rhétorico-pragmatique » du sujet décodeur¹⁵.

Le sous-entendu présente plusieurs intérêts. Si ce type de contenu implicite fait appel, d'abord, au contexte de l'énonciation et, ensuite, aux compétences encyclopédiques et sociales du sujet, il est facile d'imaginer une forme de mal-être qui résiderait dans le sentiment d'inadéquation par rapport à une incompétence discursive ou interprétative. Mais le lien ne s'arrête pas là. En effet, *Les Heures* présente une relation constante entre les notions d'implicite et d'indicible. Le contexte est, somme toute, indissociable du discours. Les trois personnages, soumis à différents codes sociaux sur lesquels nous reviendrons en détail, obéissent aussi à un horizon d'attente discursif, c'est-à-dire à une série de conventions qui régissent la parole mondaine de leurs époques respectives. C'est pour illustrer ce fait, et peut-être même pour le dénoncer, que *Les Heures* emprunte la voie du « stream of consciousness », tributaire du style woolfien. C'est une illustration de l'indicible que nous offre Cunningham, en construisant ses dialogues sur deux plans : ce qui s'énonce, et une mise en scène de ce qui ne s'énonce pas, ou ce qui ne peut s'énoncer, compris dans le propos destiné au lecteur ou à la lectrice. En effet, jamais un personnage ne reçoit d'énoncé dialogal sans que le lecteur ne reçoive le triple sous la forme du flux de pensée, traduisant les pensées indicibles du sujet. Par exemple, deux personnages féminins peuvent avoir une conversation protocolaire au discours direct, mais imaginer les pires horreurs l'une de l'autre en flux de

¹⁵ Catherine KERBRAT-ORECHIONNI, *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1991, p. 39.

pensée. Si une femme ressent du désir pour une autre, elle ne le verbalisera jamais, mais il sera mis en évidence par la richesse du monologue intérieur qui le décrira. Nous analyserons ultérieurement plusieurs exemples tirés du texte ; l'objectif de mettre en évidence le caractère inadéquat ou incomplet des échanges de ces personnages dans le roman prendra alors son sens, car c'est l'inconfort, la rivalité, le désespoir, la jalousie et la pulsion de mort qui s'expriment par ces monologues intérieurs.

Il ne faudrait pas, cependant, laisser de côté la parole en tant que telle. Constituant la source et la condition *sine qua non* de l'interprétation par flux de conscience, le dialogue reste le théâtre de nombreux éléments qui peuvent présenter, en eux-mêmes, des vecteurs de mal-être. Le sous-entendu reste en effet omniprésent et objet de malaise tout au long du roman. Il est tout à fait cohérent d'attacher le sous-entendu au mal-être à l'aide d'une définition d'une sous-classe de sous-entendu que nous relèverons abondamment dans l'œuvre :

L'insinuation, nous la définirons comme étant en général un sous-entendu malveillant : pour que l'on ait affaire à une insinuation, il faut et il suffit qu'un certain contenu se trouve:

1. énoncé
2. sur le mode implicite
3. de telle sorte qu'il disqualifie l'allocutaire, ou une tierce personne (on insinue rarement à propos de soi-même...)¹⁶

¹⁶ C. KERBRAT-ORECHIONNI, *op. cit.*, p. 43-44.

L'insinuation représente un élément qui, non seulement, rampe de façon conséquente dans l'œuvre, mais qui, en outre, constitue la pierre angulaire de plusieurs conversations. Elle sera la source de nombreux doutes de la part des sujets décodeurs et sera l'illustration inélégante de l'emprisonnement discursif qu'occasionnent les conventions. L'insinuation est à rattacher à une autre sous-classe que nous aborderons aussi:

[L'allusion fait] implicitement référence à un ou plusieurs faits particuliers connus de certains des protagonistes de l'échange verbal et d'eux seuls, ou d'eux surtout, ce qui établit entre eux une certaine connivence (pacifique ou agressive, du reste)¹⁷.

La différence d'usage entre l'insinuation et l'allusion dans l'œuvre est importante. Les deux concepts seront effectivement des sources distinctes d'émergence du mal-être. C'est dans l'insinuation que se situent les reproches, l'animosité indicible et la mesquinerie. L'allusion quant à elle, sera la source d'une lourdeur plus subtile attribuable à des personnages plus familiers les uns des autres et sera le terreau de rappels du passé qui pourront se révéler étouffants, de leçons apprises à la dure ou d'une condescendance à première vue bienveillante.

¹⁷ C. KERBRAT-ORECHIONNI, *op. cit.*, p. 46.

Avant d'aller plus loin, il est primordial d'insister sur le terme « conversation », utilisé pour nommer les séquences dialogales qui nous intéresseront. Effectivement, le terme fait référence à une classification importante que Gillian Lane-Mercier explique en ces termes :

Contrairement aux entretiens dyadiques censés déboucher sur une action généralisée, ou encore sur une conclusion portant à conséquence, tels l'interview, le débat, et la dispute, la conversation ne se dirige point vers des fins « utilitaires »; repliée sur soi, le but principal en est la parole: on parle pour parler, et à la limite on parle pour ne rien dire¹⁸.

Cette précision est essentielle étant donné que c'est à même la conversation, et tout ce qu'elle comporte de conventions bourgeoises et mondaines, qu'émerge le mal-être à travers le récit. Les sujets ne sont en aucun cas victimes d'ordres, d'injures ou d'agressivité verbale claire dans *Les Heures*. En plus de ces précisions de définition, Lane-Mercier pose également, dans sa définition, les conditions terminologiques qui nous seront utiles dans le contexte analytique des cas de figure présentés.

[...] parmi les préconditions devant être satisfaites pour que s'amorce un échange proprement conversationnel, figure un accord tacite, conclu par les sujets parlants, relatif à l'égalisation des rapports de force et des rôles sociaux parfois très disparates ; accord qui serait en vigueur le temps que dure la conversation et qui, dans certaines de ses parties constitutives, telle la salutation, peut représenter un degré plus ou moins grand d'institutionnalisation¹⁹.

On s'apercevra, d'abord, que tous les exemples abordés rempliront les conditions pour correspondre à la définition de conversation car, chez Cunningham, la conversation est un

¹⁸ Gillian LANE-MERCIER, *La Parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, p. 119.

¹⁹ *Ibid.* p. 120.

champ de bataille où les armes sont les allusions et les insinuations et où le bouclier est formé de cet alliage de conventions et de souci de bien paraître que l'on peut lire comme étant cet accord relatif à l'égalisation des rapports de force dont parle Lane-Mercier:

Les interlocuteurs doivent en effet faire preuve d'une volonté de maintenir l'égalité interactionnelle, en supprimant toute contribution dont le caractère agressif risquerait de renforcer les droits (économiques, sociaux, etc.) d'un sujet parlant au détriment de l'autre. En nous rappelant les raisons qui sous-tendent l'emploi de formes implicites (tabous, peur, désir de « sauver la face », etc.), il est possible d'évaluer l'efficacité de ces moyens détournés d'expression qui, atténuant la portée directe des actes illocutoires, renforcent du coup l'illusion de parité²⁰.

Il en va donc de l'essence de la conversation de se conformer aux conventions sociales qui régissent un contexte donné. Cette idée s'applique à la dynamique dialogale des *Heures* dans son entièreté et sera prise ici comme base d'évaluation des séquences de dialogue pour la raison qu'elles constituent toutes des échanges conversationnels. Ces séquences seront aussi le socle sur lequel se tiendront les monologues intérieurs qui nous intéresseront encore davantage, en tant qu'illustrations littérales du mal-être. Quant à la parité des sujets parlants, on remarquera dans le roman qu'elle tend parfois à vouloir se briser, ou s'effriter sous le poids de sentiments générés par les allusions ou les insinuations. Ces sentiments, une fois exprimés de manière plus ou moins élégante par l'un des sujets, pourront, à l'occasion, sortir

²⁰ G. LANE-MERCIER, *op. cit.*, p. 121.

du cadre paritaire de la conversation protocolaire ou socialement acceptable, et ainsi menacer l'équilibre entre les protagonistes d'un dialogue. Lane-Mercier évoque cette possibilité :

[...] en raison de sa fragilité intrinsèque, le principe de parité est toujours susceptible de disparaître au cours de l'interaction pour laisser s'y insinuer de nouveau les facteurs de force momentanément suspendus²¹.

Il sera donc pertinent de relever, dans l'exploration de nos cas de figure, ces épisodes de dépassement, de déséquilibre que créeront, le plus souvent, les trois personnages principaux du roman et par lesquels passe la plus substantielle idée du mal-être, car ces dépassements représenteront une occasion d'énoncer leur inadéquation face au monde. Dans cette perspective, il sera aisé de porter un regard sur l'incapacité des personnages à demeurer dans le cadre social et sur les effets de ses dépassements puisque

[...] le système de places se fonde sur une idéologie collective qui rend compte [...] de la possibilité ou de l'impossibilité d'un discours particulier, et vers laquelle tend tout système discursif²².

Il reste important de souligner que le malaise conversationnel pourrait ne pas venir d'un rapport inadéquat aux conventions ou aux balises mais bien de la conversation elle-même, comme le souligne François Flahault:

[La] contestation de l'énonciation de l'individu, aussi légèrement et passagèrement qu'elle le touche, l'atteint immanquablement, [car] toute demande de reconnaissance ne reçoit de réponse positive que si celui à qui elle s'adresse reconnaît que le « demandeur » remplit bien la condition à

²¹ G. LANE-MERCIER, *op. cit.*, p. 121.

²² *Ibid.*, p. 122.

laquelle il prétend satisfaire, est bien porteur de l'insigne dont il se veut détenteur²³.

Bien qu'il se fasse généralement par insinuations et allusions, le problème du discrédit de la part d'un tiers se posera dans certains de nos exemples. Le lien se fera aisément avec les deux sous-classes de sous-entendus qui sont inévitablement mises en scène dans tous les cas de discrédit. La frustration qu'il pourrait engendrer ne sera, elle aussi inévitablement, visible que par le flux de pensée.

Le travail de mise en contraste quantitative de l'implicite par rapport à l'explicite dialogal serait superficiel s'il était pris seul. C'est pourquoi une analyse plus poussée du flux de pensée dans sa construction poétique est nécessaire. Celui-ci constitue la base de l'effort de réflexion sur le mal-être car il en est l'une des plus flagrantes illustrations. L'analyse de l'accumulation de ces discours intérieurs pourrait mener à la conclusion que le mal-être est absorbé par le sujet, et emprisonné par l'indicible. En définissant, pour les différents cas, l'instance narrative et la diégèse particulière et changeante du récit, il sera possible de comprendre en quoi la voix narrative participe à l'exposition du mal-être par la construction dialogale. En effet, le monologue intérieur occasionne l'arrivée d'un autre narrateur, double du personnage, qui énonce de manière plus personnelle, plus biaisée. Le saut dans l'indirect libre est invariablement teinté d'un regard, comme l'explique Belinda Cannone:

²³ François FLAHAULT, *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, p. 103-104.

Lorsqu'[on] définit les trois caractéristiques du monologue intérieur, [...] il s'agit : 1/ d'un discours du personnage (et non d'un narrateur); 2/ d'un discours sans auditeur; et 3/ d'un discours non prononcé. Mais [rien] n'indique [...] que le monologue intérieur doit nécessairement être énoncé à la première personne. Il peut être écrit à la deuxième ou troisième personne [...]²⁴.

Les possibilités sont alors infinies, car la voix intérieure peut être le théâtre de tous les maux, qu'ils soient personnels ou relationnels. Nombreux seront les exemples du texte qui mettront en scène des monologues intérieurs à la deuxième et à la troisième personnes. Ils seront l'alternative toute désignée à la confrontation, aux doutes assumés, aux désirs verbalisés et aux déceptions démontrées, mais toujours par le prisme de la psyché du personnage déformée par son histoire et ses expériences :

[Le] procédé souterrain consiste à ouvrir des « grottes » derrière chaque personnage, sortes d'excroissances formées par les vies des protagonistes présentées non pas telles qu'elles ont été vécues, mais telles qu'elles se sont gravées dans leur psyché teintant et infléchissant leur présent, ce qu'ils sont et ce qu'ils font²⁵.

Cette idée pourrait laisser présager que, sachant que le flux de pensée sera le lieu de l'énonciation claire du malaise, ce dernier pourrait être lié directement à la conversation en cours ou à des événements antérieurs. Les personnages, obéissant aux attentes les concernant, gardent les conversations loin des conflits et des frictions. Ces trois femmes retiennent leurs sentiments négatifs, ne parlent jamais ouvertement de la peur ou de l'angoisse. On recherchera alors la ou les causes de la continuelle incapacité à dire. Une importance doit être

²⁴ Belinda CANNONE, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 43.

²⁵ *Ibid*, p. 48-49.

accordée à l'évaluation et la mise en contraste des monologues intérieurs par rapport aux séquences dialogales dans leur enchevêtrement et leur complétude. Après avoir établi clairement l'instance narrative de chaque exemple donné, on évaluera le poids psychologique, l'intention et les différences mises en évidence par le non-dit, explicité par le narrateur, qui côtoie ce qui est dit.

Résumons notre posture théorique et méthodologique. Nous commencerons par évaluer la parole conversationnelle et y identifier ce qui pourrait représenter une source de mal-être. Nous pourrions nous demander s'il y a, d'abord, présence de sous-entendus et si ces derniers représentent des insinuations ou des allusions agressives. Nous serons également attentif à la présence de discrédit ou de manque de reconnaissance, comme l'entend François Flahault. Nous pourrions alors vérifier si, au sein d'une séquence dialogale, l'équilibre des forces semble être menacé. Ce n'est qu'après ces investigations que nous serons en mesure de déceler les mécanismes du mal-être conversationnel, ses illustrations dans le flux de pensée et la nature multiple de celui-ci. Dans l'ensemble, il s'agira d'établir que la conversation, dans *Les Heures*, est le terreau de l'inconfort ou du malaise, et que le monologue intérieur en est l'illustration plus claire, ou plus honnête.

Observons les cas de figure dans leur ordre d'apparition dans le texte, en commençant par une rencontre fortuite entre le personnage de Clarissa et un vieil ami qu'elle n'a pas vu depuis longtemps. La scène a lieu dans les rues de Manhattan, pendant les emplettes du personnage féminin qui prépare, à l'instar de l'héroïne de Woolf, une réception.

« Content de te rencontrer », fait Walter. Clarissa sait - elle voit pour ainsi dire - que Walter, à cet instant même, se livre mentalement à une série d'appréciations complexes la concernant. Bien sûr, c'est elle la femme du livre, l'héroïne d'un roman dont on attendait beaucoup d'un auteur presque légendaire, mais le livre n'a pas eu le succès escompté n'est-ce pas? Il a été boudé par la critique ; il s'est noyé silencieusement dans l'indifférence. Elle ressemble, décide Walter, à une aristocrate déchuée, intéressante sans avoir d'importance particulière. Elle le voit arriver à sa conclusion, elle sourit.

« Que fais-tu à New-York un samedi ? demande-t-elle.

-Evan et moi sommes restés en ville, ce week-end, dit-il. Il se sent beaucoup mieux grâce à ce nouveau cocktail, il a envie d'aller danser, ce soir.

-N'est-ce pas un peu exagéré ?

-Je le surveillerai. Je l'empêcherai d'en faire trop. Il veut juste se retrouver dans le monde.

-Crois-tu qu'il aimerait venir à la maison, ce soir ? Nous donnons une petite réception pour Richard, pour fêter son prix Carrouthers.

-Oh! Merveilleux.

-Tu en as entendu parler, j'imagine ?

-Bien sûr.

-Ce n'est pas un de ces machins annuels. Ils n'ont pas de quota à remplir, comme le Nobel et les autres. Ils l'attribuent simplement lorsqu'ils remarquent quelqu'un dont la carrière semble sans conteste importante.

-C'est formidable.

-Oui. » Elle ajoute, après un moment: « Le dernier à l'avoir reçu est Ashbery. Et avant lui, Merrill, Rich et Merwin. »

Une ombre passe sur le visage candide de Walter. Clarissa se demande: Est-il déconcerté par ces noms? À moins qu'il ne soit jaloux? Imagine-t-il qu'il aurait pu prétendre à une pareille récompense?

« Je regrette de ne pas t'avoir parlé plus tôt de cette réception, dit-elle. Je n'ai pas pensé une seconde que vous seriez là. Evan et toi ne restez jamais à New-York le samedi²⁶. »

Difficile, dans ce cas-ci, de passer à côté de ce que Lane-Mercier appelle « l'égalisation des rapports de force et des rôles sociaux ». La conversation, au début, reste loin des considérations sociales que peuvent amener la réussite de Richard et l'implication de Clarissa qui la célèbrera. Cette dernière est très polie, y va d'invitations mondaines. Le discours prend ensuite une tournure que l'on pourrait considérer défensive. Par la phrase « Tu en as entendu parler, j'imagine? », Clarissa apporte à la conversation une contribution hostile qui pourrait menacer l'équilibre des forces. Cette phrase, en effet, pourrait insinuer son propre contraire par l'antiphrase. Walter pourrait sentir, par cette insinuation, que Clarissa considère qu'il est trop dissipé pour s'arrêter aux choses réellement importantes. C'est de cette façon, en disqualifiant l'allocataire, que Clarissa instaure un nouvel équilibre à la conversation. Il est aisé d'en trouver la cause: par le biais du monologue intérieur, on a pu avoir accès à l'anxiété sociale dont Clarissa est la proie à la vue de Walter. Cette volonté de déséquilibre de sa part pourrait donc être vue, finalement, comme une volonté de rééquilibrer, de son point de vue, du moins. Cette contribution hostile serait alors le symptôme de son propre malaise, plus que de celui de Walter, qui ne fournira après cela que de courtes réponses convenues. Ces dernières, loin d'être exhaustives ou particulièrement enthousiastes, ne menaceront jamais le

²⁶ Michael CUNNINGHAM, *Les Heures*, Paris, Belfond, 1999, p. 24-25.

rapport de force qui s'est créé et ne relèveront pas non plus d'un caractère spécialement défensif. Néanmoins, Clarissa ne s'arrête pas à cette subtilité et y va d'une volonté plus évidente de mettre sur la table une forme d'ignorance insinuée chez son interlocuteur: « Le dernier à l'avoir reçu est Ashbery. Et avant lui, Merrill, Rich et Merwin. » Cette phrase, qui vient après un silence explicité dans la narration, brise le caractère conversationnel de l'échange, qui ne répond plus à la définition de conversation de Lane-Mercier. Clarissa s'en rendra elle-même compte. C'est pourquoi, peut-on supposer, elle cherche à rétablir l'équilibre des forces avec sa dernière phrase, sans que Walter n'ait eu le temps de parler. Elle formule, en somme, une excuse qu'elle veut sincère, ce qui pourrait être un autre symptôme de manque de confiance, d'une volonté qui ne va pas au bout; en tout cas, pas jusqu'à la confrontation directe.

Du point de vue du mal-être, les pointes hostiles de Clarissa peuvent évidemment être considérées comme symptomatiques d'un certain sentiment d'infériorité que nous analyserons plus loin, ou au moins d'un sentiment d'insécurité. Bien que, dans les faits, ces contributions participent au déséquilibre des forces, elles sont compensatoires pour le personnage. Cela nous permet de supposer que Clarissa cherche, de façon parfaitement inadéquate, à avoir une conversation en règle, c'est-à-dire dans le cadre de la définition qu'en fait Lane-Mercier. Si Clarissa cherche à égaliser le rapport entre elle et Walter, elle cherche donc à avoir une conversation normale, mais n'y arrive pas. Le texte ne précise pas explicitement si elle prend conscience de cette inadéquation, chose qui pourrait exacerber son malaise. Il est possible, en revanche, par la simple observation du comportement

conversationnel du personnage, d'assister à une forme de mal-être dont on ne peut nier la présence.

Le monologue intérieur de cet extrait est parlant quant aux complexes de Clarissa :

[Elle] sait - elle voit pour ainsi dire - que Walter, à cet instant même, se livre mentalement à une série d'appréciations complexes la concernant. Bien sûr, c'est elle la femme du livre, l'héroïne d'un roman dont on attendait beaucoup d'un auteur presque légendaire, mais le livre n'a pas eu le succès escompté n'est-ce pas? Il a été boudé par la critique; il s'est noyé silencieusement dans l'indifférence²⁷.

Ce serait commettre une erreur que d'attribuer ce monologue au personnage de Walter. Il constitue une série d'intentions que Clarissa elle-même, intérieurement, lui prête. Ce sont donc ses inquiétudes à elle sur les conclusions que Walter pourrait tirer qui se traduisent ici. C'est son amitié avec Richard, récipiendaire du prix, qu'elle remet en question à cause de son insuccès critique. Le simple fait qu'elle se fasse une idée de l'impression qu'elle donne pourrait dénoter le sentiment qu'elle ressent, et qui crée la tension du dialogue. Nous verrons que ce comportement intellectuel est une habitude chez elle comme chez les deux autres protagonistes, démontrant une forme d'auto-évaluation problématique. En effet, le personnage prête des intentions interprétatives que l'on pourrait qualifier de négatives à son interlocuteur qui ne lui a dit qu'une phrase. Cette réaction est illustrée par un discours indirect à la troisième personne, dans les paroles qu'elle prête à Walter, qui dénote une forme de mal-

²⁷ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 24.

être relationnel, un sentiment d'inadéquation par rapport à la reconnaissance de la part d'un vieil ami.

Alors que Clarissa poursuit ses emplettes, elle s'arrête chez Barbara, fleuriste de qui elle est une habituée. La séquence dialogale, ici, est très courte; et c'est par le monologue intérieur, encore, que viendra la manifestation de malaise, alors que le personnage s'adonne à quelque chose qu'elle adore faire: acheter des fleurs.

« Nous avons de très beaux hortensias, dit Barbara.

-Voyons. » Clarissa va dans la chambre froide et choisit les fleurs, que Barbara sort de leurs boîtes et tient, dégoulinantes, dans ses bras. Au XIX^e siècle, elle eut été une épouse campagnarde, charmante et banale, insatisfaite, dans un jardin. Clarissa choisit des pivoines et des asphodèles, des roses couleur crème, ne veut pas des hortensias (la culpabilité, la culpabilité, tu ne t'en débarrasseras jamais), et hésite à prendre des iris (les iris ne sont-ils pas un peu...démodés?) [...]²⁸.

Comme ailleurs, l'accès au mal-être se fait beaucoup plus directement par la voie du flux de conscience. Clarissa va jusqu'à identifier d'elle-même un problème: la culpabilité. Nous avons vu antérieurement que l'incapacité de dire pouvait être une source probante de mal-être. Ce cas-ci en est une belle illustration. Il serait inutile, ici, d'ergoter sur le dialogue très court et trivial, qui ne contient ni sous-entendu, ni rapport de force. Le malaise ne se crée qu'à l'intérieur du personnage, qui s'adresse à elle-même à la deuxième personne, faisant preuve d'une forme d'auto-flagellation, et nommant clairement un sentiment rattaché au mal-

²⁸ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 33-34.

être. Cette simple phrase installe le personnage, dès le début du roman, dans une identité problématique qui énonce une posture dont elle veut, pour reprendre ses propres termes, se débarrasser. Cette idée est ici à la fois source et manifestation du mal-être. La source : le sentiment en lui-même ; la manifestation : son énonciation par flux de pensée.

Le troisième exemple met en scène le personnage de Virginia Woolf et son mari Leonard, qui est éditeur. Cet extrait est intéressant parce qu'une tension se dégage du dialogue, sans besoin d'illustration exhaustive. C'est un jeu de chat et de souris qui laisse voir au lecteur le mal-être inhérent de Virginia:

« Bonjour, dit-elle.

— Bonjour. Comment a été ton sommeil ? »

Comment a été ton sommeil, demande-t-il, comme si le sommeil n'était pas une action mais une créature pouvant se montrer docile ou féroce. Virginia répond : « Calme. Ce sont celles de Tom ?

— Comment se présentent-elles ? »

Il se rembrunit à nouveau.

« J'ai déjà trouvé une erreur, et je n'en suis qu'à la deuxième page.

— Ça devrait se limiter là. C'est un peu tôt dans la journée pour s'irriter déjà, tu ne crois pas ?

— As-tu pris ton petit déjeuner ? demande-t-il.

— Oui

— Menteuse.

— Je bois un café au lait pour le petit déjeuner.

— C'est loin d'être suffisant. Je vais demander à Nelly de t'apporter un bun et des fruits.

— Si tu envoies Nelly m'interrompre, je ne réponds pas de mes actes.

— Il faut que tu manges, dit-il. Ne serait-ce qu'un peu.

— Je mangerai plus tard. Je vais travailler, maintenant. »

Il hésite, puis hoche la tête à contrecœur. Il ne doit pas, ne veut pas entraver son travail. Toutefois, que Virginia refuse de manger n'est pas de bon augure.

« Tu déjeuneras dans ce cas, dit-il. Un vrai déjeuner, soupe, pudding, et le reste. De force, s'il faut en arriver là.

— Je déjeunerais »²⁹.

La question de Leonard concernant le petit déjeuner est davantage une allusion au fait qu'il sait pertinemment qu'elle n'a pas mangé et que Virginia sait qu'il le sait. Elle insinue, au mieux, un souci du bien-être de sa femme, au pire, un paternalisme qui deviendra de plus en plus problématique au fur et à mesure que le récit se poursuivra. Pour l'instant, cela dit, il est impossible pour le lecteur de deviner la nature étouffante des interventions de Leonard. Cette séquence dans son entièreté est intéressante de deux points de vue: celui du déséquilibre des rapports entre les personnages et celui du discrédit. L'attitude de Leonard n'est autre que celle d'un père avec sa fille. Qu'il prodigue un programme à sa femme par des phrases comme « tu déjeuneras » ou qu'il demande des comptes par des questions dont il connaît déjà les réponses, le mari de Virginia actualise ici une dynamique installée antérieurement que le lecteur découvre alors. Le maintien de l'ordre n'est assuré que par la manifeste bonne

²⁹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 40-41.

intention du mari, au sein de cette conversation dont l'équilibre des forces est, loin d'être menacé, inexistant. Pour interpellier encore une fois François Flahault, la contestation du sujet dans la conversation se cristallise ici autour d'un seul mot: « menteuse ». Suivant cette idée, il est aisé de voir une source de mal-être dans cette réponse simple qui discrédite instantanément l'énonciation de Virginia, qui ne se défend même pas de l'accusation. Cette notion de Flahault, rappelons-le, nous assure que « [la] contestation de l'énonciation de l'individu, aussi légèrement et passagèrement qu'elle le touche, l'atteint inmanquablement³⁰. » Nous pouvons donc identifier de façon assez certaine une source de malaise dans le fait que le mari de Virginia ne la croit pas et que cette méfiance est devenue banale, dans la dynamique de leurs rapports.

La séquence dialogale qui suit entre, en quelque sorte, dans la même catégorie que la précédente. Ici, le monologue intérieur n'occupe pas une place prépondérante. Cette scène montre pour la première fois le personnage de Richard, l'ami de Clarissa. Celui-ci emploie le sarcasme dans la plupart de ses échanges et devient donc un sujet très intéressant du point de vue de l'insinuation:

« Bonjour, mon chéri », dit à nouveau Clarissa.

Il ouvre les yeux.

³⁰ F. FLAHAULT, *op. cit.*, p. 103.

« Mon Dieu, toutes ces fleurs.

— Elles sont pour toi.

— Suis-je mort ?

— Elles sont pour la réception. Comment va ton mal de tête, ce matin ?

— Mieux. Merci.

— As-tu dormi ?

— Je ne me souviens plus. Oui. Je crois que oui. Merci.

— Richard, c'est une belle journée d'été. Que dirais-tu si je faisais entrer un peu de lumière ?

— Si tu veux.

[...]

— J'ai vu une vedette de cinéma en venant ici, dit Clarissa. C'est probablement un bon présage, tu ne crois pas ? »

Richard sourit, mélancolique.

« Oh, tu sais, les présages... », dit-il. Tu crois aux présages ? Tu crois que nous avons droit à une telle attention ? Que l'on se soucie de nous à ce point ? Mon Dieu, ne serait-ce pas magnifique ? Bon, tu as peut-être raison³¹... »

Les réponses de Richard, impertinentes, aux interventions bienveillantes de Clarissa usent abondamment de mécanismes qui, nous l'avons vu, créent des tensions qui peuvent être des sources de malaise. Au sujet des fleurs que Clarissa amène avec elle à son intention, Richard a cette phrase: « Mon Dieu, toutes ces fleurs. » Il insinue, on peut aisément le déduire, qu'il y en a trop. L'insinuation en tant que telle joue un rôle important ici, puisque le fait de dire

³¹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 67,69-70.

littéralement qu'il était d'avis que le nombre des fleurs était trop important aurait altéré l'aspect de moquerie dont est empreint l'énoncé. Par cette insinuation, Richard discrédite non seulement le geste, mais aussi l'intention; et, avec elle, la bienveillance de Clarissa. Cette volonté de ridiculiser de la part de Richard se confirme par sa question suivante: « Suis-je mort? » Dans sa situation de mourant, Richard mêle alors l'insinuation empreinte des mêmes intentions qu'au début de la séquence, à l'allusion au fait qu'il va, de fait, bientôt mourir, enfonçant le clou quant à la dérision dont il fait preuve concernant le geste de Clarissa. C'est une question rhétorique qui sert ici de levier de discrédit, mais Clarissa choisit de l'ignorer. Ce dernier fait est intéressant. Les réactions de Clarissa et l'absence de monologue intérieur dans cet extrait pourraient laisser penser que, bien que les éléments soient en place pour créer un malaise conversationnel, ce dernier ne vient pas, ou ne se manifeste pas. Cet exemple pourrait-il alors en être un de la solidité de Clarissa, ou devrions-nous nous attarder davantage à l'équilibre des rapports entre les deux amis? Il faut mentionner que Richard, usant de son ironie acerbe, est à la merci de son aidante qui vient lui porter des fleurs et qui s'occupe de lui. Les efforts rhétoriques de Richard, pourrait-on supposer, feraient ici office de dispositif d'égalisation des rapports, évitant de créer le mal-être. Le ressenti du discrédit serait alors évité par Clarissa, dans cette situation précise. C'est la fin de la séquence dialogale qui changera cet équilibre. Richard, encore une fois par questions rhétoriques qui cherchent à insinuer, fait un affront à son amie. Il la met face à une angoisse: « Oh, tu sais, les présages... », dit-il. Tu crois aux présages ? Tu crois que nous avons droit à une telle attention ? Que l'on se soucie de nous à ce point ? Mon Dieu, ne serait-ce pas magnifique ? » Nous le verrons, de

nombreux exemples démontreront la hantise de Clarissa pour sa propre futilité, teintée à la fois d'enthousiasme emprunté et d'une conscience qu'elle veut nier. Richard semble connaître ce travers et l'utiliser. On peut conclure alors que son malaise suivra.

Le cas de figure qui suit met en scène une courte conversation entre Virginia et sa cuisinière, Nelly, personnage antagonique dont le franc-parler et la simplicité sont des armes, et dont Virginia a peur:

« Bonjour, Nelly, dit Virginia.

— Bonjour, Madame. »

Nelly reste le regard rivé sur sa pâte, comme si son rouleau à pâtisserie révélait d'imperceptibles mais néanmoins lisibles inscriptions à sa surface.

« Vous faites une tourte pour le déjeuner ?

— Oui, Madame. Une tourte à l'agneau ; il reste de l'agneau, et vous étiez tellement occupée à travailler ce matin que nous ne nous sommes pas parlé.

— Une tourte à l'agneau est une excellente idée », affirme Virginia, qui doit se forcer pour jouer son rôle. Elle se raisonne : la nourriture n'a rien de sinistre. Ne pense pas à la putréfaction ou aux excréments ; ne pense pas au visage dans la glace.

« J'ai fait du potage au cresson, poursuit Nelly, et la tourte. Ensuite, j'ai pensé à des poires jaunes en guise de dessert, à moins que vous ne préféreriez quelque chose de moins ordinaire. »

Nous y voilà, le défi est lancé. À moins que vous ne préféreriez quelque chose de moins ordinaire. C'est ainsi que l'amazone soumise se tient au bord de la rivière, drapée dans la fourrure des animaux qu'elle a tués et dépouillés ; ainsi qu'elle dépose une poire devant les pantoufles d'or de la reine, et dit : « Voici ce que j'ai apporté. À moins que vous ne préféreriez quelque chose de moins ordinaire »

« Les poires conviendront à merveille » dit Virginia, bien que naturellement les poires ne conviennent pas du tout ; pas en ce moment. Si Virginia avait

tenu son rôle et était apparue ce matin dans la cuisine pour décider du déjeuner, elle aurait pu choisir n'importe quel entremets.

Elle aurait pu choisir un blanc-manger ou un soufflé ; ou, pourquoi pas, des poires. Virginia aurait pu entrer dans la cuisine à huit heures et dire : « Ne nous compliquons pas la vie avec le dessert aujourd'hui, des poires feront très bien l'affaire. » Au lieu de quoi elle est allée tout droit se réfugier dans son bureau, craignant que sa journée d'écriture (cet élan fragile, cet œuf en équilibre sur une cuiller) ne fonde en face d'un accès de mauvaise humeur de Nelly³².

L'apostrophe mutuelle qui ouvre ce dialogue instaure, d'ores et déjà, un souci d'égalisation des rapports par l'illustration du rapport de classes sociales qui existe entre les deux femmes. Ce n'est pas à Virginia que Nelly s'adressera, mais à « Madame ». Ce rapport illustré rend la chute de Virginia d'autant plus vertigineuse, quand on la voit se soumettre par la suite à son interlocutrice. Ce que le lecteur pourra comprendre du mal-être de Virginia sera mis en évidence par le fait que le sujet souffrira d'un flagrant discrédit, même face à une interlocutrice qui lui est, en principe, inférieure. Le reproche direct: « [...] vous étiez tellement occupée à travailler ce matin que nous ne nous sommes pas parlé », constitue bien évidemment un affront clair mais est aussi la base de certains sous-entendus dont il faut tenir compte. Ce commentaire de Nelly peut en effet dénoter son désaccord face à l'idée d'une maîtresse qui travaille, qui se prend au sérieux. Nelly, toujours à l'attaque, continue son manège avec cet énoncé : « [...] à moins que vous ne préféreriez quelque chose de moins ordinaire. » À première vue, difficile de lire ici une insinuation ou une allusion au caractère

³² M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 94-95.

malveillant. En effet, c'est par le monologue intérieur que viendront ces interprétations. Le mot « défi » vient teinter le regard que nous portons sur les paroles de Nelly. Dans le flux de pensée qui suit, l'intention de l'insinuation est très clairement énoncée. Face à l'impertinence de sa domestique, Virginia ne peut que constater son inadéquation, elle ne peut que ressentir son incapacité à jouer son rôle : « [C'est] ainsi qu'elle dépose une poire devant les pantoufles d'or de la reine, et dit : “Voici ce que j'ai apporté. À moins que vous ne préféreriez quelque chose de moins ordinaire” ». Cette partie du monologue intérieur est parlante du point de vue du discrédit. Bien qu'elle admette la comparaison de sa propre personne avec une reine, elle utilise aussi une métaphore pour imaginer cette bonne impertinente, forte et défiante : l'amazone. On peut alors déceler l'intention de Nelly d'insinuer. Peut-être pense-t-elle que sa maîtresse fait du caprice, ou qu'elle devrait avoir un avis, ou peut-être est-elle tout simplement en train de ridiculiser Virginia, en mettant en évidence le caractère « ordinaire » et terre-à-terre du travail qu'elle doit abattre pendant que sa maîtresse s'adonne à la chose littéraire. Il est possible de penser, en effet, que de ramener Virginia sur terre satisfait Nelly.

Ce déséquilibre des rapports, instauré par les remarques agressives de Nelly, restera en place puisqu'à deux reprises, Virginia verbalisera, sinon sa soumission, sa volonté de ne pas se battre : « Une tourte à l'agneau est une excellente idée », et « Les poires conviendront à merveille » sont ici autant de drapeaux blancs de la part d'un sujet qui a abandonné avant d'essayer de jouer au jeu. Si Nelly manifeste une intention de discréditer sa maîtresse, Virginia se couche sans rétorquer. Il ne faut pas laisser de côté l'évidence de son mal-être établi dans le monologue intérieur : « [...] elle est allée tout droit se réfugier dans son bureau, craignant que sa journée d'écriture [...] ne fonde en face d'un accès de mauvaise humeur de

Nelly. » La crainte, voilà ce qui habite l'autrice. La peur, peut-être, de cette énergie destructrice des choses de la vie ordinaire. Virginia est donc un personnage passif et abattu, craintif et secret. C'est de cette façon que commence à se dessiner le fait que, des trois personnages principaux du roman, Virginia constitue le sujet le plus dépourvu de volonté quant à l'égalisation des rapports. C'est son mal-être à elle duquel sortira le moins de pulsion de vie, et c'est par cette idée générale d'abandon que nous pourrions expliquer sa fin tragique, à laquelle les deux autres protagonistes échapperont.

Le cas de figure qui se présente ensuite se sépare en deux temps bien distincts. On y rencontre Laura Brown, femme au foyer, vivant à Los Angeles dans les années cinquante. Laura reçoit une amie alors qu'elle vient de terminer un gâteau qu'elle a confectionné pour l'anniversaire de son mari. Le dialogue entre les deux femmes est simple, mondain, et convient à toutes les caractéristiques de la conversation comme les énonce Gillian Lane-Mercier:

« Il est mignon », dit Kitty, et elle démonte d'un coup la contenance d'une Laura cigarette au bec. Le gâteau est mignon, a dit Kitty, Comme on dirait d'un dessin d'enfant qu'il est mignon. Il est charmant et touchant dans la divergence si sincère, si désespérément bien intentionnée entre l'ambition et la facilité³³.

Ici, un sous-entendu auquel il serait difficile de prêter de mauvaises intentions ouvre le dialogue. L'intention de Kitty, l'amie de Laura, n'est pas empreinte de malveillance. Il est

³³ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 113.

pertinent de se demander, alors, d'où peut venir le malaise de Laura, si bien explicité dans le monologue intérieur. C'est un mal-être bien personnel que laisse entrevoir Laura à ce moment : une interprétation de l'intention de son interlocutrice, peut-être erronée, qui parle de ses propres blessures, extérieures au cadre de cette simple conversation. La situation n'est pas sans rappeler la réflexion de Belinda Cannone à propos du monologue intérieur, qui parle d' « excroissances formées par les vies des protagonistes présentées non pas telles qu'elles ont été vécues, mais telles qu'elles se sont gravées dans leur psyché teintant et infléchissant leur présent [...] » On peut déduire beaucoup de cette idée selon laquelle le discrédit pourrait venir du discrédité lui-même, plutôt que d'une intention malveillante de l'interlocuteur. Kitty, dans cette situation précise, est presque extérieure au mal-être de Laura. Il est possible de penser que l'insatisfaction de cette dernière aurait trouvé sa traduction dans n'importe quel mot d'encouragement de la part de son amie.

Parce que Laura croit, à défaut de savoir, que l'équilibre de la conversation semble menacé, et qu'un discrédit pourrait s'abattre sur son savoir-faire, elle cherche tout de même à égaliser le rapport comme on peut le voir dans ce second extrait extrêmement éloquent :

« Comment va Ray ? demande Laura en posant une tasse devant Kitty. Cela fait un certain temps que je ne l'ai pas vu. » Le mari de Kitty est l'occasion pour Laura de rétablir l'équilibre entre elles ; de témoigner à Kitty sa sympathie : Ray, pas une cause d'embarras, pas exactement — pas un raté total — mais, dans la vie de Kitty, il est en quelque sorte l'équivalent du gâteau de Laura, à une autre échelle³⁴.

³⁴ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 115.

Il est impossible ici de ne pas relever cette phrase qui se relie d'elle-même à la théorie de Lane-Mercier concernant l'établissement d'un rapport d'égalité dans la conversation: « Le mari de Kitty est l'occasion pour Laura de rétablir l'équilibre entre elles [...] » Les mots nous servent à eux seuls ce jeu de balancier par un champ lexical tout désigné: « [...] équilibre, [...] équivalent, [...] échelle. » Il paraît évident que l'illustration du mal-être du personnage est différente de celle du mal-être de Virginia. Là où cette dernière comprend la force de son adversaire, Laura fait preuve d'une forme de paranoïa sociale. Là où l'autrice se soumet à la mauvaise foi de sa domestique, la ménagère contre-attaque avec une subtile humiliation de son amie. Le mari de Kitty, Ray, est une allusion pure et simple. Dans le cas qui nous intéresse, il s'agit d'une allusion agressive. Sa mention fait office d'attaque, parce que son nom dénote, nous le comprenons plus tard, un échec de Kitty que Laura cherche à faire ressortir.

Il n'est pas déraisonnable d'entrevoir déjà, au vu des analyses faites jusqu'à maintenant, que les protagonistes, bien que réunies par une détresse commune, agissent différemment et optent pour des stratégies discursives qui contribueront à les définir respectivement. En effet, en plus d'être un lieu d'illustration du mal-être, le dialogue pourrait représenter une fenêtre sur les réflexes, les défenses et les travers de chaque personnage. Influencées par leur milieu, leur époque et leur contexte spécifiques, les trois femmes nous livrent des indices sur la façon qu'elles ont de composer avec le malaise, donnant ainsi des pistes sur les finalités de leurs destins, que ceux-ci se dirigent vers la fatalité, la fuite ou la résignation.

L'extrait qui suit démontre toute la force du monologue intérieur quant à la mise en scène du mal-être ; il en est l'une des incarnations les plus probantes du roman, en ce sens qu'il est possible d'y voir une digression, un décentrement du mal-être qui diverge du sujet pour vagabonder vers un doute de soi, une anticipation du futur. Notons aussi qu'il s'agit d'un bel exemple d'un présent trouble auquel contribue un passé lourd et qui peut influencer négativement un avenir rapproché.

Clarissa étreint Julia, et la relâche aussitôt. « Comment vas-tu? » demande-t-elle encore, puis, tout de suite, elle le regrette. Elle redoute d'y voir un de ses tics ; une de ces innocentes petites manies qui inspirent des idées de suicide aux enfants. Sa propre mère se grattait constamment la gorge. Elle préfaçait toute objection en disant « Je ne voudrais pas être rabat-joie, mais... » Ces souvenirs survivent dans l'esprit de Clarissa, ils sont toujours capables de la mettre en rage, une fois estompées la gentillesse et la simplicité de sa mère, ses actes de charité. Clarissa dit trop souvent à Julia : « Comment vas-tu? » Elle le dit en partie par nervosité (comment s'empêcher d'être empruntée avec Julia, de se sentir un peu anxieuse, après tout ce qui est arrivé ?) et aussi parce qu'elle a envie, tout simplement, de savoir.

Sa réception, imagine-t-elle, sera un échec. Richard s'ennuiera et sera vexé, à juste titre. Elle est superficielle ; elle se soucie trop de ces détails. Sa fille s'en moque avec ses amis, c'est certain.

Mais avoir des amis comme Mary Krull³⁵ !

Un seul énoncé dialogal, très court, en apparence inoffensif ou insignifiant, ouvre ici une brèche sur un monde intérieur anxiogène et étouffé. Ce sont la culpabilité, le sentiment d'inadéquation et la nervosité de Clarissa qui sont donnés à voir sans détour dans cette tirade. L'impression d'inadéquation, d'abord, symptôme maladif récurrent chez Clarissa, est

³⁵ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 168.

illustrée par son regret d'avoir demandé à sa fille comment elle allait. C'est alors une peur de ressembler à sa mère qui se laisse entrevoir. Cette question de filiation est très intéressante. Clarissa a, en effet, peur qu'un certain passé se répète de manière cyclique. Elle craint de « mettre en rage » sa fille comme sa mère réussit encore à le faire pour elle. C'est l'explication qui est donnée pour justifier l'auto-dévaluation à laquelle s'adonne constamment Clarissa, parce que, contrairement à Laura ou Virginia, elle n'est peut-être pas autant prisonnière d'un milieu ou de l'altérité, que prisonnière d'elle-même. Cela occasionne d'ailleurs un épisode d'anticipation d'un échec quant à la réception qu'elle souhaite donner en l'honneur de Richard. Le personnage de Clarissa, du point de vue des autres sujets, est plus socialement consensuelle, plus mondaine. Elle plaît à son entourage. Cette dévaluation systématique pourrait alors être le symptôme de cette volonté de plaire, qui la taraude jusque dans ses pensées. Outre sa mère, à qui Clarissa semble en vouloir, ou plutôt, à qui elle se reproche de ressembler, il y a ce personnage qui fait son apparition à travers le flux de conscience : Mary Krull. Un dialogue entre Mary et Clarissa sera le dernier, et probablement le plus riche des cas de figures analysés. Cette scène, entre la professeure et amie de Julia et sa mère sera la plus probante manifestation de ce qui a été jusqu'ici évalué par fragments.

« Bonjour, Mary, dit Clarissa.

— Hello, Clarissa. » Elle traverse la pièce et serre la main de Clarissa. La main de Mary est petite et forte, étonnamment douce.

« Comment allez-vous? demande Mary.

— Très bien, merci. Et vous ? »

Elle hausse les épaules. Comment devrais-je aller, moi ou quiconque, dans ce monde tel qu'il est ? Clarissa est tombée si facilement dans la question piège. Elle songe à ses roses. Force-t-on des enfants à les cueillir ? Des familles arrivent-elles dès l'aube dans les champs pour passer leurs journées courbées parmi les buissons, le dos douloureux, les doigts ensanglantés par les épines ?

« Vous allez faire des achats ? » demande-t-elle, sans chercher à dissimuler le dédain dans sa voix.

Julia dit : « Des boots. Celles de Mary sont en lambeaux.

— J'ai horreur de faire des courses » dit Mary. Elle affiche un soupçon de sourire confus. « C'est une totale perte de temps.

— Nous allons acheter des chaussures aujourd'hui, dit Julia. Point final. »

La fille de Clarissa, cette fille merveilleuse et intelligente, pourrait être une épouse enjouée, qui entraîne son mari dans une journée consacrée aux achats. Elle pourrait être une femme des années cinquante, si vous lui apportiez quelques modifications mineures.

Mary dit à Clarissa : « Je n'y arriverais pas toute seule. Je peux affronter un flic armé d'une bombe lacrymogène, mais je m'enfuis à la vue de la première vendeuse dans un magasin. »

Clarissa se rend compte avec stupéfaction que Mary fait un effort. Elle s'évertue, à sa façon, à charmer.

« Oh, elles ne sont pas si épouvantables, dit-elle.

— C'est les magasins, tout le bazar, toute cette merde étalée partout, excusez-moi, toute cette marchandise, tous ces objets, et la publicité qui vous court après, hurlant Achetez, achetez, achetez, et quand une de ces filles s'approche de moi avec ses cheveux longs et des couches de maquillage, et dit : « Puis-je faire quelque chose pour vous? » c'est tout juste si je peux m'empêcher de crier "Pauvre conne, tu n'es même pas capable de faire quelque chose pour toi".

— Hmm, fait Clarissa, le problème semble sérieux, en effet. »

Julia dit : « Allons-y, Mary. »

Clarissa dit à Julia : « Occupe-toi bien d'elle. »

Conne, pense Mary. Espèce de matrone suffisante et imbue d'elle-même.

Elle se reprend. Clarissa Vaughan n'est pas l'ennemi. Clarissa Vaughan est simplement dans l'erreur, rien de plus. Elle croit qu'en obéissant aux règles elle aura ce qu'ont les hommes. Elle est tombée dans le panneau. Elle n'y peut rien. Cependant, Mary a envie de saisir Clarissa par le plastron de sa chemise et de crier : Vous croyez sincèrement que s'ils se mettent à ramasser ceux qui s'écartent de la norme, ils ne s'arrêteront pas à votre porte, hein ? Vous êtes vraiment stupide à ce point ?

« Ciao, maman, lance Julia.

— N'oublie pas ton sac, dit Clarissa.

— Oh, C'est vrai. » Julia rit et prend son sac à dos à la patère. Il est en toile orange vif, absolument pas le genre de sac que vous vous attendriez à la voir porter. [...] Un instant, pendant que Julia leur tourne le dos, Mary et Clarissa se font face. Pauvre conne, pense Mary, qui s'efforce pourtant de rester charitable, ou du moins sereine. Et puis non, que la charité aille se faire foutre. Tout plutôt que ces lesbiennes de la vieille école, habillées comme il faut, bourgeoises jusqu'à la moelle, vivant comme mari et femme. Mieux vaut être ouvertement pédé, être John qui baise Wayne, qu'une gouine bien sapée avec un job respectable.

Hypocrite, pense Clarissa. Tu as trompé ma fille, mais moi, tu ne me trompes pas. Je sais reconnaître une conquérante quand j'en rencontre une. Je sais ce qu'il faut faire pour épater le chaland. Ce n'est pas difficile. Si l'on crie assez fort et assez longtemps, la foule se rassemble pour voir à quoi rime tout ce raffut. C'est le propre de la foule. Elle ne s'attardera pas longtemps, à moins de lui donner de bonnes raisons. Tu es tout aussi détestable que la plupart des hommes, tout aussi agressive, tout aussi boulimique, et ton heure viendra puis passera.

« Bon, fait Julia, partons. »

Clarissa dit : « N'oublie pas la réception. À cinq heures.

— Okay», répond Julia. Elle passe son sac orange par-dessus son épaule, forçant Clarissa et Mary à partager un moment un même sentiment. Chacune adore avec une intensité particulière la vivacité de Julia et son assurance naturelle, les jours innombrables qui l'attendent.

« À bientôt », dit Clarissa.

Elle est futile. Elle est quelqu'un qui s'intéresse trop aux réceptions. Si seulement Julia pouvait un jour lui pardonner.

« Salut » dit Mary, et elle part à grands pas, dans le sillage de Julia, et franchit la porte³⁶

Du point de vue des déséquilibres, des contenus implicites et du mal-être, cette scène est probablement la plus dense que l'on puisse trouver. Pourtant, le personnage de Mary Krull ne fait que cette brève apparition dans tout le roman, comme si elle servait uniquement de miroir éphémère à Clarissa. En effet, il serait presque possible de croire qu'elle n'existe que pour rendre compte du malaise, pour contraster avec les incapacités et les angoisses de la protagoniste. Déjà, à l'heure des présentations, les deux femmes se serrent la main. Le lecteur a alors droit à un a priori de Clarissa concernant son interlocutrice : elle trouve sa main « étonnamment douce ». Ce fragment témoigne du fait que, peu importe si l'équilibre des forces s'apprête à être maintenu ou renversé pendant la conversation, ce sera au prix d'un effort de Clarissa, qui juge Mary dure, rêche, ou cassante.

Quand Clarissa demande à Mary, par réflexe, comment elle va, cette dernière hausse les épaules. Cela n'est pas anodin. Il s'agit là d'un contenu implicite en règle qui viendra jouer sur le rapport de force entre les deux femmes. C'est par la privation, l'absence de parole que Mary prendra le contrôle. Cette fin de non-recevoir peut vouloir dire beaucoup de choses, dont très peu de bienveillantes, ou de bien intentionnées. Clarissa s'en rend compte, parce qu'elle ne tarde pas à se dévaluer en pensée. C'est toute une remise en question de son mode

³⁶ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 170-173.

de vie qu'a occasionnée Mary par ce haussement d'épaules, et qui est traduit par un discours intérieur sur les roses: « Force-t-on des enfants à les cueillir? », se demande-t-elle. Son mode de vie est-il ridicule aux yeux d'une personne dont la conscience est plus étendue? Ses considérations sont-elles futiles? L'est-elle elle-même? L'installation d'un rapport de force est alors tout à fait flagrant, et la conversation, au sens où l'entend Lane-Mercier, s'est arrêtée derechef pour faire place à une joute, initiée par Mary et par « [La] contestation de l'énonciation de l'individu », pour reprendre les termes de François Flahault.

Clarissa joue, un temps, le jeu de ce déséquilibre, par le fait qu'elle ne « cherche [pas] à dissimuler le dédain dans sa voix » lorsqu'elle demande à sa fille si Mary et elle vont faire des achats. Peut-être essaie-t-elle de jouer sur l'ironie que représente l'idée de cette anticapitaliste qu'est Mary Krull, en train de faire des emplettes. Bientôt, cependant, elle sera désarçonnée par une apparente bienveillance, lorsqu'elle « se rend compte avec stupéfaction que Mary fait un effort, [qu'] elle s'évertue, à sa façon, à charmer. » Mary cherche à rétablir l'échange, à le ramener dans les limites de la conversation, et Clarissa suit docilement. Elle la rassure sur l'allure de ses bottes. Dans ce jeu de balancier, Clarissa n'est jamais la meneuse. Jamais elle ne surprend, jamais elle ne pique. Si elle sait se défendre, elle n'est qu'adaptation, et ne joue jamais l'attaque. Même dans le rétablissement de l'équilibre conversationnel, elle est suivante, dominée.

Mary parle ensuite de façon anecdotique des vendeuses des magasins qui l'horripilent, de leur obséquiosité, de leur futilité. Elle a cette phrase, à laquelle il faut donner la plus grande

importance : « Pauvre conne, tu n'es même pas capable de faire quelque chose pour toi ». Dans le contexte de l'échange, il s'agit du plus parfait exemple d'allusion agressive. En effet, ce contenu est implicite en tant qu'attaque envers Clarissa, puisqu'il est question, en apparence, d'une vendeuse anonyme. Mais le contexte d'énonciation convient parfaitement à Clarissa, et l'historique discursif de l'extrait rend cette phrase tout-à-fait explosive. Bien qu'implicite, on comprend que ce que Mary veut signifier, ou insinuer, c'est que cette vendeuse est assimilable à Clarissa, avec ses réceptions, ses fleurs, sa petite vie rangée. Elle considère leurs politesses hypocrites et leurs intentions ridicules. Le discrédit se fait automatiquement sentir chez Clarissa, qui s'incline avec cette phrase : « le problème semble sérieux, en effet. » Le repli est un aveu de défaite, une acceptation d'un déséquilibre qui pourrait s'avérer permanent. Elle est atteinte, comme l'évaluerait Flahault, inmanquablement. C'est à l'intérieur de ce déséquilibre que Clarissa s'adonne, elle aussi, à l'insinuation. Une fois de plus, elle réagit : « Occupe-toi bien d'elle », adresse-t-elle à Julia au sujet de Mary Krull. Elle fait preuve, bien habilement, de condescendance. Elle fait allusion à une incapacité, à une adéquation que Mary a pu révéler malgré elle. Celle-ci le confirme d'ailleurs à mots couverts dans son propre monologue intérieur, qui trouvera lui-même son miroir dans celui de Clarissa. Mais cette dernière va plus loin, au point de démontrer une facette assez importante de son mal-être : « Tu es tout aussi détestable que la plupart des hommes, tout aussi agressive, tout aussi boulimique, et ton heure viendra puis passera. » Le rapport aux hommes, aux rôles de genre, à la masculinité et à la féminité, seront des socles où le mal-être se tiendra droit. Mary, encore une fois, fait office d'épouvantail temporaire, déplacement du vrai malaise. L'épisode dyadique se termine par un apitoiement.

Clarissa revient à sa futilité, à sa culpabilité ; elle n'obtient de l'échange que le constat répété de son inadéquation.

C'est là une certitude que cette idée selon laquelle les séquences dialogales représentent des illustrations claires du mal-être. À certains égards, ces séquences peuvent aussi être vues comme les sources de ce même mal-être, étant le lieu d'angoisse sociale ou d'auto-évaluation du sujet. Les cas de figures qui mettent en scène des séquences dialogales, bien qu'ils soient de fidèles repères quant à l'illustration du mal-être à travers des démonstrations de comportements, ne parlent majoritairement que de symptômes. Pour en trouver les causes, il faut chercher davantage dans la narrativité, dans les actes conscients ou inconscients de chaque protagoniste, dans la volonté mise en échec qu'a chacune d'entre elles de bien faire, d'être une bonne femme, une bonne épouse, d'être heureuse.

CHAPITRE 2 : LE MANQUE D'AGENTIVITÉ FÉMININE ET L'IMPOSSIBILITÉ

D'AGIR :

VECTEURS DU MAL-ÊTRE

La condition de femme des trois protagonistes de *Les Heures* n'est pas à négliger dans l'évaluation de leur mal-être. En effet, le discours qui concerne cette question est omniprésent mais aussi multiple. Cunningham, dans un travail méticuleux d'extraction de soi, semble avoir exploré de nombreux aspects du sujet féminin, car c'est bien d'une détresse féminine que souffrent les trois personnages principaux. À travers le quotidien de la maternité, du couple et de la condition féminine variable de trois époques données, c'est une fenêtre sur une série de contraintes sociales et personnelles que nous donne à voir l'auteur. Les femmes de tout temps sont construites, comme l'a dit Beauvoir ; elles sont façonnées par des codes et des attentes qu'elles n'arrivent pas toujours à combler. C'est d'ailleurs là que se trouve le point de départ de la réflexion qui concerne le lien entre la condition de femme et le mal-être. C'est sur ces attentes que se fondera la détresse.

La futilité, ou plutôt le fait que les personnages se voient cantonnés à des tâches futiles, pourrait jouer un rôle d'obstacle à une éventuelle agentivité de la part des trois femmes. Il est primordial de définir l'importance des rôles sociaux par rapport au mal-être, de chercher à

lier efficacement l'absence d'agentivité avec celui-ci. Pour le concept d'agentivité, pierre angulaire des études féministes, il est possible de s'en remettre à la définition de Mariève Maréchal, non pas parce que sa définition est la première ou la plus connue, mais parce qu'elle est claire et qu'elle prend en compte certaines considérations qui seront importantes pour nos analyses :

Le concept d'agency provient de la philosophie analytique de l'action et a été exploré en philosophie, dans les études féministes et de genres de même que dans les études littéraires [...]. Essentiellement, l'agency (agentivité en français), particulièrement chez une personne ou un groupe opprimés ou marginalisés, dénote autant une prise de conscience, une capacité à s'indigner qu'une liberté de choix et d'action³⁷

On peut supposer, à l'aide des commentaires des personnages sur leur condition, que l'incapacité des protagonistes à réguler leurs actes ou à être des agentes actives de leurs propres vies est une des raisons d'un certain mal-être, traduit par le commentaire sur les tâches concrètes qu'elles ont à accomplir. Pour les trois femmes, là où se trouvent la domesticité et son art se trouvent aussi l'angoisse, le flottement, le bruit, la distraction, le mépris et le désespoir, car ces tâches domestiques sont, nous le verrons, autant de promesses d'une vie de bonheur relatif qui est imposée aux personnages. La philosophe Sara Ahmed décrit cette promesse :

³⁷ Mariève MARÉCHAL, *(Re)-faire l'histoire: agentivité et démocratisation du passé dans Cette fille-là et Surtout ne te retourne pas de Maïssa Bey*, [mémoire de maîtrise, études littéraires], Québec, UQAM, 2011, p. 30. <https://archipel.uqam.ca/5146/>

[...] on associe le bonheur à certains choix de vie plutôt qu'à d'autres, et à sa représentation comme conséquence d'une certaine manière d'être. L'histoire du bonheur peut être envisagée comme une histoire d'associations. Désirer le bonheur, c'est désirer être associé au bonheur, et par là être associé à ces associations. Et c'est précisément cette promesse selon laquelle on atteint le bonheur en obtenant les bonnes associations qui semble agir comme principe déterminant de notre rapport aux choses, de notre manière d'investir le monde qui nous entoure³⁸.

C'est ainsi que les trois protagonistes entrent en conflit avec cette promesse qui leur est faite : par l'inadéquation et l'incompréhension face à ce qui devrait ou aurait dû les rendre heureuses. Sara Ahmed théorise cette idée que les conventions qui régissent le bonheur ne sont pas moins contraignantes que celles qui participent à l'inégalité : « [...] le bonheur a pu être utilisé pour justifier l'oppression. »³⁹

Mais les manifestations de mal-être ne sont pas uniquement des conséquences directes de la confection des gâteaux ou de l'achat de fleurs, pour citer le célèbre incipit de *Mrs Dalloway*. Elles sont aussi les manifestations intérieures de l'assujettissement. Selon Judith Butler, ce dernier repose sur deux bases. D'abord, le processus par lequel on devient subordonné à un pouvoir, car « [les] discours politiques de l'identité [...] sont sur le plan épistémologique les héritiers d'[une] opposition binaire⁴⁰ ». Cela implique un pouvoir patriarcal, certes, mais qui peut se traduire de toutes sortes de façons dans un impératif d'opposition entre les pôles

³⁸ Sara AHMED, « La promesse du bonheur : introduction », *Genre, sexualité & société*, n° 14, (automne 2015), dans *OpenEdition Journals*, p.1, <https://doi.org/10.4000/gss.3689>

³⁹ *Ibid.*, p.1.

⁴⁰ Judith BUTLER, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, p. 270.

binaires de genre. Même Clarissa, new-yorkaise du nouveau millénaire, ne se soustrait pas à cette idée. Vient ensuite le processus par lequel on devient un sujet. Butler appelle celui-ci la « signification ». Cette combinaison de deux processus pose problème, dans le cas qui nous intéresse. On se demandera alors si le mal-être découle de l'attente sociale qui pèse sur les femmes, ou de l'incapacité de ces dernières à répondre à ces attentes.

En tant que processus, la signification retient en elle-même ce que le discours épistémologique appelle la « capacité d'agir ». Les règles qui gouvernent l'identité intelligible, c'est-à-dire qui rendent possibles et restreignent les conditions intelligibles de dire « je », sont en partie structurées par les matrices de la hiérarchie de genre et de l'hétérosexualité obligatoire, et opèrent par la répétition. Lorsqu'on dit d'un sujet qu'il est constitué, cela veut simplement dire que le sujet est une conséquence des discours suivant des règles et gouvernant l'invocation intelligible de l'identité. Le sujet n'est pas déterminé par les règles qui le créent, parce que la signification n'est pas un acte fondateur mais un processus régulé de répétition [...] Il faut donc voir dans la « capacité d'agir » la possibilité d'une variation sur cette répétition⁴¹.

Cette idée de constitution d'un sujet est à prendre telle quelle pour les trois sujets que sont nos protagonistes. Rares sont les exemples concrets de cette « capacité d'agir » dont parle Butler, dans les vies de Clarissa, Laura et Virginia. Leur « identité intelligible » est en adéquation avec le temps et les mœurs, bien que les flux de pensée montrent souvent une forme de dissidence tranquille. C'est que les trois protagonistes sont prisonnières de la répétition des règles qui les constituent, et du discours qui concerne ces règles. En effet,

⁴¹ J. BUTLER, *op. cit.*, p. 271.

chacune se butte à l'incompréhension de ses pairs concernant l'incapacité de leur milieu à les rendre heureuses. Sara Ahmed, d'ailleurs, parle de cette idée selon laquelle

[les] critiques féministes de l'«heureuse maîtresse de maison», la déconstruction noire du mythe de l'« esclave heureux » et les analyses queer de la sentimentalisation de l'hétérosexualité comme « bonheur domestique » [invitent] à mieux percevoir l'ampleur de sa force d'attraction. Ces critiques spécifiques s'insèrent dans des histoires variées de recherche et de militantisme qui, toutes, ont exposé les conséquences malheureuses du bonheur, et notamment la manière dont il est parfois utilisé pour dissimuler les normes sociales sous l'apparence des biens sociaux⁴².

C'est peut-être cette dichotomie entre le fait qu'elles devraient être heureuses et le fait qu'elles ne le sont pas qui ouvre la porte à la détresse à laquelle les trois personnages sont en proie. Tentant de se convaincre du bien-fondé des règles qui régissent leurs vies respectives, elles s'évertueront toutes à répéter les gestes prescrits sans aboutir à un quelconque bonheur. Cette répétition des règles de la constitution du sujet traverse le roman d'une manière équivoque, comme nous le verrons. Les variations sont souvent des tentatives ratées ou des actes manqués, ce qui pourrait pousser les personnages au constat que leur subversion est vaine. Ainsi, la question vient naturellement : la simple absence d'agentivité est-elle la cause même du malaise, ou doit-on celui-ci à un simple sentiment d'inadéquation face à la formation du sujet attendu ? En d'autres mots, est-ce le fait qu'on attende de Laura Brown qu'elle fasse un gâteau qui la pousse à louer une chambre dans un hôtel de Bel-Air, la besace emplie de somnifères, ou est-ce son incapacité à en confectionner un qui soit décent et

⁴² S. AHMED, *op. cit.*, p.1.

présentable quand son mari rentrera ? Cette question se posera non seulement dans l'opposition que comporte la notion d'assujettissement mais aussi dans le discours autour de l'agentivité même, puisque des gestes désespérés sont posés, et qu'il faudra lier le manque d'agentivité aux impulsions suicidaires. Sur cette question, Butler se montre éclairante :

[...] en tant que stratégie de survie au sein de systèmes obligatoires, le genre est une performance aux conséquences clairement punitives. Les distinctions de genre font partie intégrante de ce qui « humanise » les individus dans la culture [...] En effet, on ne manque généralement pas de punir celles et ceux qui ne font pas leur genre⁴³.

Cette performance du genre, elle aussi, est évidente dans les trois arcs narratifs. Il en est constamment question dans le discours et dans les événements, et les symboles qui s'y rattachent sont multiples. Même pour Clarissa, femme lesbienne contemporaine, le conflit de la performance est constant, et peut-être même encore plus complexe, étant donné la pluralité des paramètres d'évaluation. On verra que son sentiment d'inadéquation provient de sources encore plus multiples et discordantes, car elle peut se faire accuser à la fois de « ne pas faire son genre » et de ne pas le subvertir. Quant aux conséquences punitives dont parle Butler, elles seront elles aussi illustrées dans les trois cas. Les trois femmes, inadéquates dans la performance de leur genre, seront confrontées à la mort, à l'abandon, à l'incompréhension.

⁴³ J. BUTLER, *op. cit.*, p. 263.

Il est également très important de prendre la mesure du rôle que joue le désir homosexuel dans le mal-être. À travers les notions de subversion et de matrice hétérosexuelle de Judith Butler, nous pourrions exposer en quoi certains épisodes d'expression d'affection entre femmes peuvent créer une angoisse chez les sujets, et ainsi, en codépendance de la notion de genre, ajouter au mal-être général.

Exclu du réel, le point de vue homosexuel [...] pourrait bien considérer que le réel est constitué à travers une série d'exclusions, de marges invisibles, d'absences non figurées. Quelle erreur tragique serait-ce alors de construire une identité gaie/lesbienne par les mêmes moyens d'exclusion, comme si l'exclu n'était pas [...] toujours présumé, voire requis pour la construction de cette identité. Paradoxalement, une telle exclusion institue précisément la relation de totale dépendance qu'elle cherche à dépasser : le lesbianisme aurait alors pour condition nécessaire l'hétérosexualité⁴⁴.

Cette matrice hétérosexuelle est d'une importance capitale pour nos trois protagonistes, bien que son expression ne soit pas la même pour chacune d'elles. Toutes trois font partie d'un couple monogame, deux d'entre elles avec des hommes. Les trois personnages ne seront donc pas exclus du réel par les mêmes mécanismes. Quoi qu'il en soit, le rapport avec l'homosexualité est problématique dans chacun des cas. Là où Clarissa voit une forme de bourgeoisie copiée de la matrice hétérosexuelle, Laura voit une subversion absolue, pendant que Virginia ajoute à cette exclusion un interdit familial, entretenant une relation assez trouble avec sa propre sœur. Ce désir homosexuel est constamment, chez tous les

⁴⁴ J. BUTLER, *op. cit.*, p. 247.

personnages, évalué par rapport à l'hétérosexualité, il est comparé ou encore mis en opposition avec celle-ci.

Pour résumer, les nombreux exemples d'incapacité d'atteindre l'adéquation domestique peuvent être évalués de la même façon, pour chaque personnage. D'abord par une évaluation du personnage face à sa tâche, et ensuite par une étude du discours sur ce rapport, à travers les notions d'agentivité, de performance, d'assujettissement et d'auto-détermination. Ce regard sur leur condition devrait prendre en compte le désir homosexuel et son expression tronquée. Les personnages doivent être pris à tour de rôle et ne constituer un tout qu'après coup, pour en tirer des conclusions communes quant aux points de convergence entre les époques et les natures différentes des personnages, ce que Butler appelle des « prédicats ». Nous tentons ainsi de savoir en quoi la notion de genre féminin participe au mal-être de la même façon entre les époques, les natures, les cultures et les statuts qui diffèrent tout en tenant compte de la notion de désir homosexuel dans le récit.

Le personnage de Virginia est présenté dans son acte d'écriture, action déjà subversive, alors qu'elle imagine la composition de la célèbre Clarissa Dalloway. Clarissa Dalloway, l'objet de Virginia qui n'est pas à confondre avec Clarissa Vaughan, devient alors un dispositif de traduction du désir pour Virginia. C'est d'abord par son processus créatif que beaucoup de ses malaises s'exposeront ou seront compensés. C'est par le personnage que certains désirs, certaines ambitions seront explicités. Tout au long du roman, Virginia construit, ou constitue,

pour reprendre les termes de Butler, un sujet littéraire. Cette mise en abîme est très opportune parce qu'elle se révèle être une porte sur l'intériorité de l'écrivaine.

Elle remonte la route du Mont-Ararat, élaborant le suicide de Mrs Dalloway. Clarissa aura été amoureuse : d'une femme. Ou d'une jeune fille, plutôt ; oui, d'une jeune fille qu'elle a connue dans sa jeunesse ; une de ces passions qui s'embrasent quand on est jeune - lorsque vous croyez sincèrement que votre découverte de l'amour et des idées est unique, que personne ne les a jamais perçus comme vous ; durant cette brève période de la jeunesse où l'on se sent libre de faire ou de dire n'importe quoi ; de choquer, de voler de ses propres ailes ; de refuser le futur qui vous est proposé et d'en exiger un autre, beaucoup plus noble et plus surprenant, entièrement déterminé et maîtrisé par soi-même, sans rien devoir à la vieille tante Helena, qui reste assise tous les soirs dans son vieux fauteuil et se demande à voix haute si Platon et Morris sont des lectures convenables pour les jeunes femmes⁴⁵.

Difficile, ici, de passer à côté du fait que Virginia juxtapose le suicide et l'homosexualité. En deux phrases consécutives, cet extrait appose le suicide comme issue certaine à un désir homosexuel qui date d'une époque d'agentivité manifestement révolue pour le sujet littéraire. Le désir homosexuel, dans ce passage, est à envisager comme interdit, comme impossibilité ou comme possibilité d'un passé enterré, car le commentaire sur la liberté s'articule dans une temporalité coupée du présent. Ce temps où « l'on se sent libre de faire ou de dire n'importe quoi » est décrit comme bref et lié à la jeunesse. Virginia est très claire sur cette idée, quand elle continue de cogiter sur son intention narrative : « [...] elle reviendra à la raison, comme le font les jeunes femmes, et épousera un homme convenable⁴⁶. » Le désir homosexuel, celui de Clarissa Dalloway comme celui de Virginia, ne peut se concrétiser ; il ne peut que

⁴⁵ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 92.

s'éteindre. C'est probablement ce qui le lie à l'aboutissement du suicide, qui sera d'ailleurs abandonné plus tard ou transféré à un autre personnage, signe que Virginia donne à son personnage une volonté de vivre dont elle ne dispose pas elle-même, puisque c'est justement cette fin qui l'attend. Virginia prescrit finalement à son personnage une promesse de bonheur, elle la rend contente d'être circonscrite à son état. Elle crée une femme, peut-on imaginer, qu'elle peut envier. Malheureusement, l'écrivaine ne cultive pas le même espoir pour elle-même. Elle n'est pas capable de se doter de la vision de son environnement qu'elle réussit à donner à Clarissa.

Richmond n'est finalement et indéniablement qu'une banlieue, rien de plus, avec tout ce que le mot implique de jardinières aux fenêtres et de haies ; de femmes au foyer qui promènent des carlins ; de pendules qui sonnent les heures dans des pièces vides. [...] Elle n'a que du mépris pour Richmond⁴⁷.

La phrase qui clôt ce passage est éloquente et claire, mais ce qui la précède est aussi à considérer sérieusement. La juxtaposition d'éléments liés à la domesticité, nous le verrons, sera souvent la figure de style par laquelle passera l'illustration de la lassitude ou du mal-être, plus généralement. L'énumération crée en effet un cadre par collage, une idée de cette promesse rompue. Ces éléments mis ensemble, qui pourraient représenter une idée d'une vie tranquille, bien régulée, exempte de tracas, sont en fait dénoncés comme les manifestations de

⁴⁷ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 93.

normes sociales qui n'inspirent aucun sentiment positif à Virginia. C'est l'alliage du collage et de l'énonciation du sentiment de mépris qui crée l'image d'où se dégage le mal-être.

L'idée que Clarissa, au premier abord, se suicide n'est absolument pas anodine. Clarissa Dalloway, comme l'autrice qui la crée, a bien des raisons d'avoir des pensées morbides, et celles-ci sont intimement liées à l'univers domestique, évidemment :

Clarissa Dalloway, se dit-elle, se tuera pour une raison qui semblera, à première vue, insignifiante. Sa réception sera un fiasco, ou son mari, pour la énième fois, n'aura pas remarqué l'effort qu'elle a fait pour être élégante ou décorer sa maison. La difficulté sera de rendre avec exactitude l'ampleur du désespoir mineur mais très réel de Clarissa ; de convaincre complètement le lecteur que, pour elle, les défaites domestiques sont en tout point aussi dévastatrices que les batailles perdues pour un général⁴⁸.

Virginia a compris l'incompréhension des autres quant à la détresse qu'elle vit. La raison du suicide de Clarissa sera « à première vue, insignifiante ». Cette expression est importante parce qu'elle illustre une forme de mal-être disposé en cercle vicieux : celui de la promesse du bonheur dont parle Sara Ahmed. Le suicide de Clarissa, pour emprunter la formulation d'Ahmed, est une des « conséquences malheureuses du bonheur » parce que le cadre où évoluent Clarissa comme Virginia constitue l'environnement du mythe de « l'heureuse maîtresse de maison ». Ainsi, ce cadre qui ne vous rend pas heureux a tôt fait de vous rendre malheureux dans le constat de l'incompréhension générale et de l'inadéquation, ou de l'échec. Être une bonne femme au foyer, dans le contexte de l'Angleterre des années 1920,

⁴⁸ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 94.

c'est aussi « faire son genre », pour invoquer Judith Butler. Mais Virginia et Clarissa n'arrivent pas à rendre cette performance juste, et l'issue est potentiellement fatale. Si l'écrivaine et son personnage sont ici autant confondues, c'est parce que l'une est clairement l'incarnation du mal-être de l'autre, à ce stade du récit. Il vaut donc la peine de revenir sur passage évalué précédemment :

Si Virginia avait tenu son rôle et était apparue ce matin dans la cuisine pour décider du déjeuner, elle aurait pu choisir n'importe quel entremets. Elle aurait pu choisir un blanc-manger ou un soufflé ; ou, pourquoi pas, des poires. Virginia aurait pu entrer dans la cuisine à huit heures et dire : « Ne nous compliquons pas la vie avec le dessert aujourd'hui, des poires feront très bien l'affaire. » Au lieu de quoi elle est allée tout droit se réfugier dans son bureau, craignant que la journée d'écriture [...] ne fonde en face d'un accès de mauvaise humeur de Nelly⁴⁹.

C'est une fois mis en rapport avec le destin de Clarissa Dalloway que les tracasseries domestiques de Virginia prennent leur sens et leur charge dramatique. À première vue, son incapacité d'affronter sa domestique peut en effet ressembler à un détail trivial. Ce qui est intéressant, ici, c'est que Virginia craint que l'écriture ne souffre de la tentative de performer dans la domesticité. Virginia, en quelque sorte, se trouve dans une telle incapacité de jouer son rôle qu'elle préfère s'adonner à une activité subversive :

Pourquoi est-il si difficile de gouverner des domestiques ? [...] Pourquoi est-il si difficile d'être ferme et gentille envers Nelly ; de susciter son respect et son affection ? [...] Elle donnera à Clarissa Dalloway une grande compétence

⁴⁹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 95.

avec les domestiques, une attitude où s'uniront la bienveillance et l'autorité.
Ses domestiques l'adoreront⁵⁰.

Le chemin commun de Virginia et Clarissa se sépare du moment où l'autrice décide, plutôt que de créer cette femme inadéquate au destin tragique, d'en faire une survivante. En effet, Clarissa sera en adéquation avec le rôle social qu'elle tiendra. Plutôt que d'être l'incarnation du mal-être de sa créatrice, elle deviendra l'illustration de son contraire, une femme heureuse, une promesse de bonheur. Virginia, quant à elle, choisira, plutôt que la voie d'une rédemption sage, celle d'une forme bien particulière de subversion :

Virginia se penche et embrasse Vanessa sur la bouche. C'est un baiser innocent, assez innocent, mais à cet instant précis, dans cette cuisine, derrière le dos de Nelly, il a le goût du plus délicieux des plaisirs défendus. Vanessa lui rend son baiser⁵¹.

Le désir homosexuel ici illustré est doublement subversif en ce sens qu'il est ajouté à ce qu'il faut se résoudre à appeler l'inceste. C'est une expression assez probante de cette idée selon laquelle le personnage de Virginia ressent le mal-être non par manque de goût pour la subversion, mais par cette incapacité qu'elle a de choisir ses actes de subversion. On peut dégager ce fait que la capacité d'agir est amputée non seulement par une absence d'agentivité mais aussi par une idée peu judicieuse de la subversion. Virginia, au lieu de tenter une « variation » sur la répétition de codes sociaux qui régissent son cadre, tente une rupture violente avec ceux-ci, en juxtaposant deux interdits : celui du renversement de la matrice

⁵⁰ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 97.

⁵¹ *Ibid.*, p. 166.

hétérosexuelle et le tabou universel de l'inceste. Cette même violence habite le personnage tout au long du roman et scelle son sort dans le suicide. Virginia ne porte pas un jugement en zones grises sur le processus de signification et sur son propre assujettissement. On sent sa volonté de les briser :

Elle se rappelle, soudain, le baiser de Vanessa. Le baiser était innocent - plutôt innocent -, mais il contenait, en quelque sorte ce que Virginia attend de Londres, de l'existence ; il était rempli d'un amour complexe et avide, un amour ancien, indécis. Il aura été la manifestation du mystère essentiel de cet après-midi, l'insaisissable brillance qui s'attarde au pourtour de certains rêves ; la brillance qui, à peine sommes-nous réveillés, échappe déjà à notre esprit, et qu'en nous levant nous espérons découvrir, qui sait, aujourd'hui, ce jour nouveau où tout peut arriver, absolument tout. Elle, Virginia, a embrassé sa sœur, pas tout à fait innocemment, derrière le large dos boudeur de Nelly, et à présent la voilà dans une pièce avec un livre sur les genoux. Elle est une femme qui va partir s'installer à Londres⁵².

Ce passage est un exemple de la formidable propension de Virginia à la dissidence. On y parle de Londres, lieu de liberté, espace de l'inattendu, de la surprise, d'une espèce de goguette dont semble se nourrir le personnage. Ce premier acte de rupture avec le quotidien codé de la banlieue qu'a représenté le baiser entre Vanessa et Virginia semble avoir donné à cette dernière une forme de souffle vers une intention ferme de fuir en direction de ce lieu d'agentivité presque entière. Cette idée que « tout peut [y] arriver » semble avoir un grand pouvoir d'attraction sur l'autrice qui n'a pas l'air d'avoir jamais vraiment adhéré à la promesse de bonheur au sens où l'entend Sara Ahmed. Virginia, pour le meilleur ou pour le

⁵² M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 221-222.

pire, est un personnage fondamentalement subversif, et son mal-être vient davantage du fait qu'on l'empêche d'agir que d'un conflit intérieur.

Le personnage de Laura est représenté dans un cadre domestique presque caricatural, en tous cas caractéristique de l'Amérique de l'après-guerre. Elle fait partie de ces femmes en robes « New-look » à qui on a intimé l'ordre de reprendre leur place dans le foyer après les avoir vues s'investir dans les forces manufacturières, entre 1940 et 1945. Elle fait partie de la classe moyenne et vit sous des prédicats bien différents de ceux des autres personnages. De nombreux codes régissent les femmes de son milieu et de son époque, et elle n'est pas sans le savoir :

Elle ne devrait pas se laisser aller à lire, pas ce matin entre tous les matins, pas le jour de l'anniversaire de Dan. Elle devrait être levée, douchée et habillée. En train de s'occuper du petit déjeuner de Dan et de Ritchie. Elle les entend en bas, son mari qui prépare lui-même son petit déjeuner sert Richie. Elle devrait être en bas, n'est-ce pas ? Elle devrait se tenir devant la cuisinière dans sa robe de chambre neuve, débordante de mots simples et encourageants⁵³.

La répétition du même verbe au conditionnel est ici très parlante puisqu'elle illustre cette répétition qui constitue le processus d'assujettissement. Quand le lecteur rencontre Laura, il est rapidement témoin de cette sorte de conditionnement dont elle sera victime et bourreau. Les codes, les tâches, sont ici énumérés comme une litanie d'impératifs auxquels elle se sent incapable d'obéir, ce qui l'amène à énoncer directement une forme de mal-être. Laura a

⁵³ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 46.

conscience de son inadéquation, du décalage qu'il y a entre elle et son environnement. « [...] Elle [sait] que la journée [sera] difficile. Elle [sait] qu'elle [aura] du mal à avoir confiance en elle, chez elle, dans les pièces de sa maison [...] »⁵⁴. » Si elle est aussi habituée, si elle connaît aussi bien les codes qui composent la répétition constituante du sujet qu'elle devient, elle a de surcroît conscience d'avoir été conditionnée, voire changée par ceux-ci : « Aujourd'hui, elle est donc Laura Brown. Laura Zielski, la jeune fille solitaire, la lectrice acharnée, s'en est allée, et Laura Brown l'a remplacée⁵⁵. » Il est clair ici que le début de la vie maritale et domestique coïncide avec le début du processus de signification. Le personnage oppose deux entités : Laura Brown est un sujet constitué, ou reconstitué, sur les ruines de Laura Zielski, la jeune femme qu'elle a été ou la représentation qu'elle s'en fait :

La voilà la femme à l'esprit brillant, la femme des grands chagrins, la femme des joies sublimes, qui préférerait être ailleurs, qui a accepté d'exécuter des tâches essentiellement stupides, d'examiner des tomates, de rester sous un séchoir à cheveux, car c'est là que résident son art et son devoir⁵⁶.

Laura est un sujet dont un des grands intérêts peut résider dans l'idée de sa lucidité et de sa conscience d'être assujettie, d'être reconstruite, formatée ; mais la conscience ne la soustrait pas au mal-être pour autant. Ce mal-être est illustré par une très belle métaphore, précieuse pour ces considérations :

⁵⁴ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p.46

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 50.

[...] une sensation de rêve, elle a l'impression de se trouver dans les coulisses, près d'entrer en scène et de jouer une pièce pour laquelle elle n'a pas le costume approprié, et qu'elle n'a pas assez répétée⁵⁷.

Impossible de passer outre le verbe « répéter », qui n'est pas anodin. Cette inadéquation qu'elle ressent, elle la ressent comme une actrice qui ne connaît pas ses places et ses répliques. Cette analogie montre que Laura espère finir de se constituer en femme heureuse, en femme efficace, en femme dont les talents domestiques brillent, par ce processus de répétition des mêmes gestes, par aliénation complète, comme une interprète qui aurait fini par absorber son rôle. Elle entretient l'espoir que la performance de son genre et de son rôle deviendra convaincante quand elle aura remis cent fois son ouvrage sur le métier. Mais cette immersion ne la libère pas de sa conscience, comme si elle n'avait pas encore assez martelé les codes dans son esprit. Elle a l'impression de se regarder jouer, et elle se compare à d'autres, qu'elle trouve meilleures qu'elle :

Elle sait, ou du moins présume, que les autres mères de jeunes enfants adoptent sans doute un ensemble de règles et, plus précisément, une constante attitude de mère qui les aide à venir à bout des journées qu'elles passent seules avec un enfant⁵⁸.

Consciente de la nécessité de la répétition pour la constitution d'un sujet, Laura est tout autant au courant des « règles » auxquelles il faut obéir. Ce terme trouve un écho éclairant dans le discours de Butler. Les « règles » auxquelles pense Laura sont en effet celles qui

⁵⁷ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

« gouvernement l'identité intelligible » des femmes avec qui elle se compare, et elle est habitée par une volonté manifeste de maîtriser ces règles, de les répéter inlassablement :

Elle va confectionner un gâteau d'anniversaire - seulement un gâteau -, mais dans son esprit, en cette minute, le gâteau est glacé et resplendissant comme une photo de gâteau dans un magazine ; il est même mieux que les photos de gâteaux dans les magazines. Elle s'imagine en train de faire avec les ingrédients les plus modestes un gâteau qui possèdera tout l'équilibre et toute l'autorité d'une urne ou d'une maison. Le gâteau traduira la générosité et le bonheur tout comme une maison agréable exprime le bien-être et la sécurité [...] Elle ne perdra pas espoir. Elle ne se lamentera pas sur ses possibilités gâchées, ses talents inexplorés (et si elle n'avait aucun talent, après tout ?). Elle va continuer à se consacrer à son fils, à son mari, à sa maison et à ses tâches, à tout ce qu'elle a reçu. Elle désirera vraiment ce second enfant⁵⁹.

S'instaure alors une nouvelle métaphore, celle-là filée tout au long des chapitres dont Laura Brown est l'héroïne : ce gâteau d'anniversaire, apparemment trivial et sans importance, sera la représentation de sa vie :

Le gâteau n'est pas devenu ce qu'elle avait imaginé ; loin de là. Il n'est pas véritablement raté, mais elle s'attendait à quelque chose de mieux. Elle le voyait plus grand, moins banal. Elle avait espéré (elle l'admet en son for intérieur) qu'il aurait l'air plus appétissant et plus beau, plus admirable. Ce gâteau qu'elle a confectionné paraît petit, non seulement au sens physique du terme, mais aussi en tant qu'entité. Il a un aspect amateur, fait à la maison⁶⁰.

Laura a confectionné, ou constitué, pour faire un lien limpide entre la représentation et le sujet, un gâteau qui ne la satisfait pas. Ce qu'elle a essayé de bâtir est inadéquat. Ce qu'elle

⁵⁹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 86-89.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 109.

s'évertue à répéter n'est pas appréciable par l'entourage. C'est dans cet échec que le mal-être transparaît. C'est cette incapacité d'arriver à un gâteau (ou un sujet) qui la satisfasse qu'elle ne peut accepter. Les adjectifs qui décrivent la pâtisserie ratée lui sont à peu près tous attribuables. Ils sont choisis pour leur caractère ambivalent, parfois forcés dans la peinture du gâteau par personnification. C'est elle-même qu'elle trouve banale, petite. C'est elle-même qu'elle souhaiterait plus admirable. Une déception qui pourrait avoir l'air d'un apitoiement sans ce déplacement évident qui devient alors poétique. Mais la volonté de Laura de se constituer en parangon du bonheur est forte :

Elle veut être aimée. Elle veut être une mère compétente qui lit tranquillement une histoire à son enfant ; elle veut être une épouse qui dresse une table impeccable. Elle ne veut pas, pas du tout, être cela : une femme bizarre, une créature pathétique, encline aux caprices et aux fureurs, solitaire, boudeuse, tolérée mais pas aimée. [...] Laura ne sombrera pas dans la morbidité. Elle va faire les lits, passer l'aspirateur, préparer le dîner d'anniversaire. Elle ne s'inquiètera pas, à aucun sujet⁶¹.

S'impose dans cet extrait une démonstration de volonté, présentée, encore une fois, par juxtaposition. Laura manifeste son désir d'adéquation et sa répulsion pour la subversion. Elle ne veut pas « être une femme bizarre », être dissidente. Sa capacité d'agir est limitée par son propre désir profond de plaire. Ce qui l'entraîne dans le mal-être n'est pas tant le manque d'agentivité que le fait que celui-ci soit doublé d'une déception répétée face à la promesse de bonheur qu'elle est toujours conditionnée à attribuer à la vie de mère. Sa peur énoncée de « sombrer dans la morbidité » pourrait, en effet, être le résultat de ce paradoxe : d'un côté,

⁶¹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 111.

ce refus d'une quelconque subversion, et de l'autre, l'impossibilité de bien faire, ou de bien être :

Laura comprend : il y a deux choix possibles. Vous pouvez être soit capable soit indifférente. Vous pouvez créer un chef-d'œuvre de gâteau de vos propres mains ou, sinon, allumer une cigarette, vous déclarer nulle pour ce genre d'exercice, vous verser une autre tasse de café, et commander un gâteau chez le pâtissier. Laura est un artisan qui a essayé, et échoué, aux yeux d'autrui⁶².

L'agir n'est pas une option pour Laura. La variation sur la répétition est un échec, une erreur ou un fil qui dépasse. Ce qu'elle nomme la capacité n'est aucunement assimilable avec ce que nous nommons ici la capacité d'agir mais décrit cette adéquation qui semble venir naturellement aux autres, et qu'elle envie. Autrement dit, le fait d'être capable, pour Laura, ne veut pas dire subvertir, mais obéir, et réussir son obéissance. L'alternative, pour le personnage, ne peut résider dans la dissidence. Elle ne peut prendre que la forme de la passivité, préférable selon elle à la bizarrerie, au pathétisme de l'anticonformisme. C'est là que Laura diffère diamétralement de Virginia, qu'elle admire par ailleurs. Face à ces mêmes angoisses domestiques, leurs attitudes sont opposées : là où l'une provoque des irrégularités dans la répétition des règles, l'autre abandonne – bien qu'à la fin elle commette un ultime acte de subversion qui se révélera libérateur, comme nous le verrons. Mais à ce stade du récit,

⁶² M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 114.

peut-être à cause des prédicats qui constituent son environnement, peut-être par caractère, Laura s'accroche à ce qu'elle peut et essaie de se convaincre d'une forme de sérénité factice :

Elle sait faire du bon café ; elle prend soin de son mari et de son enfant ; elle vit dans cette maison où personne ne manque de rien, où personne ne doit rien, où personne ne souffre. Elle attend un autre enfant. Qu'importe si elle n'est ni une beauté ni un parangon d'excellence domestique⁶³.

Cette retenue dans l'action est visible dans toutes les sphères du quotidien de Laura. Bien qu'elle soit habitée par le même désir subversif que les deux autres héroïnes, la conscience qu'elle a de ce désir n'est pas suffisante pour l'assumer :

Toutes les deux jouent un rôle. Elles se sentent lasses et assaillies ; elles ont entrepris une si lourde tâche. Kitty lève son visage ; leurs lèvres s'effleurent. Elles savent l'une et l'autre ce qu'elles font. Elles laissent leur bouche s'attarder. Elles pressent leurs lèvres, mais elles ne s'embrassent pas réellement⁶⁴.

Même si ce baiser ne prend « pas réellement » place, il semble suffire à représenter pour Laura une forme d'action, ou plutôt une preuve de sa capacité d'agir, qu'elle poussera toujours un peu plus loin, prudemment, lentement. Ce baiser, ou cette étreinte, est un premier pas vers une forme de libération que le gâteau, encore une fois, illustre :

[...] elle regagne la cuisine, et, sans une hésitation, prend le gâteau et le fait directement glisser de son plat d'opaline dans la poubelle. Il y atterrit avec un bruit étonnamment ferme ; une rose jaune s'étale sur le bord incurvé de la

⁶³ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 120.

poubelle. Laura se sent tout de suite soulagée, comme si des câbles d'acier avaient relâché leur étau autour de sa poitrine⁶⁵.

L'acte subversif qu'a représenté le baiser est alors le point de départ d'un soulagement. Bien qu'elle ne répare pas un échec domestique en jetant le gâteau, sa disparition lui offre une forme de bien-être dans l'indifférence. Un bien-être toutefois passager :

Elle a été prise de panique. [...] Elle est restée sur son lit le livre à la main, se sentant vidée, épuisée par l'enfant, par le gâteau, par le baiser. [...] Elle s'est demandé : Est-ce cela, devenir folle ? [...] quand elle se représentait quelqu'un [...] en train de perdre l'esprit, elle s'imaginait des cris et des gémissements, des hallucinations, mais tout à l'heure il lui avait paru évident qu'il existait une autre forme de folie, beaucoup plus calme ; une forme plus sourde et désespérée, morne, à tel point qu'une émotion aussi forte que le chagrin eût été un soulagement⁶⁶.

Ce passage exprime au mieux le mal-être qui habite Laura. Dans l'énumération de ce qui l'a épuisée, elle compte l'enfant et le gâteau, puis le baiser ; la futilité domestique, donc, mais aussi la subversion, lourde à porter, imagine-t-on, difficile à assumer. Cela soulève une question fondamentale à propos de Laura Brown : entre l'angoisse de la subversion et le malaise de l'obéissance, quelle issue existe-t-il pour elle ? Laura semble aborder la folie, mais peut-on la croire ? Dans sa « forme [...] désespérée », il est possible de la lire comme une détresse profonde, dans cette absence de chagrin, il est possible de voir, plutôt qu'une résignation, une sérénité morbide. Cette idée sera entérinée par cette sortie que fera Laura un

⁶⁵ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 152.

peu plus loin. En effet, à la suite de la panique qui s'est emparée d'elle, elle prend la voiture et se rend dans une chambre d'hôtel, où tout laisse croire qu'elle mettra fin à ses jours :

Elle s'est assurée que l'on prendrait soin de son fils. Elle a confectionné un nouveau gâteau, sorti les steaks du congélateur, épluché les haricots. Ces tâches accomplies, elle s'est accordé l'autorisation de partir. Elle sera rentrée à temps pour préparer le dîner, nourrir le chien de Kitty. Mais maintenant, en ce moment même, elle va quelque part (où ?) pour être seule, libérée de son enfant, de sa maison, de la petite fête qu'elle donnera ce soir. [...] À la maison, le nouveau gâteau repose sous un couvercle d'aluminium muni d'une poignée de bois en forme d'épis de maïs. Il est plus réussi que le premier. Il a eu droit à deux couches de glaçage, et pas une miette n'apparaît à la surface (elle a consulté un deuxième livre de cuisine, et appris que les pâtisseries appellent le premier nappage la « couche des miettes », et qu'il faut toujours appliquer une seconde couche). Sur le gâteau est inscrit : « Bon Anniversaire Dan », en jolies lettres blanches, suffisamment éloignées des boutons de roses jaunes ; c'est un beau gâteau, parfait à sa manière, et cependant il n'est pas encore au goût de Laura. Il fleure l'amateurisme, le « fait à la maison » ; il a quelque chose qui cloche. Le « A » d'Anniversaire n'est pas comme elle l'aurait souhaité, et deux roses sont de travers. [...] elle avait espéré créer quelque chose de plus beau, de plus important, que ce qu'elle a réalisé, même avec sa surface lisse et son inscription bien centrée. Elle caresse (il lui faut l'admettre) un rêve de gâteau qui se manifesterait sous la forme d'un gâteau réel ; un gâteau qui serait une véritable source de réconfort, de générosité. Elle voudrait avoir confectionné un gâteau qui chasse les chagrins, même momentanément. Elle voudrait avoir créé quelque chose de merveilleux ; qui semblerait merveilleux même à ceux qui ne l'aiment pas⁶⁷.

Les premières phrases de ce passage laissent voir le fait que, bien qu'elle opère une variation sur la répétition que constitue son quotidien en partant ainsi de la maison, Laura est en quelque sorte conditionnée à terminer la ronde de ses tâches quotidiennes avant de se permettre d'envisager de briser le cycle. Même dans le désespoir le plus profond, elle

⁶⁷ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 152-154.

s'acquiesce de son devoir, ici fragmenté en une énumération, comme une incantation synonyme de la répétition des codes qui constituent ce sujet, esclave de la domesticité tranquille. En guise de variation sur cette répétition, Laura choisit une forme de fuite, signe de son caractère ni belliqueux ni confrontant. Le processus de répétition est encore illustré par la présence de ce second gâteau, plus réussi que le premier. Bien qu'insatisfaisant, il est la preuve qu'une amélioration est possible. Le fait d'avoir répété les gestes, de les avoir parfaits, semble donner l'espoir d'une éventuelle adéquation ; mais, pour Laura, ce rapprochement avec une forme de perfection est asymptotique. Ce « quelque chose qui cloche » est ici une condamnation à l'imperfection, à l'inadéquation. Celle qui « caresse [...] un rêve de gâteau » plus réconfortant, plus généreux, qui « chasse les chagrins » se résigne à l'insatisfaction. Comme le montre l'image répétée de ce gâteau, les formes du bonheur sont des normes inatteignables. La promesse du bonheur, entretenue comme un rêve pour Laura, est un leurre au bout d'un tunnel qui n'a pas de véritable fin.

Durant le trajet en voiture, Laura a ce questionnement sur ses désirs, où elle réfléchit, pour la première fois, en dehors d'une vision binaire :

Laura désire Kitty. Elle désire sa force, son désenchantement enjoué, les reflets changeants de son moi secret, la masse mousseuse et vigoureuse de ses cheveux. Laura désire aussi Dan, d'un amour plus sombre et moins raffiné ;

un amour habité plus obscurément de cruauté et de honte. [...] Elle peut embrasser Kitty dans la cuisine et en même temps aimer son mari⁶⁸.

C'est la matrice hétérosexuelle qui est ici remise en cause. Laura commence à entrevoir le fait qu'elle peut désirer tout « en même temps ». Elle peut être une chose et une autre, plutôt qu'une chose ou une autre. Elle peut à la fois ressentir un désir de subversion et être assujettie. Dans cette cohabitation des concepts, on peut en venir au même constat que Judith Butler et ne pas considérer le désir lesbien comme conditionnel à l'hétérosexualité. Laura est sortie des exclusions et aperçoit l'intégration de sa multiplicité, de sa complexité et de son paradoxe. C'est une prise de conscience qui la satisfera, pour un temps. Cette sortie l'a extraite de sa vie, portée encore par la métaphore : « [...] elle est là, confusément, pour échapper à un gâteau⁶⁹. » Mais son sens du devoir, ou son conditionnement, se révèle plus fort encore. Pour un moment, elle demeurera à sa place, silencieuse et résolue :

Et elle-même est à jamais prise au piège, dans son rôle d'épouse. Elle doit aller au bout de cette soirée, puis de la matinée du lendemain, et de la soirée suivante, ici, dans les mêmes pièces, sans pouvoir se rendre ailleurs. Elle doit plaire ; elle doit continuer⁷⁰.

Ce n'est qu'à la toute fin du roman, lorsque Laura et Clarissa se rencontreront, après la mort de Richard, que le lecteur apprendra l'ultime acte de rébellion qu'a fini par commettre la mère de celui-ci :

⁶⁸ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 217.

Ainsi, Laura Brown, la femme qui voulait mourir et n'y parvint pas, la femme qui abandonna sa famille, est en vie alors que tous les autres, tous ceux qui ont lutté pour survivre dans son sillage, sont morts. Elle est en vie aujourd'hui, après que son mari a été emporté par un cancer du foie, après que sa fille a été tuée par un chauffard ivre. Elle est en vie après que Richard a sauté par la fenêtre et atterri sur un lit de verre brisé⁷¹.

C'est probablement sa capacité d'agir qui a sauvé la vie de Laura. Bien qu'elle ait semblé, tout au long du récit, avoir une propension à ne pas briser le cycle de répétition qui la constituait en femme assujettie, c'est elle, au final, qui s'en sort le mieux.

Le personnage de Clarissa est intéressant, entre autres, par sa perspective contemporaine où l'on pourrait imaginer à tort une soustraction de certains prédicats qui pesaient sur les femmes des époques antérieures. En découvrant Clarissa Vaughan, on découvre un relatif déplacement de ces prédicats, certes, mais aussi une multiplication de ceux-ci, un ajout d'épaisseur aux codes à répéter, et le même conditionnement, le même processus d'assujettissement :

Je me pâme devant les beautés du monde, mais je répugne, par pur réflexe, à embrasser un ami sur la bouche. Richard lui a dit, il y a trente ans, que sous le vernis de la femme-pirate couvaient tous les ingrédients d'une bonne épouse de banlieue chic, et aujourd'hui se révèle à ses propres yeux son esprit étriqué et trop conventionnel, cause de tant de souffrances. Comment s'étonner de l'hostilité de sa fille à son égard⁷² ?

⁷¹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 234.

⁷² *Ibid.*, p. 23-24.

Clarissa nous fera comprendre par sa propre voix l'importance qu'elle accorde au regard de ses amis, de sa famille, de la société en général. Son intériorité nous donnera accès à de nouvelles conventions tout aussi restrictives et montrera une femme encore plus assujettie que les deux précédentes. C'est peut-être à cause de son époque, justement, et de sa fausse impression de ne plus avoir de combat à mener, que Clarissa ne sort pas du cadre. Pourtant, certains de ses monologues intérieurs illustrent de manière absolument évidente la charge mentale et l'aliénation avec lesquelles elle est aux prises :

Clarissa traverse Houston Street et se dit qu'elle pourrait chercher un petit souvenir pour Evan, pour fêter l'incertaine amélioration de sa santé. Pas de fleurs ; si les fleurs sont passablement déplacées pour les défunts, elles sont catastrophiques pour les malades. Quoi donc ? Les magasins de SoHo regorgent de vêtements du soir et de bijoux, [...] rien qu'on puisse apporter à un jeune homme impérieux et intelligent qui pourra ou ne pourra pas, avec l'aide d'une batterie de médicaments, dépasser sa durée normale de vie. Que désire chacun d'entre nous ? Clarissa passe devant une boutique et pense qu'elle pourrait acheter une robe à Julia, elle serait fabuleuse dans cette petite robe noire à bretelles digne d'Anna Magnani, mais Julia ne porte pas de robes [...] Peut-être Evan aimerait-il un livre. [...] Tu veux lui donner le livre de sa propre vie, le livre qui le situera, lui servira de guide, le fortifiera pour les changements à venir. Tu ne peux pas arriver avec des potins sur des célébrités, n'est-ce pas ? Tu ne peux pas lui apporter l'histoire d'un auteur anglais désabusé, ni les destins de sept sœurs chiliennes, même magnifiquement écrits, et Evan est aussi prêt à lire de la poésie qu'à se lancer dans la peinture sur porcelaine⁷³.

On voit bien ici le rythme de la pensée d'une citadine contemporaine qui fait ses courses. Le processus de répétition est accéléré. La liste des gestes qui constituent cette amie parfaite, cette hôtesse irréprochable, est saccadée et machinale. C'est ce rythme effréné qui peut laisser

⁷³ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 28-29.

penser que la répétition constituante sera, sur ce personnage en particulier, très lourde. S'ajoutera en outre à celle-ci un discours sur les conventions et l'identité apparemment discordant en regard des discours des personnages précédemment abordés :

[...] elle s'éloigne, regrettant l'exquise petite robe noire qu'elle ne peut acheter pour sa fille parce que Julia est esclave d'une théoricienne homosexuelle et ne porte que des T-shirts et des boots militaires. Vous respectez Mary Krull, elle vous y oblige, à vivre comme elle le fait à la limite de la pauvreté, à aller en prison pour les causes qu'elle défend, à dénoncer avec passion à l'université de New-York la lamentable mascarade que l'on nomme les genres, mais elle finit par se comporter en despote moral et intellectuel, à force de démontrer sans répit la légitimité de sa cause en veste de cuir. Vous savez qu'elle se moque de vous, en privé, de vos petits comforts et de vos notions désuètes (elle les juge assurément désuètes) sur l'identité lesbienne. Vous vous laissez d'être traitée en ennemie pour l'unique raison que vous n'êtes plus jeune ; parce que vous vous habillez sans excès. Vous aimeriez crier à Mary Krull que cela ne fait pas grande différence ; vous voudriez qu'elle pénètre dans votre tête pendant quelques jours et ressente les soucis et les chagrins, l'indicible peur. Vous croyez - vous savez - que Mary Krull et vous souffrez de la même maladie mortelle, du même malaise de l'âme, et que si les dés avaient été jetés autrement vous auriez pu être amies, mais elle est venue s'emparer de votre fille, voilà la vérité, et vous êtes là dans votre appartement confortable, à la haïr autant que la haïrait n'importe quel père républicain⁷⁴.

En plus d'une espèce de conservatisme relatif mais criant, Clarissa a un discours particulier sur la matrice hétérosexuelle, à laquelle elle finit par être identifiée bien qu'elle soit dans une relation lesbienne. Clarissa, en effet, s'inscrit dans cette idée de binarité exclusive dont Butler veut s'éloigner. Sa peur de Mary Krull pourrait bien être une peur de la subversion, ce qui

⁷⁴ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 31.

ferait du personnage de Clarissa Vaughan, à l'image du personnage dont elle est le pastiche, une femme contente, une femme assujettie et aliénée jusqu'à la complaisance. Mais ce serait la simplifier grossièrement et ne pas voir son propre mal-être, ce vide qui n'habite qu'elle seule dans son environnement de liberté apparente. C'est par son rapport aux choses, à cet environnement physique que les brèches apparaissent pour la première fois :

Sally et elle ont acheté ces choses, elle se rappelle chaque transaction, mais ces choix lui paraissent maintenant arbitraires, le robinet, le comptoir et les pots, la vaisselle blanche. Ce ne sont que des choix, un objet et puis un autre, oui et non, et elle se rend compte qu'elle pourrait facilement échapper à cette existence - à ces motifs de satisfaction vides et artificiels. Elle pourrait s'en aller et retourner dans son autre maison, où n'existent ni Sally ni Richard ; où il n'y a que l'essence de Clarissa, une jeune fille devenue femme, encore animée d'espoir, encore capable de tout⁷⁵.

Ce rapport aux objets rappelle les choix dont parle Sara Ahmed. On devine que Clarissa, elle aussi, a cru fort en une promesse de bonheur. Les objets qu'elle énumère en sont une preuve matérielle. On imagine qu'elle a fait les choix dont elle parle dans l'optique où ils étaient à première vue ceux qui mèneraient à ce bonheur. « Ce ne sont que des choix », se dit-elle, comme une prise de conscience, comme une prise de pouvoir. Si ces choix ont participé à la constitution d'un sujet, Clarissa commence-t-elle à mettre en doute ce sujet ? Ces objets sont autant d'associations au bonheur auxquelles elle a voulu elle-même s'associer, et qu'elle voit d'un tout autre œil désormais, sans le rejeter complètement :

Ce n'est pas un échec de se trouver dans ces pièces, dans sa peau, en train de couper les tiges des fleurs. Ce n'est pas un échec, pourtant cela exige

⁷⁵ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 102.

davantage de vous, un effort considérable ; le seul fait d'être présente et reconnaissante ; d'être heureuse (mot redoutable)⁷⁶.

Le « mythe de l'heureuse maîtresse de maison » dont parle Ahmed est ici représenté dans tout son paradoxe. Alors que Clarissa réfléchit aux choix qui étaient censés participer à son bonheur, elle doit maintenant se convaincre qu'ils n'ont pas participé d'un échec. Elle semble épuisée par ce travail, par ces choix, et sa détermination à se convaincre qu'ils ne constituent pas un échec pourrait venir du fait qu'elle sent qu'elle est au bout du chemin, alors qu'elle parle de cet « effort considérable » que lui demande sa vie. Que cette promesse non tenue lui a volé du temps. Devant ce constat, il ne lui reste pour solution que le déni :

C'est ce que je suis - une femme comme il faut dans un bel appartement, qui a une union stable et aimante, et donne une soirée. Aventurez-vous trop loin à la recherche de l'amour, se dit-elle, et vous renoncez à la citoyenneté que vous vous êtes donnée. Vous finissez par aller d'un port à l'autre⁷⁷.

Éloignant constamment les mauvaises pensées, Clarissa participe à la peinture de la caricature, elle joue, performe une femme heureuse. Elle s'amuse de la conscience qu'elle a de sa futilité :

Clarissa se penche en avant et déplace un peu le vase sur la gauche. Mon Dieu, pense Louis, elle a dépassé le stade de femme au foyer. Elle est devenue la mère. Clarissa éclate de rire. « Regarde ce que je suis devenue, dit-elle. Une vieille maniaque qui arrange ses roses⁷⁸. »

⁷⁶ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 140.

Difficile de savoir, à ce point, si le mal-être de Clarissa réside dans le constat de sa propre futilité ou dans une attente de subversion qui pourrait venir de l'altérité. Outre Mary Krull, elle a des amis homosexuels, des ami.e.s féministes. Richard lui fait savoir, à la blague tout de même, qu'elle est conventionnelle, peut-être un peu décevante. Clarissa pourrait-elle simplement s'en vouloir de ne pas avoir de désir de subversion ? Après tout, n'est-elle pas le calque de Clarissa Dalloway ? N'est-elle pas ce miroir déformant qu'a voulu créer Virginia, quant à elle trop subversive ? C'est bel et bien de sa propre futilité que Clarissa se désole, comme si les discours ambiants l'atteignaient plus qu'elle ne veut bien l'admettre : « Sa réception, imagine-t-elle, sera un échec. Richard s'ennuiera et sera vexé, à juste titre. Elle est superficielle ; elle se soucie trop de ces détails. Sa fille s'en moque avec ses amis, c'est certain⁷⁹. » Clarissa est tellement ancrée dans cette certitude des conventions qu'elle impose des impératifs aux femmes autour d'elle :

Mais pourquoi Mary ne serait-elle pas tenue d'observer certaines règles de politesse élémentaire ? Vous n'attendez pas à la porte d'un appartement, si brillante et révoltée que vous soyez. Vous entrez et dites bonjour, un point c'est tout⁸⁰.

Mary, quant à elle, se fait sa propre idée de Clarissa :

Conne, pense Mary. Espèce de matrone suffisante et imbue d'elle-même. Elle se reprend. Clarissa Vaughan n'est pas l'ennemi. Clarissa Vaughan est simplement dans l'erreur, rien de plus. Elle croit qu'en obéissant aux règles elle aura ce qu'ont les hommes. Elle est tombée dans le panneau. Elle n'y peut rien. Cependant, Mary a envie de saisir Clarissa par le plastron de sa

⁷⁹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 168.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 169.

chemise et de crier : Vous croyez sincèrement que s'ils se mettent à ramasser ceux qui s'écartent de la norme, ils ne s'arrêteront pas à votre porte, hein ? Vous êtes vraiment stupide à ce point ? [...] ⁸¹.

Mary suppose que Clarissa est parfaitement heureuse de se constituer en sujet. Elle lui attribue une complaisance dans l'approbation de la matrice hétérosexuelle. Ce qu'elle ne voit pas, cependant, c'est cette angoisse que ressent Clarissa à l'idée de ne pas correspondre, de ne pas être adéquate. Comme Laura Brown, Clarissa est au milieu d'un environnement auquel elle échappe. Elle se fait rappeler une forme différente mais tout aussi entêtante d'inadéquation. Elle le constate à maintes reprises : « Je suis futile, se dit-elle, désespérément futile ⁸². » Elle se trouve entre l'obligation d'être hors-normes par son identité lesbienne et le manque de subversion par les prédicats de son environnement. Tirillée entre ses idées, elle refait le même constat : « Elle est futile, elle est quelqu'un qui s'intéresse trop aux réceptions ⁸³. »

⁸¹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 172.

⁸² *Ibid.*, p. 104.

⁸³ *Ibid.*, p. 173.

CHAPITRE 3 : DISPOSITION ET EXPÉRIENCE DU TEMPS :

OUTILS D'EXPRESSION DU MAL-ÊTRE

La temporalité scelle la relation avec le mal-être. Ce que nous entendons par « temps » « temporalité » ou « disposition temporelle » est ici lié aux marques que le temps laisse dans son sillon : les souvenirs entêtants qu'il ramène avec l'âge et la nostalgie qu'il occasionne. C'est le temps dans son rapport avec le personnage qui fait naître le mal-être, dans bien des cas. Ces mêmes idées que le futur n'est que défis insurmontables et que le passé n'est que douce simplicité sont constamment remises sur le tapis par les souvenirs mis en scène dans les flux de pensée et par l'anticipation qui peut être le terreau d'une peur naissante chez les personnages. Dans les trois cas, le passage du temps est lié à la mort. Clarissa est au chevet de Richard, agonisant, fragile et fou, la voisine de Laura, dont l'envie de mourir est déjà aliénante, lui annonce qu'elle a le cancer, tandis que Virginia sent venir sa propre fin. Les preuves de cette angoisse mortifère se laissent voir dans de nombreux monologues intérieurs. Paul Ricoeur, dans le deuxième tome de *Temps et récit*, offre une lecture de *Mrs Dalloway* qui met en perspective l'expérience du temps que font les personnages :

[...] je n'ai aucune peine à accorder que c'est la configuration narrative de *Mrs. Dalloway* - configuration très particulière, quoique facile à situer dans la famille des romans du « courant de conscience » - qui sert de support à

l'expérience que ses personnages font du temps et que la voix narrative du roman veut communiquer au lecteur⁸⁴.

Or, la configuration du temps dans *Les Heures* pastiche celle de la narration de *Mrs Dalloway* en la triplant et la mettant en abîme. On met en scène Virginia Woolf elle-même, sa lectrice fictive et, enfin, un personnage calqué sur Clarissa Dalloway, campé dans l'Amérique contemporaine. Les considérations de Ricoeur sont donc ici non seulement applicables, mais actualisables dans l'optique d'un sujet multiplié par trois. Les trois fils narratifs sont circonscrits à l'intérieur d'une seule journée, instantanés de vies exploités par les flux de conscience respectifs.

C'est par certaines techniques narratives temporelles que la détresse sera exposée. C'est ce lexique qui sera utile pour élaborer nos considérations car c'est par ces concepts que nous pourrons mieux aborder le rapport au temps des personnages. Les théories narratologiques du temps, en effet, illustrent de la façon la plus claire ce que Gérard Genette appelle les anachronies :

Pour éviter les connotations psychologiques attachées à l'emploi de termes comme « anticipation » ou « rétrospection », qui évoquent spontanément des phénomènes subjectifs, nous les éliminerons le plus souvent au profit de deux termes plus neutres: désignant par *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire ou l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour

⁸⁴ Paul RICOEUR, *Temps et récit*, tome 2, *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1983, p. 192.

désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels [...]⁸⁵.

Bien que Genette veuille s'éloigner de la subjectivité des idées d'anticipation et de rétrospection, nous choisissons au contraire de l'embrasser pour la raison simple qu'elle est en adéquation avec nos considérations, et que les connotations qu'elle amène sont tout-à-fait à propos dans le contexte d'évaluation de la détresse des sujets. Effectivement, bien que les termes consacrés d'analepse et de prolepse soient le plus souvent utilisés, il sera important de les considérer comme étant rattachés systématiquement à la nostalgie, au souvenir, au regret dans un cas, et à l'appréhension et à l'inquiétude dans l'autre. Nous verrons que la plupart des cas de figure évalués constitueront des anachronies au sens où l'entend Genette, et qu'ils seront chargés de toutes ces significations. Ces cas de figure seront aussi évalués sous leurs aspects de distance et de durée :

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appelons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée plus ou moins longue : c'est ce que nous appelons son *amplitude*⁸⁶⁻⁸⁷.

La portée et l'amplitude des anachronies dans *Les Heures* prendront une grande importance : nous pourrons évaluer, par exemple, l'intensité d'un souvenir ou l'importance démesurée

⁸⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 110.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁷ Nous utilisons, dans ce mémoire, les termes genettiens dans un sens qui n'est pas exactement celui que leur donne Genette, mais qui touchent à des phénomènes analogues, sur le plan des personnages.

d'une journée lointaine. Nous pourrions également mettre en rapport l'imminence d'une situation incontournable et l'angoisse qu'elle peut créer chez un sujet.

Les retours en arrière qu'occasionnent les introspections et les souvenirs donnent, selon Ricoeur, une épaisseur au récit. Nous pourrions étendre alors son énoncé général et chercher, dans les souvenirs qui ponctuent le temps des *Heures*, en quoi ces analepses donnent non seulement une épaisseur, mais aussi une lourdeur, d'une part au récit, et d'autre part aux personnages qu'elles définissent :

À mesure que le récit est tiré en avant par tout ce qui arrive - aussi menu soit-il - dans le temps raconté, il est en même temps tiré en arrière, retardé en quelque sorte, par d'amples excursions dans le passé, qui constituent autant d'évènements de pensée, interpolées en longues séquences entre les brèves poussées d'action [...] ces pensées rapportées [sont] une rumination désespérée⁸⁸.

Ricoeur ne pourrait nous offrir une expression plus éloquente du rôle du souvenir, avec cette formule : « rumination désespérée ». Le personnage de Clarissa, surtout, sera l'illustration la plus convaincante de ce jeu de funambule entre un passé mille fois raconté, presque compulsivement, et un avenir mortifère en filigrane, qu'on tente d'éviter. Nous verrons en effet que la récurrence d'un même souvenir, d'une grande portée mais d'une amplitude très

⁸⁸ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 194-195.

courte, impose l'interprétation d'un piétinement, sinon d'une stagnation volontaire. Mais, bien sûr, dans les trois récits, le problème reste le même :

La journée s'avance, tirée en avant par la flèche de désir et d'attente, lancée dès le début du récit [par l'annonce de la réception] et tirée en arrière par l'incessant retrait dans le souvenir qui, paradoxalement, ponctue l'avancée inexorable du jour qui se meurt⁸⁹.

Ce jeu de temporalité dont le balancier n'arriverait pas à se stabiliser participe à une incapacité de s'inscrire activement dans le présent, condition *sine qua non* de l'apparition du mal-être, comme si l'oscillation entre souvenir et appréhension créait un flou au présent et enfermait les personnages dans leur intériorité. Pour résumer, l'évaluation de la temporalité cherche à établir une nature commune aux analepses, une nature commune aux prolepses, et une vision du présent partagée par tous les sujets. Nous analyserons ces concepts narratologiques dans plusieurs exemples touchant aux trois protagonistes, à travers la conception que nous nous faisons de la détresse. Il sera alors possible d'expliquer en quoi la configuration de la temporalité participe à une espèce de suppression du « soi » d'un présent insoutenable. C'est ce que David Le Breton appelle *Disparaître de soi*, ou « devenir étranger à soi-même » :

On peut devenir étranger à soi-même de compromis en compromis, de démission en démission tout en continuant à avancer sans essayer de changer son existence. Certains effectuent une rupture et partent vivre à la campagne, ou démissionnent de leur travail, se séparent de leur partenaire, abandonnent leur famille, essayant ainsi de renouer avec le sens de leur existence en recommençant ailleurs. Si certains se contentent de mettre une distance avec

⁸⁹ P. RICOEUR, *op. cit.*, p. 203.

soi en restant sur place mais en aménageant un univers de retrait et de solitude, d'autres préfèrent s'éloigner dans l'espace pour rompre définitivement avec la personne qu'ils sont aux yeux des autres⁹⁰.

Les cas de figure illustrés ici trouveront facilement écho chez les protagonistes des *Heures*. Chacune aura sa façon d'affronter ou de fuir les heures, la course du temps d'une vie ramenée à une journée narrative. Clarissa s'enfermera dans ces démissions dont parle Le Breton : elle ruminera le deuil d'une vie fantasmée, appréhendera l'avenir et ses dangers. Laura, quant à elle, finira par partir. Elle choisira la distance géographique comme échappatoire. La seule qui ne trouvera pas de moyens de se distancer d'elle-même, de sa conscience du temps, est Virginia.

Le récit de Virginia est rétrospectif, en ce sens qu'il débute par sa fin. Le prologue du roman se déroule en 1941 et met en scène le suicide de Virginia Woolf, alors que son mari Leonard découvre sa lettre d'adieu. Le récit premier, qui commence ensuite, est alors défini par cette issue, que le lecteur connaît d'avance. Cette configuration n'est pas anodine. D'ores et déjà, chaque parcelle d'espoir ou de bonheur que le personnage pourra ressentir sera teintée de cette fatalité :

Mon chéri,

Je suis en train de sombrer dans la folie à nouveau, j'en suis sûre : je sais que nous n'arriverons pas à 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

⁹⁰ David LE BRETON, *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, p. 163.

pensées. Aussi vais-je faire ce qui semble être la meilleure chose à faire. Tu m'as rendue parfaitement heureuse. Tu as été pour moi ce que personne d'autre n'aurait pu être. Je ne crois pas que deux êtres eussent pu connaître si grand bonheur jusqu'à ce que commence cette affreuse maladie. Je ne peux plus lutter davantage, je sais que je gâche ta vie, que sans moi tu pourrais travailler. Et je sais que tu le feras. Tu vois, je n'arrive même pas à écrire correctement. Je n'arrive pas à lire. Ce que je veux dire, c'est que je te dois tout le bonheur de ma vie. Tu t'es montré d'une entière patience avec moi et indiciblement bon. Tout le monde le sait. Si quelqu'un avait pu me sauver, c'eût été toi. Tout m'a quitté excepté la certitude de ta bonté. Je ne veux pas continuer à gâcher plus longtemps ta vie. Je ne crois pas que deux personnes auraient pu être plus heureuses que nous l'avons été⁹¹.

Cette lettre à elle seule en dit long sur l'expérience que fait le personnage du temps qui passe. Le temps joue contre Virginia ; du moins en a-t-elle l'impression. Le mal-être est inévitable, dans le constat de cette folie qui s'approche. En quelque sorte, cette lettre est annonciatrice non seulement de la configuration temporelle du roman, mais aussi de l'expérience temporelle des trois protagonistes. C'est sur ce modèle d'appréhension de ce qui vient, mise en contraste avec un manque de ce qui a été, que tous les récits sont construits. Virginia, dans un premier temps, se montre fataliste. Elle est persuadée que « cette fois, [elle] ne [guérira] pas ». Elle vit dans cette inquiétude d'un avenir qui ne peut être heureux. Cette idée est ensuite juxtaposée à celle d'un bilan, d'un retour sur un bonheur désuet, dont le personnage a conscience, mais qui lui semble perdu, et donc impossible à retrouver. Ce jeu de dualité temporelle sera, nous le verrons, une constante entêtante qui traversera tout le roman. Dans cette configuration de dégradation, le destin des personnages devient une bombe à retardement, une avancée vers un précipice. La journée, avec son aube, son jour et son soir,

⁹¹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 13-14.

devient alors la métaphore, la miniature d'une vie. Pour emprunter les mots de Ricœur, « l'avancée inexorable du jour qui se meurt » traduit la femme qui s'éteint tranquillement. Celle qui est, fatalement, de moins en moins heureuse. Plusieurs techniques sont utilisées pour illustrer ce passage du temps. Parmi celles-ci, il faut noter la juxtaposition de l'identité de fille et de celle de femme mariée, à travers les noms de famille :

Et elle est sa femme. Elle est Virginia Stephen, grande et pâle, bouleversante comme un Rembrandt ou un Vélasquez, celle qui est apparue vingt ans plus tôt dans l'appartement de son frère à Cambridge, toute vêtue de blanc, et elle est Virginia Woolf, qui se tient devant lui à cet instant même. Elle a terriblement vieilli cette année, comme s'il restait moins d'air sous sa peau. Elle est ravinée et usée. On la dirait sculptée dans un marbre poreux, blanc-gris. Elle a toujours une allure majestueuse, une silhouette sublime, elle possède aussi ce merveilleux éclat lunaire, mais brusquement sa beauté s'est éteinte⁹².

En plus de la logique de dégradation, cette dualité entre la fille et la femme rattache l'angoisse du temps qui passe à un sujet proprement féminin, puisque le changement de nom fait partie intégrante de la vie d'une femme anglo-saxonne. Ce sont deux entités qui sont mises l'une face à l'autre. Virginia Stephen peut se désoler de ce qu'est devenue Virginia Woolf, dans sa décrépitude physique, dans sa beauté éteinte. Cette dualité des noms amplifie l'écart entre la jeunesse prometteuse et la vieillesse crépusculaire du sujet. Car Virginia Stephen, « toute vêtue de blanc », prend un air angélique, elle n'existe que dans l'idéal qu'on s'en fait, dans un souvenir peut-être truqué. Cette tenue blanche est aussi mise en contraste avec ce blanc-

⁹² M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 41.

gris qui apparaît dans la description de Virginia Woolf. Quelque chose s'éteint, se noircit, se fane. Virginia meurt déjà tranquillement, il lui « [reste] moins d'air ».

Laura Brown a aussi droit à ce traitement comparatif entre la fille qu'elle a été et la femme qu'elle est devenue. Pour elle, plutôt qu'un constat de dégradation, c'est un lieu de bilan, la conscience d'une forme d'absence :

Mais c'est le nouveau monde, le monde libéré - on y fait peu de place au désœuvrement. On a tant risqué, tant perdu ; il y a eu tant de morts. Voilà moins de cinq ans, Dan en personne avait été donné pour mort, à Anzio, et lorsqu'on apprit deux jours après qu'il était en vie, en fin de compte [...], ce fut comme s'il avait ressuscité. Il semblait être revenu, toujours aimable de caractère, toujours imprégné de la même odeur, du royaume des morts [...], et à son retour en Californie il avait eu droit à davantage de considération qu'un héros ordinaire. Il eût pu (à entendre sa mère en émoi) avoir qui il voulait, une des reines du collège, une fille joyeuse et docile, mais, guidé par quelque esprit obscur et probablement pervers, il avait embrassé, courtisé et demandé en mariage la sœur aînée de son meilleur ami, le rat de bibliothèque, celle qui avait un air étranger avec ses yeux noirs rapprochés et son nez busqué, celle que personne n'avait jamais recherchée ou chérie ; que tout le monde avait toujours laissée à l'écart, à lire. Qu'aurait-elle pu dire, sinon oui ? Comment refuser un garçon beau et généreux, presque un membre de la famille, qui était revenu d'entre les morts ? Aujourd'hui, elle est donc Laura Brown, Laura Zielski, la jeune fille solitaire, la lectrice acharnée, s'en est allée, et Laura Brown l'a remplacée⁹³.

Difficile de dire si Laura exprime ici un regret, bien qu'on énonce l'impossibilité qu'elle a ressentie de refuser de se marier avec Dan. Laura Zielski n'est pas un fantôme qui rôde, comme peut l'être Virginia Stephen. Elle est tout simplement partie. « [La] jeune fille solitaire, la lectrice acharnée » n'existe plus ; il n'est plus question d'elle. Laura Brown n'est

⁹³ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 47-48.

pas solitaire, elle est seule. La lecture la culpabilise. Laura Brown vit dans ce monde qui « fait peu de place au désœuvrement ». Alors que Virginia peut vivre avec la fille qu'elle a été, Laura doit enterrer la sienne.

Virginia a une conscience aigüe du temps qui passe. Elle a ses bonnes heures, qui l'obsèdent, car elle ne veut pas les manquer. Elle veut travailler tant qu'elle peut : « Elle regarde le réveil sur la table. Presque deux heures se sont écoulées. Elle se sent toujours forte, sachant pourtant que demain elle relira peut-être son travail d'aujourd'hui et le trouvera sans matière, creux⁹⁴. » Le roman met cela en scène de manière déterminante : le passage du temps rend le présent de Virginia insoutenable. L'angoisse que crée son écoulement altère sa capacité de se concentrer, et l'écriture ne peut plus être une façon de disparaître, au sens où l'entend Le Breton. Ici, les heures passées, même à travailler, ramènent en elle l'idée d'appréhension à travers une idée évocatrice : ce travail d'aujourd'hui sera peut-être désuet demain. Cette peur du lendemain, du prochain immédiat se fait sentir souvent, chez tous les personnages. Les heures et les jours sont à surmonter, constamment. Beaucoup de prolepses à courte portée sont le lieu de cette angoisse d'anticipation, mais le futur lointain, lui, semble, par son caractère plus abstrait, prendre une dimension plus méditative et moins effrayante :

Béni sois-tu, Quentin, pense Virginia. Sera-ce toi qui un jour me tiendras la main et recueilleras mon dernier soupir pendant que tous les autres en secret répéteront les discours qu'ils prononceront à mes funérailles ? [Elle

⁹⁴ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 79.

contemple] les enfants de sa sœur comme s'ils étaient un étang dans lequel elle hésite à plonger. Voilà la vraie réussite, pense Virginia ; voilà ce qui perdurera après que ces frivoles expériences narratives auront été empaquetées avec les vieilles photographies et les robes de fantaisie, les assiettes de porcelaine peintes par grand-mère de délicieux paysages mélancoliques⁹⁵.

La longue portée de cette anticipation semble offrir une perspective d'éloignement temporel qui est plus facile à supporter que les heures que Virginia est sur le point d'affronter. Bien que sa propre mort y soit mise en scène, Virginia y voit une occasion pour la contemplation, pour la réflexion. Elle trouve un caractère pérenne aux enfants de sa sœur. Bien qu'elle se positionne résolument à l'extérieur du concept, elle réussit à admirer cette vie qui perdurera. Le bonheur, bien qu'il soit ailleurs, existe. Elle a conscience de ne pas être cet espoir, de ne pas faire naître cette lignée qui meublerait les décennies, mais elle peut, au moins, la contempler. Bien sûr, il n'y a pas que le temps lointain qui soit davantage un lieu de curiosité que de malaise pour Virginia. Il y a celui qu'elle contrôle et qu'elle invente. Il y a ce temps romanesque qu'elle peut planifier et qu'elle dispose à sa guise :

Quelqu'un d'autre mourra. Il faudrait que ce soit un esprit plus remarquable que Clarissa ; quelqu'un qui aurait suffisamment de chagrin et de génie pour se détourner des séductions de ce bas monde, de ses tasses et de ses manteaux⁹⁶.

Cette planification de l'écriture représente une prolepse à sa façon. Alors que, nous l'avons vu, le personnage de Clarissa Dalloway était construit de ce que Virginia aurait pu aspirer à

⁹⁵ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 127-128.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 166.

incarner, le personnage de Septimus, lui, sera davantage l'illustration de ce qu'elle est. Il n'est donc pas anodin qu'elle signe déjà son arrêt de mort, qu'elle l'invente par sa fin. Ce poète qui a « suffisamment de chagrin et de génie pour se détourner des séductions de ce bas monde » est une traduction de cette fatalité qu'elle porte en elle. Virginia, en quelque sorte, sait ce que le passage du temps lui réserve. Elle se connaît ; elle sait l'expérience qu'elle fait du temps :

Quelques heures à peine se sont écoulées, et pourtant cette impression qu'elle a ressentie dans la cuisine avec Vanessa - cette satisfaction, cette félicité - s'est évaporée si définitivement qu'elle pourrait n'avoir jamais existé⁹⁷.

Si les prolepses sont le lieu d'une appréhension, les analepses, elles, sont le cadre de regrets certains. Le bonheur est toujours éphémère. Les moments heureux, pour le personnage, ne peuvent exister que dans leur perte, ou dans le regret qu'ils se soient évanouis. Cette idée du jour qui se meurt dont parle Ricoeur est ici magnifiquement mise en scène : le passage inexorable et impitoyable des heures crée, d'un côté, une angoisse de ce qui vient et, de l'autre, un manque de ce qui a été. Le présent est un mur où le malheur appréhendé se transforme en bonheur évaporé que l'on n'a pas su attraper quand il est passé. Il reste que cette incapacité d'exister au présent est encore le meilleur des mondes. Le passé, en effet, peut être entêtant, il peut revenir hanter :

⁹⁷ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 175.

Elle sent la migraine monter peu à peu le long de sa nuque. Elle se raidit. Non, c'est le souvenir de la migraine, c'est sa peur de la migraine, tous les deux si nets qu'ils se confondent avec un début de migraine. Elle se tient droite, dans l'attente. Tout va bien. Tout va bien⁹⁸.

Cette migraine, mal définie et plutôt opportune à bien des moments du roman, peut être vue comme une représentation de l'appréhension. L'attente d'un passé, ou d'un souvenir, qui hante le personnage serait, en effet, la plus juste illustration du conflit entre passé et présent. Le plus substantiel mal-être que ressent Virginia se situe justement là : l'anticipation et le souvenir se confondent, entrent en collision. Entre la peur de la migraine ou la peur du souvenir, il n'est pas aisé de savoir ce qui est le plus angoissant.

Ce qui peut paraître curieux, chez le personnage de Virginia Woolf, c'est cette idée que son caractère fataliste n'altère pas son angoisse. En effet, les envies morbides et l'appréhension semblent coexister sans s'influencer. Virginia ne s'inquiète pas tant de l'issue de sa vie, qui peut lui apparaître, à certains égards, réconfortante, que de ce qui la mènera là :

Le corps de la grive est toujours là (bizarre, qu'elle n'intéresse pas les chats et chiens du voisinage), minuscule même pour un oiseau, sans plus aucune vie, là, dans le noir, comme un gant perdu, la petite poignée vide de la mort. Virginia s'attarde au-dessus d'elle. C'est un détrit, désormais ; elle s'est dépouillée de sa beauté de l'après-midi tout comme Virginia s'est arrachée à l'émerveillement éprouvé à l'heure du thé devant les tasses et les manteaux ; tout comme le jour renonce à sa chaleur. Demain matin, Leonard ramassera l'oiseau, le lit d'herbe et les roses avec une pelle et les jettera ensemble. Elle pense à l'espace qu'occupe un être dans la vie, tellement plus grand que dans la mort ; elle pense à la dimension illusoire que créent les gestes et les mouvements, la respiration. Morts, nous révélons nos vraies dimensions, et elles sont étonnamment modestes. Sa mère n'avait-elle pas eu l'air d'avoir

⁹⁸ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 176.

été furtivement enlevée et remplacée par une version réduite en métal blanc⁹⁹ ?

Cette grive morte sera oubliée avec la journée qui, tranquillement, s'éteint. Virginia pense au lendemain, au fait que l'oiseau, désormais charogne, sera jeté. C'est une réflexion sur le flétrissement qu'elle offre ici. La mort est une angoisse tout comme le processus qui y mène : la mort des jours, le temps qui ravine, l'oubli, l'espace occupé par un être qui se rétrécit inexorablement. Les moments de bonheur, comme celui du thé avec Vanessa, se perdent ou épousent la figure d'une peau de chagrin. La réelle fatalité se trouve davantage dans cet ensemble que dans l'aboutissement en lui-même. À Clarissa Dalloway, désormais si éloignée d'elle, Virginia laissera tout de même cette expérience du temps :

Clarissa Dalloway aura aimé une femme, c'est ça ; une autre femme, lorsqu'elle était jeune. Elle et cette femme auront échangé un baiser, un seul, comme les baisers enchantés des contes de fées, et Clarissa emportera le souvenir de ce baiser, l'envolée d'espoir qu'il contenait, toute sa vie. Elle ne trouvera jamais un amour semblable à celui que promettait cet unique baiser¹⁰⁰.

Clarissa Dalloway sera alors le miroir du regret. C'est par elle que Virginia pourra exprimer cette idée d'un passé qui hante et qui rôde, d'un moment fugace, lointain mais définitif dans une vie. Cette technique d'anachronie de courte amplitude mais de longue portée qui prend une importance démesurée dans la pensée du personnage, nous la retrouverons chez Clarissa

⁹⁹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 177.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 222.

Vaughan, pastiche de Dalloway, dans *Les Heures*. La mélancolie ne sera pas partagée que par celle-ci, cela dit. Les trois protagonistes des *Heures* sont à prendre sur le même plan, concernant cette question. Laura Brown, d'ailleurs, est mise en scène dans sa lecture du roman, en 1949 :

Pourtant, quand elle a ouvert les yeux il y a quelques minutes, [...] elle a ressenti cette froideur humide autour d'elle, une sensation de néant, et elle a su que la journée serait difficile. Elle a su qu'elle aurait du mal à avoir confiance en elle, dans les pièces de sa maison, et lorsqu'elle a regardé ce nouveau livre sur sa table de chevet, posé sur celui qu'elle avait terminé la veille au soir, elle a tendu machinalement la main vers lui, comme si la lecture était la première obligation du jour, unique et évidente, le seul moyen viable de surmonter le passage du sommeil aux tâches obligées [...] Elle rachètera son absence au petit déjeuner en confectionnant un superbe gâteau d'anniversaire pour Dan; en repassant la belle nappe; en mettant un gros bouquet de fleurs [...] au centre de la table, et en l'entourant de présent. Ça devrait compenser, n'est-ce pas ? Elle va lire encore une page. Une page seulement, pour se calmer et se retrouver, puis elle quittera son lit¹⁰¹.

Laura, pour toutes sortes de raisons, cherche à disparaître du présent. Par la lecture de *Mrs Dalloway*, elle s'évanouit dans un espace où l'appréhension s'apaise. Il s'agit pour elle du « seul moyen viable » d'affronter les heures. L'un des conflits intérieurs de Laura, qu'illustrent les prolepses dans ce passage, est l'écart qu'il existe entre ses intentions et ce qu'elle redoute, quant au futur proche : elle manifeste une intention de se racheter, bien qu'elle sache que la journée sera difficile ; elle souhaite célébrer adéquatement l'anniversaire de son mari, bien qu'elle évoque clairement qu'elle aura de la peine à avoir confiance en elle. Son désir d'adéquation, évoqué dans le chapitre précédent, s'inscrit aussi dans son expérience

¹⁰¹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 46.

du temps : il est hypothéqué par cette angoisse d'anticipation qu'elle et Virginia ont en commun. En outre, tout comme l'autrice qu'elle aime, Laura est imprégnée de cette mélancolie du retour, comme un point fixe dans le passé, qui la hante :

Au volant de sa Chevrolet sur la Pasadena Freeway, au milieu des collines encore marquées ici et là par les incendies de l'an passé, elle a l'impression de faire un rêve ou, plus exactement, de se remémorer un trajet accompli dans un rêve très ancien. Tout ce qu'elle voit lui paraît épinglé à cette journée comme des papillons naturalisés sont piqués sur une planche. Il y a les versants noircis des collines parsemées de maisons au crépi pastel qui ont été épargnées par les flammes. Il y a le ciel brumeux, d'un blanc bleuté. Laura conduit bien, ni trop vite ni trop lentement, regardant avec attention dans son rétroviseur. Elle est une femme au volant d'une voiture qui rêve qu'elle est dans une voiture¹⁰².

Laura traverse une zone où une catastrophe a eu lieu. Elle regarde dans son rétroviseur, contemple un cataclysme du passé qui a défini le paysage en entier. Serait-ce son mariage que Laura compare intérieurement à ce paysage rasé, noirci ? Ou la jeune fille qu'elle a été qu'elle cherche dans le rétroviseur ? Chose certaine, le présent qui est le sien ne lui sied guère, elle qui cherche à se définir autrement, qui ne se sent pas adéquate, qui se pense avec insistance comme « [...] une amie de Kitty (qu'elle a embrassée, qui va peut-être mourir)¹⁰³ ». Cette formulation antithétique entre passé et présent est l'une des plus évocatrices du roman : Laura est hantée par le geste subversif qu'elle a commis et par l'appréhension que les soucis de santé de Kitty apportent. Cette parenthèse encapsule à elle seule toute

¹⁰² M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 199.

l'expérience du temps chez Laura, et chez les autres personnages par extension, puisqu'elles trois sont à la fois préoccupées par une étreinte du passé et inquiétées par une éventuelle fatalité. Laura, ceci dit, trouve un moyen de s'échapper. Le lecteur l'apprend par le biais de Clarissa, quand les deux femmes se rencontrent enfin, à la fin du roman :

La voilà donc enfin, pense Clarissa ; voilà donc la femme des poèmes de Richard. La mère perdue, le suicide refoulé ; voilà la femme qui est partie. Il est à la fois choquant et consolant qu'un tel personnage ne soit, en réalité, qu'une vieille dame à l'air ordinaire assise sur un canapé, les mains sur les genoux¹⁰⁴.

Laura fait donc partie de ses personnes qui « préfèrent s'éloigner dans l'espace pour rompre définitivement avec la personne qu'ils sont aux yeux des autres », pour reprendre les mots de David Le Breton. C'est ainsi qu'elle a échappé aux heures, aux jours et aux années qui se déroulaient devant elle, identiques dans leur futilité, leur calme et leur caractère anxiogène. Il est à noter que l'on apprend cette fuite à la toute fin du roman, a posteriori, comme pour insister sur le fait que Laura, finalement, a survécu à tout le monde.

Des trois protagonistes, Clarissa est celle dont le rapport au temps est le plus intéressant. Peut-être parce qu'elle est le pastiche de Clarissa Dalloway, elle est la parfaite représentation de cette angoisse du temps. C'est par le souvenir, d'abord, que se montre cette idée :

Elle, Clarissa Vaughan, une personne banale (à son âge, à quoi bon le nier ?), a des fleurs à acheter et une réception à préparer. En sortant du vestibule, sa chaussure crisse sur la première marche de pierre brune piquetée de mica. Elle a cinquante-deux ans, exactement cinquante-deux, et jouit d'une belle

¹⁰⁴ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 232-233.

santé. Elle se sent en tout point aussi en forme qu'elle l'était ce jour-là à Wellfleet, à dix-huit ans, franchissant, pleine d'exubérance, la porte vitrée par un temps comme aujourd'hui, frais et presque douloureusement clair. Des libellules volaient en zigzag dans les roseaux. Il y avait une odeur d'herbe qu'accentuait la résine des sapins. Richard avait surgi derrière elle, posé une main sur son épaule et dit : « Tiens donc, bonjour, Mrs Dalloway. » [...] Elle avait dix-huit ans, portait un nouveau nom. Elle pouvait agir à sa guise¹⁰⁵.

Difficile de dire si le souvenir est à proprement parler un lieu de réconfort ou de sécurité, puisqu'il sera, nous le verrons, la source de regrets ; reste qu'il est résolument idéalisé par le personnage. Cette idéalisation de Clarissa doit être mise en relation avec l'amplitude et la portée de l'analepse. En effet, l'importante portée mise en contraste avec l'amplitude très courte de l'anachronie montre que Clarissa a eu le temps de formater son souvenir. Le fait que celui-ci soit à la fois lointain et bref le rend d'autant plus lyrique, fugace et mythique, comme un éclair de lumière aperçu du coin de l'œil. De cette journée, ce moment, ce baiser, Clarissa fera une « rumination désespérée » tout au long du roman, pour reprendre l'expression de Ricoeur. Le nombre de détails romantiques qui pallient la brièveté et le caractère éphémère de ce souvenir ne fera que croître à mesure qu'il sera répété, ou analysé sous d'autres angles. Ce souvenir apparaît comme une ancre de sûreté dans le temps. Clarissa s'attache à cet instant depuis 35 ans, et cela pourrait être justement le lieu d'un mal-être qui lui est propre.

¹⁰⁵ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 18-19.

Bien sûr, Clarissa ne se soustrait pas aux inquiétudes qu'elle a en commun avec les deux autres protagonistes. Certaines des prolepses qui la concernent rappellent le quotidien de

Laura Brown :

Ce soir, elle donnera sa réception. Elle emplira les pièces de son appartement de mets et de fleurs, de gens influents et spirituels. Elle guidera Richard, veillera à ce qu'il ne se fatigue pas trop, puis elle le conduira uptown pour recevoir son prix¹⁰⁶.

L'intention de productivité, l'organisation du travail et la dévotion à un homme font écho aux intentions domestiques de Laura. Les deux femmes organisent leur futur en fonction du partenaire, mobilisent leur temps à venir. Un lien est à faire entre le souci d'adéquation qui a été abordé précédemment et cette préoccupation temporelle. C'est coincée au milieu de ces deux réalités, entre autres, que vit Clarissa : l'anticipation des besoins de Richard et le réconfort factice de souvenirs ressassés :

Elle est dans la petite boutique sombre et d'une délicieuse fraîcheur qui ressemble à un temple, empreinte d'une gravité dans son abondance, ses bouquets de fleurs séchées pendus au plafond et sa panoplie de rubans alignés contre le mur du fond. Il y a eu cette branche qui tapotait contre la fenêtre et un autre aussi, lorsqu'elle était plus âgée, cinq ou six ans peut-être, dans sa chambre, une branche couverte d'un feuillage roux cette fois-ci, et elle se souvient d'avoir repensé avec vénération, même alors, à la première branche, celle qui semblait avoir déclenché la musique en bas de la maison; elle se souvient d'avoir aimé la branche d'automne qui lui a rappelé la première qui frappait à la vitre d'une maison dans laquelle elle ne retournerait jamais, dont elle n'aurait sinon aucun souvenir particulier. À présent, elle est là dans la boutique de fleurs, où les pavots se déploient blancs et abricot sur leurs longues tiges duveteuses. Sa mère, qui gardait une boîte de bonbons à la

¹⁰⁶ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 20-21.

menthe givrés au fond de son sac à main, pinçait les lèvres et traitait Clarissa de petite folle, avec un ton de gentille admiration¹⁰⁷.

L'aspect fragmentaire des souvenirs de Clarissa, souligné par leur amplitude très courte, accentue la fugacité du bonheur révolu. Les réminiscences de Clarissa sont des tableaux instantanés, auxquels elle n'a qu'un accès sommaire. C'est un point commun des analepses qui la concernent : bien que les souvenirs soient obsédants, ils ont une charge affective moins forte que l'appréhension provoquée par Richard et sa maladie. C'est d'ailleurs Richard qui est au cœur de cette conception du temps. Le bonheur est lié à sa fraîcheur, à sa jeunesse à lui, tandis que le mal-être est lié à son flétrissement et à sa mort. Le bien-être, Clarissa ne réussit à l'entrevoir que dans une forme de pérennité. Il lui devient alors possible de dégager un sens à la vie, aux arrivées et aux départs. C'est ce qui explique une scène curieuse où elle s'attarde à observer un plateau de cinéma, dans les rues new-yorkaises :

Ces deux filles près de Clarissa, vingt ans voire moins, insolemment grosses, affalées l'une contre l'autre, chargées de sac aux couleurs criardes provenant de magasins discount - ces deux filles deviendront adulte, puis vieilles, soit desséchées soit bouffies; les cimetières où elles seront enterrées finiront par tomber en ruine, l'herbe y poussera, foulée la nuit par les chiens; et lorsque d'elles il ne demeurera plus que quelques plombages enfouis dans le sol, la femme dans la caravane [...] sera toujours célèbre¹⁰⁸.

La prolepse de ce passage est un lieu de représentation du pathétisme des fins. Cet esprit sert la mise en contraste avec ce que Clarissa contemple : la célébrité durable d'une vedette de

¹⁰⁷ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 32-33.

cinéma entrevue dans la rue. À première vue superficielle, cette considération nous éclaire sur l'angoisse de Clarissa. Ce qu'il faut comprendre de son discours, ce n'est pas qu'elle adule aveuglément la reconnaissance dont bénéficient les stars. Ce que Clarissa envie à cette femme, ou à tout autre être capable de créer quelque chose de grand, c'est ce qui survit à la vie. Cette idée est en parfaite adéquation avec cette angoisse des heures, de leur marche vers une fin définitive. Clarissa a une conscience dévastatrice du temps et de son aboutissement. Elle vit dans le regret de ce qui va mourir, certes, mais aussi de ce qui est déjà mort :

Ici même, à ce coin de rue, elle s'était trouvée en compagnie de Richard, alors âgé de dix-neuf ans - quand Richard était un jeune homme aux traits fermement dessinés, au regard farouche, un garçon brun plutôt beau, avec un cou incroyablement long, gracieux et pâle -, ils s'étaient arrêtés ici même et s'étaient disputés... à quel propos ? Un baiser ? Richard l'avait-il embrassée, ou avait-elle, elle Clarissa, cru que Richard était sur le point de l'embrasser, et s'était-elle dérobée à son baiser ? [...] Leur dispute n'avait été ni importante ni spectaculaire, une simple chamaillerie au coin d'une rue - elle n'avait pas, même alors, entamé le moins du monde leur amitié -, et pourtant rétrospectivement elle lui paraît décisive ; ce pourrait être l'instant ou un éventuel futur prit fin, et où un nouveau commença¹⁰⁹.

Ce caractère décisif des événements qui marquent son passé pourrait en partie expliquer les regrets de Clarissa. Chacun de ces événements, en effet, marque la mort d'un « futur éventuel ». C'est peut-être l'évanouissement des possibilités qui fait qu'elle craint d'affronter les heures. À chaque carrefour, il y a ces routes qu'elle n'a pas prises. De surcroît, plus le

¹⁰⁹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 61-62.

temps passe, moins il y a de carrefours à traverser ; car il faut ajouter à cette idée celle de la péremption, de l'inéluctable fin, et du déclin qui la précède :

C'est pis - bien pis - depuis que le petit vestibule étriqué a été rénové à l'économie il y a une dizaine d'années. Il est encore plus déprimant, avec son linoléum crasseux à carreaux blancs et son ficus en plastique, qu'il ne l'était dans sa décrépitude originelle. Seul l'ancien lambris de marbre - un marbre de couleur alezan, veiné de bleu et de gris sur fond jaune brouillé, semblable à un très bon fromage affiné, auquel désormais font hideusement pendant les murs jaunâtres - rappelle que le bâtiment eut jadis un certain prestige ; que des espoirs y furent nourris ; qu'en entrant dans ce hall les gens devaient avoir l'impression de pénétrer avec dignité dans un avenir qui valait la peine d'être vécu¹¹⁰.

Il est difficile de ne pas voir ici une métaphore de la dégradation. Un état aggravé, dit-on, par la tentative de restaurer à la va-vite, de sauver les meubles, d'arrêter la marche du temps. Seuls quelques indices laissent deviner la grandeur perdue, le lustre des souvenirs. Quelques fragments, seulement, peuvent donner une idée de ce qui a été. Puisqu'on connaît l'importance que Clarissa accorde au décor et à sa constitution, il devient impossible de ne pas associer son appréciation des lieux et sa vision de la vie, du temps qui fait son œuvre. Il est plutôt difficile aussi de ne pas déceler dans ce passage l'image de Richard lui-même, lui aussi en décrépitude, puisqu'il s'agit du vestibule de son immeuble. Cette métaphore, d'ailleurs, se file jusqu'au décor de son appartement : « Il y a la machine à café italienne qu'elle lui a achetée, tout en chromes et acier noirs, qui commence à se fondre dans

¹¹⁰ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 63.

l'atmosphère générale d'abandon poussiéreux¹¹¹. » L'image de la force de l'acier, de la brillance d'un matériau durable sur laquelle se serait déposé le filtre du temps, la poussière de l'absence, fait miroir à l'état de Richard, certes, mais aussi à la culpabilité de Clarissa, à son impression de l'abandonner, ou de l'avoir abandonné. Elle sait que le temps joue contre elle, et si elle en a une aversion, Richard, lui, en a une complète incompréhension, désormais :

J'ai toujours l'impression que les choses sont déjà survenues. Quand tu m'as demandé si je n'avais pas oublié la réception et la cérémonie, j'ai cru que tu voulais savoir si je me souvenais d'y avoir assisté. Et je m'en souvenais. C'est à croire que j'ai perdu le sens du temps. [...] j'ai l'impression d'être parti dans le futur, moi aussi. J'ai un souvenir précis de la soirée qui n'a pas encore eu lieu. Je me souviens parfaitement de la remise du prix¹¹².

Richard, désormais hors du temps, est pratiquement inatteignable pour Clarissa. Elle a pourtant des raisons d'envier à son ami cette nouvelle conception du temps. Richard n'est plus, comme elle, prisonnier de la conscience du temps, il n'a pas à regretter le passé ou à appréhender le futur. Cette forme d'évasion perd bientôt de son abstraction : « En réalité, on n'a pas besoin de moi, n'est-ce pas ? La soirée peut avoir lieu si je ne suis là qu'en imagination. Elle a déjà eu lieu, en fait, avec ou sans moi¹¹³. » Cette sortie de la conception temporelle commune le libère concrètement, alors, de certaines responsabilités, de choses

¹¹¹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 66.

¹¹² *Ibid.*, p. 71.

¹¹³ *Ibid.*, p. 75.

qui lui pèsent, en plus de le réconcilier avec les souvenirs, une chose que Clarissa semble envier :

-Tu m'as embrassé au bord d'un étang.

-Il y a dix mille ans.

-Cela continue encore.

-Oui, en un sens.

-Dans la réalité. Cela se passe dans ce présent-là. Et dans ce présent-ci¹¹⁴.

Si le passé est un présent multiple, la hantise des possibilités évanouies, des futurs éventuels à jamais perdus est obsolète. Richard a trouvé un moyen, par sa folie ou par sa poésie, d'éliminer la portée de l'analepse que constitue le souvenir du baiser, ce qui le rend presque tangible, et donc moins douloureux. Si les choses n'ont pas de limites, qu'elles « continuent encore », il devient inutile de s'inquiéter de la marche du temps, assourdissante et angoissante par son caractère, justement, continu. Cet espoir fugace et factice, qui n'a pas duré parce qu'il venait de la folie de son ami, lui a manifestement, et malgré tout, fait du bien :

En s'avançant dans le hall d'entrée, elle s'étonne du plaisir qu'elle a ressenti - il y a combien de temps à peu près ? - un peu plus d'une heure auparavant. À cet instant, à onze heures et demie, par une chaude journée de juin, le hall de son immeuble ressemble à l'entrée du royaume des morts. L'urne est placée dans son alcôve, et les dalles marron vernissées renvoient silencieusement, dans un halo brouillé, la lumière ocre, vieillot, des appliques. Non, pas exactement l'image du royaume des morts ; il y a quelque chose de pire que la mort, avec sa promesse de délivrance et de sommeil. Il y

¹¹⁴ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 76.

a la poussière qui flotte, les jours interminables, et un hall qui demeure, demeure, toujours empli de la même lumière marron et de l'odeur humide, un peu chimique, qui tiendra lieu - jusqu'à ce que se manifeste quelque chose de plus précis, comme la véritable odeur de l'âge et de la décrépitude - de la fin de l'espoir. Richard, son amour perdu, son ami le plus sincère, est en train de sombrer dans sa maladie, dans sa folie. Richard ne l'accompagnera pas, ainsi que c'était prévu, dans la vieillesse¹¹⁵.

Ce passage est très riche dans ces illustrations des perceptions temporelles. Il y a d'abord ce souvenir, tout près, d'une heure auparavant. On lui attribue que sa portée est courte, au sens narratologique, et qu'il est *à la portée* du personnage, dans le sens de la conception qu'elle peut encore se faire du bonheur qu'elle a ressenti et qu'elle ressent peut-être encore. Puis s'installe une conscience du présent, du décor, de l'endroit où elle se trouve. Il y a cette « poussière qui flotte, les jours interminables, et un hall qui demeure, demeure [...] ». Ce sont là autant d'éléments qui rappellent un présent stagnant ou angoissant. Dans ce moment en suspens, c'est une attente de limbes qu'envisage Clarissa lorsqu'elle contemple le décor du hall d'entrée. Enfin, il y a cette fatalité du futur, ce décompte des jours de Richard, qui mourra avec les derniers espoirs que ses souvenirs éveillent. Cette certitude par rapport au sort de Richard la fait retourner, encore une fois, à son passé :

Cet été-là, l'été de ses dix-huit ans, elle avait l'impression que tout pouvait arriver, absolument tout. Elle pouvait embrasser son formidable et solennel grand ami près de l'étang, ils pouvaient faire l'amour avec un curieux mélange de luxe et d'innocence, et ne pas se préoccuper des implications, s'il y en avait. C'était à cause de la maison, bien sûr, pense-t-elle. Sans elle, ils seraient restés trois étudiants fumant des joints et discutant des heures durant la résidence de Columbia. C'était à cause de la maison. De la chaîne d'évènements provoqués par la rencontre fatale de la vieille tante et de l'oncle

¹¹⁵ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 100-101.

avec un camion de légumes dans la banlieue de Plymouth, et l'offre des parents de Louis d'utiliser, pendant l'été, la maison soudain déserte, où la salade était encore fraîche dans le réfrigérateur, et où un chat à moitié sauvage venait réclamer, avec une impatience grandissante, les restes qu'il avait toujours trouvés à la porte de la cuisine. Ce fut la maison et le temps - l'irréalité extatique de l'ensemble - qui peu ou prou transformèrent l'amitié de Richard en une forme d'amour dévorant, et ces mêmes éléments, à dire vrai, qui amenèrent Clarissa ici, dans cette cuisine new-yorkaise, où elle marche sur de l'ardoise italienne (une erreur, elle est froide et se tache facilement) [...] C'était en 1965, l'amour consumé en engendrerait simplement davantage. Cela semblait possible, en tout cas. Pourquoi ne pas faire l'amour avec tout le monde, pourvu que vous en ayez envie et qu'ils aient envie de vous¹¹⁶ ?

Le passé, contrairement au présent où Richard est condamné, est un souvenir de futur éventuel, ou même existant. L'essence du souvenir, c'est l'enthousiasme par rapport à ce qui vient, chose perdue depuis longtemps, si on en croit la portée de l'analepse. Le mal-être se situe dans le manque d'une éventualité que Clarissa n'a même pas choisie. Ce futur rejeté accentue, d'ailleurs, sa douleur. Elle s'ennuie, au fond, d'une possibilité :

Combien de fois depuis s'était-elle demandé ce qui serait arrivé si elle avait essayé de rester avec lui [...] Cet autre futur, ce futur rejeté, on ne peut l'imaginer qu'en Italie ou en France, dans de grandes chambres ensoleillées et au milieu de jardins, peuplé d'infidélités et de durs affrontements ; une vaste et longue histoire d'amour reposant sur une amitié si brûlante et profonde qu'elle les accompagnerait jusqu'à la tombe et au-delà. Elle aurait pu, pense-t-elle, entrer dans un autre univers. Elle aurait pu avoir une vie aussi riche et dangereuse que la littérature [...] Demeure pourtant ce sentiment d'avoir laissé passer une occasion. Peut-être n'y a-t-il rien, jamais, qui puisse

¹¹⁶ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 105-106.

égaler le souvenir d'avoir été jeunes ensemble [...] Richard était l'être que Clarissa aima dans sa période la plus optimiste¹¹⁷.

C'est du regret pur et simple que Clarissa évoque ici, quand elle raconte « avoir laissé passer une occasion ». Bien qu'il nous ait été donné de voir que son rapport au passé est infiniment plus complexe que celui-ci, le regret occupe une place importante dans son discours, et il plane constamment en filigrane, dans le ressassement de ses souvenirs, dans le constat de son présent, et dans l'appréhension de son futur. Elle n'est pas à proprement parler rongée par le regret, mais il est un des facteurs déterminants de sa perspective sur la vie et le temps. Pourtant, cette éventualité d'un bonheur de longue haleine, cette possibilité d'une vie autre, rien ne peut garantir qu'il vaille même la peine de les regretter, étant donné que rien ne prouve que cette avenue aurait été plus heureuse. Clarissa ne semble pas se connaître, ou se rendre compte avec certitude que le bonheur est toujours fugace dans sa vie :

Cela ressemblait aux prémices du bonheur, et il arrive parfois à Clarissa, trente ans plus tard, de ressentir un choc en pensant que c'était le bonheur ; que toute cette expérience tenait dans un baiser et une promenade, l'attente d'un dîner et un livre. Le dîner est aujourd'hui oublié ; [...] et même la relation sexuelle, une fois que Richard et elle en furent parvenus à ce stade, avait été fougueuse mais malhabile, insatisfaisante, plus affectueuse que passionnée. Ce qui demeure intact dans la mémoire plus de trente ans après, c'est un baiser au crépuscule sur un carré d'herbe jaunie, et une promenade autour d'un étang à l'heure où les moustiques bourdonnent dans la lumière faiblissante. Cette perfection-là subsiste, et elle est parfaite parce qu'elle semblait, à cette époque, promettre encore davantage. Dorénavant, elle sait : ce fut le moment, là, précisément. Il n'y en eut pas d'autre¹¹⁸.

¹¹⁷ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 108.

Il est possible, en effet, de remarquer encore une fois que les analepses où Clarissa semble heureuse n'ont jamais une bien grande amplitude. Elles constituent le plus souvent un point minuscule dans le passé, un fragment perdu dans la vie écoulée. Il s'agit d'un baiser, d'un crépuscule. Les regrets de Clarissa paraissent alors démesurés, étant donné que la promesse d'un bonheur éventuel a toujours été bien maigre, et que la vie parallèle qu'elle regrette est fantasmée, probablement idéalisée. Encore dans son rapport très problématique avec le temps, elle cherche, plutôt que de bâtir une vie, à étirer des moments qui sont déjà morts :

[«] -Te souviens-tu de la grande dune à Wellfleet? demande-t-elle

-Bien sûr.

-Je me disais l'autre jour qu'après ma mort j'aimerais qu'on y disperse mes cendres.

-C'est affreusement morbide, dit Louis.

-Mais ce sont des choses auxquelles on pense. Comment s'en empêcher ? »

Clarissa croyait alors, et elle croit encore, la dune de Wellfleet destinée à l'accompagner à jamais. Quoi qu'il arrive, c'est une chose qu'elle aura toujours eue. Elle se sera toujours tenue debout au sommet d'une haute dune en été. Elle aura toujours été jeune et indestructible, un peu pompette, vêtue d'un pull en coton de Richard, qui a une main familière passée autour de son cou tandis que Louis se tient quelque peu à l'écart et regarde les vagues¹¹⁹.

Une autre partie du mal-être de Clarissa pourrait résider dans le fait qu'elle ne semble pas comprendre que l'éventualité d'un futur avec Richard n'a jamais existé, ou, du moins, pas

¹¹⁹ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 141.

comme elle l'imagine. Ce qu'elle prend pour ce futur rejeté, c'est un allongement perpétuel du moment très court qui l'a rendue heureuse jadis, et qui, selon toute vraisemblance, était condamné à mourir. Cette impossibilité de contrôler le temps, d'en disposer à sa guise, crée une frustration qui s'illustre souvent dans le roman. Ce rapprochement entre les différents rapports problématiques, qu'ils soient avec le passé ou le futur, est fait souvent. Un exemple, ceci-dit, est plus probant que les autres : « Louis va-t-il gâcher la soirée de Richard ? Pourquoi a-t-elle invité Walter Hardy¹²⁰ ? » Cette juxtaposition est fort parlante en ce sens que le rapprochement sert à assimiler les deux rapports, à savoir l'appréhension et le regret, sous une même frustration, une même impuissance par rapport au temps. Cette courte pensée de Clarissa nous raconte toute sa perception du temps : un regret du passé, une anticipation du futur, et entre les deux, une attente flottante et angoissante dans le présent. Et ce mal-être n'a de cesse d'être exposé, d'être ruminé : « Sa réception, imagine-t-elle, sera un échec. Richard s'ennuiera et sera vexé, à juste titre¹²¹. »

Peu avant son suicide, Richard parle à Clarissa, alors qu'il est assis sur le rebord de la fenêtre, prêt à sauter dans le vide. Le dialogue s'attarde à la notion de temps, en des termes qui encapsulent un rapport problématique :

Il dit : « Je ne sais pas si je pourrai le supporter. Tu sais, la réception et la cérémonie et puis l'heure qui suivra, et l'heure qui viendra ensuite.

¹²⁰ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 167.

¹²¹ *Ibid.*, p.168.

-Tu n'es pas obligé de venir à la réception. Tu n'es pas obligé d'assister à la cérémonie. Rien ne t'oblige à rien.

-Mais restent toujours les heures, n'est-ce pas ? Une heure et puis une autre, et il faut passer celle-ci et puis, oh mon Dieu, en voilà une autre. Je suis si malade.

-Tu as encore de beaux jours devant toi. Tu le sais.

-Pas vraiment. C'est gentil de ta part de dire ça, mais je la sens depuis un certain temps maintenant, qui se referme sur moi comme les mâchoires d'une fleur gigantesque. Une curieuse comparaison, non ? C'est l'impression que j'ai, cependant. Elle a une certaine fatalité végétale [...] C'est une sorte de progression irrésistible, caoutchouteuse, verte¹²².

Il est facile de s'égarer et de s'imaginer à quel point il doit être dévastateur, pour Clarissa, que son ami, juste avant de mourir, verbalise sa peur de la course du temps. Elle sait, nous l'avons vu, que les heures sont à affronter, à surmonter, et que le futur se referme sur elle. Ce qu'elle ne dit pas de son expérience du présent, constamment égarée dans le souvenir ou l'anticipation, lui est soudainement remis au visage : la course du temps la dirige vers un cul-de-sac. Non content de lui exposer les raisons de sa détresse, il la replace, juste avant de mettre fin à ses jours, dans ce souvenir réconfortant qu'elle rumine depuis le début du roman :

-Oui. Une matinée exquise... si fraîche. J'ai acheté des fleurs, je les ai rapportées à la maison et mises dans l'eau. Voilà. Fin de l'histoire. Maintenant, rentre à l'intérieur.

-Toute fraîche, un cadeau pour les enfants sur la plage, dit Richard.

-On pourrait l'exprimer comme ça.

¹²² M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 209-210.

-Comme ces matins où nous étions jeunes ensemble.

-Oui, comme ça.

-Comme le matin où tu es sortie de la vieille maison, lorsque tu avais dix-huit ans et moi, voyons, dix-neuf. J'avais dix-neuf ans et j'étais amoureux de Louis et j'étais amoureux de toi, et je crois que je n'ai jamais rien vu d'aussi beau que toi en train de franchir la porte vitrée au lever du jour, encore endormie, en sous-vêtements. N'est-ce pas bizarre¹²³ ?

La configuration de la temporalité rend ici service à la poésie du texte dans ce jeu de dualité : Richard meurt avec la journée racontée. Juste avant son saut dans le vide, il raconte un souvenir, celui-ci se déroule « au lever du jour ». Ce miroir antithétique, au-delà du clin d'œil à la volonté de raconter la vie entière d'une femme en une journée, au-delà du rappel qu'il fait du suicide de Septimus dans *Mrs Dalloway*, constitue un discours sur l'aboutissement de la course du temps. Il vient rappeler à Clarissa que les heures la tirent vers sa réception, et que le temps, plus largement, la tire vers sa mort. Et en attendant, chaque heure qui passe est une menace d'ajouter un regret à sa liste :

Si elle pouvait parler, elle raconterait - elle ne sait avec quels mots au vrai - comment il a eu le courage de créer, et, plus important peut-être encore, comment il a eu le courage d'aimer différemment, pendant des décennies, contre toute raison. Elle lui dirait qu'elle, Clarissa, l'a aimé en retour, qu'elle l'a aimé de toute son âme, mais l'a laissé au coin d'une rue il y a plus de trente ans (et, franchement, que pouvait-elle faire d'autre ?). Elle lui confesserait son désir de mener une vie plutôt ordinaire (ni plus ni moins que ce que désirent les gens en général), et qu'elle aurait tant aimé le voir assister à sa soirée et montrer aux autres invités la dévotion qu'il éprouve pour elle. Elle lui demanderait pardon d'avoir répugné, le jour même qui allait être celui de

¹²³ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 211.

sa mort, à l'embrasser sur les lèvres, et de s'être dit ensuite qu'elle avait agi ainsi dans le seul souci de sa santé à lui¹²⁴.

L'amasement des années, pour elle, est un amasement de culpabilité. Les regrets que constituent cette séquence en sont l'exemple le plus clair. On peut supposer qu'au soir de la réception, qui n'a finalement pas lieu à cause de la mort de Richard, sa détresse est à son comble, entre ces regrets et cette impression, devenue obsédante, de son propre flétrissement :

Clarissa a soudain l'impression que la nourriture - cette entité périssable entre toutes - subsistera là une fois qu'elle et les autres auront disparu ; une fois qu'elles toutes, même Julia, seront mortes. Elle imagine la nourriture toujours à la même place, toujours fraîche, intacte, tandis qu'elle et les autres quittent ces pièces, l'une après l'autre, pour toujours¹²⁵.

Clarissa se sent, en quelque sorte, pourrir. L'image de la nourriture est utilisée, pouvons-nous supposer, pour mettre en évidence la vitesse avec laquelle elle se voit se décomposer, métaphoriquement. Cela constitue une des représentations de l'anticipation les plus fortes du roman, avant que celui-ci ne se termine sur une confirmation de la volonté d'imager une vie à l'échelle d'une journée, structure canonique woolfienne glorifiée par Cunningham :

Il semble, à ce moment-là, que Richard commence à quitter le monde pour de bon. Pour Clarissa, c'est une sensation presque physique, un lent mais irréversible arrachement, comme un brin d'herbe que l'on tire du sol. Bientôt, elle dormira, bientôt, tous ceux qui l'ont connu seront endormis, et ils se réveilleront en découvrant qu'il a rejoint le royaume des morts. Elle se

¹²⁴ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 214-215.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 236.

demande si la matinée du lendemain ne marquera pas non seulement la fin de la vie terrestre de Richard, mais aussi le commencement de la fin de sa poésie [...] Clarissa, le personnage d'un roman, disparaîtra, tout comme Laura Brown, la mère perdue, la martyre et le démon. Oui, pense Clarissa, il est temps que le jour prenne fin. Nous donnons nos réceptions ; nous abandonnons nos familles pour vivre seuls au Canada ; nous nous escrimons à écrire des livres qui ne changent pas la face du monde, malgré nos dons et nos efforts obstinés, nos espoirs les plus extravagants. Nous menons nos vies, nous faisons ce que nous avons à faire, et puis nous dormons - c'est aussi simple et banal que cela. Certains se jettent par la fenêtre ou se noient ou avalent des pilules ; plus nombreux sont ceux qui meurent par accident ; et la plupart d'entre nous, la vaste majorité, est lentement dévoré par une maladie ou, avec beaucoup de chance, par le temps seul. Mais il y a ceci pour nous consoler : une heure ici ou là pendant laquelle notre vie, contre toute attente, s'épanouit et nous offre tout ce dont nous avons jamais rêvé, même si nous savons tous, à l'exception des enfants (et peut-être eux aussi) que ces heures sont inévitablement suivies d'autres, ô combien plus sombres et plus ardues. Pourtant, nous chérissons la ville, le matin ; nous voudrions, plus que tout, en avoir davantage¹²⁶.

Pourrait-on voir une réconciliation avec la course des heures quand Clarissa pense qu'« il est temps que le jour prenne fin »? Est-il possible de tenir pour acquis qu'elle apprend à vivre pour les heures passagères de bonheur qui parsèment la marche du temps ? Quoi qu'il en soit, c'est une représentation condensée de toute la structure temporelle du roman qui nous est ici offerte. Cette journée à l'image d'une vie se termine, avec une référence au matin, le début. Et comme l'a prévu Virginia Woolf pour Dalloway, Clarissa Vaughan va vivre : « Et c'est elle, Clarissa, qui n'est plus désormais Mrs Dalloway ; il n'y a plus personne pour l'appeler ainsi. Elle est là, avec une nouvelle heure devant elle¹²⁷. »

¹²⁶ M. CUNNINGHAM, *op. cit.*, p. 236-237.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 238.

CONCLUSION

Il est aisé d'admettre que *Les Heures* est un roman sur le mal-être. Il laisse, après sa lecture, une impression d'avoir compris la détresse, de l'avoir exposée. En ce sens, Cunningham a peut-être réussi son pari d'écrire un livre qui manquait au monde. La poétique du roman encapsule l'inadéquation, la mélancolie, la nostalgie, la culpabilité, la vacuité et l'appréhension d'une manière absolument juste. Les illustrations, les situations et les conversations sont des plus éloquents, elles forment un imaginaire puissant. Cette notion de mal-être, rappelons-le, avait été auparavant abordée par la critique, mais n'avait pas rassemblé les socles d'analyses qui ont été ici explicités, et que nous rappelons pour les lier adéquatement les uns aux autres.

La parole conversationnelle, d'abord, est le lieu d'un certain mal-être. En effet, à travers la notion de sous-entendu, pouvant être compris comme des insinuations malveillantes ou des allusions agressives au sein de la conversation mondaine, l'altérité et sa parole peuvent représenter une source d'angoisse pour le sujet. C'est par un discrédit du sujet parlant que peut naître une forme de sentiment d'inadéquation, un sentiment d'infériorité. La séquence dialogale est un champ de bataille où les protagonistes du roman sont rarement gagnants. L'équilibre des forces est constamment menacé, ce qui les garde sur une mince ligne entre la volonté et le repli. Ce sentiment est largement illustré dans le flux de pensée. La conversation,

dans *Les Heures*, est le terreau de l'inconfort ou du malaise, et le monologue intérieur en est l'illustration plus claire, ou plus honnête.

Les nombreux exemples d'incapacité d'atteindre l'adéquation domestique, ensuite, participent à l'élaboration de l'imaginaire du mal-être dans le roman. Le personnage face à sa tâche est une impossibilité d'agir. C'est la porte d'entrée pour explorer la constitution du sujet par répétition, ou par aliénation. Les quelques épisodes de subversion que représentent le désir homosexuel ou la dissidence à l'ordre établi sont vains ou insuffisants. Bien que les prédicats changent pour chaque sujet, le résultat de l'impossibilité d'agir reste le même, créant ce constat de constance à travers les époques et les expériences.

Enfin, un jeu de temporalité dont le balancier n'arriverait pas à se stabiliser participe à une incapacité de s'inscrire activement dans le présent, condition *sine qua non* de l'apparition du mal-être, comme si l'oscillation entre souvenir et appréhension créait un flou au présent et enfermait les personnages dans leur intériorité. En établissant une nature commune aux analepses, une nature commune aux prolepses, et une vision du présent partagée par tous les sujets, il a été possible de définir un système commun aux trois personnages. Ce système en est un de mélancolie nostalgique et d'appréhension, un équilibre dans l'angoisse du temps qui passe. La configuration de la temporalité participe donc à une espèce de suppression du « soi » d'un présent insoutenable.

Ces trois socles peuvent aider à définir la poétique et l'imaginaire du mal-être dans l'œuvre, pris séparément. Mais il semble qu'il serait possible de montrer qu'outre le fait que l'indicible, la notion de genre et la configuration de la temporalité participent au mal-être à

leur façon, ils sont tout à fait codépendants et constituent un système d'identité du sujet. Si la conversation, par exemple, représente un lieu de fragilité pour les protagonistes, il serait possible d'expliquer que la facilité avec laquelle celles-ci sont discréditées dans les séquences dialogales vient d'une faille déjà existante que l'on pourrait lier à la constitution du sujet qu'elles forment, et que le temps qui passe est un rappel du caractère inexorable de cette constitution, constamment en marche, maintes fois confrontée par une forme de subversion, mais sans succès. Les éléments d'analyse, alors, seraient peut-être à prendre dans un ordre différent, si l'on cherche à établir un système de formation du mal-être qui pèse fatalement sur le sujet.

Si un sujet donné est d'abord constitué par la répétition, il s'agit de la base de son identité, ce qui formera ses perceptions, ses peurs, ses angoisses et ses ressentiments. L'inadéquation face à ce qui aurait dû les rendre heureuses peut donc faire partie de la constitution des identités des personnages. Cela pourrait alors représenter la source du mal-être, celui-ci étant parfois augmenté par le désir homosexuel, subversion interdite, autre obstacle au bonheur. Cette fragilité déjà existante et le constat du caractère constant de l'aliénation pourrait ainsi expliquer l'appréhension du futur que ressentent les trois femmes, et cette nostalgie d'un passé révolu, où le poids de la responsabilité était moins lourd, ou le besoin de correspondre à une image donnée se faisait moins ressentir. C'est pleines de ces angoisses que les protagonistes arrivent dans leurs conversations. Elles sont, en quelques sortes, déjà meurtries quand elles arrivent au combat du discours. C'est pour cela, peut-on penser, que le flux de pensée illustre un malaise parfois démesuré face à certaines allusions ou insinuations.

Pris dans ce sens, on peut se figurer une mécanique du mal-être qui pèse sur le sujet-personnage de manière à ne lui laisser que peu de chances de se sortir de sa torpeur. C'est ce caractère fataliste, peut-être, qu'il faut retirer de notre réflexion. D'une détresse observable et explicable, il faut conclure à un constat de l'impossibilité plutôt qu'à des pistes de solutions. C'est peut-être la plus grande force du roman : d'avoir su illustrer le mal-être dans tout ce qu'il a de plus désespéré.

BIBLIOGRAPHIE

- ABDELRAHMAN, Fadwa, et عبد الرحمن فدوى. « From page to celluloid: Michael Cunningham's "The Hours" / من الصفحة إلى شريط السينما: اقتباس رواية الساعات لمايكل كنجهام ». *Alif: Journal of Comparative Poetics*, no 28 (2008), p. 150-164.
- AHMED, Sara. « La promesse du bonheur : introduction », *Genre, sexualité & société*, no 14, (automne 2015), dans OpenEdition Journals, <https://doi.org/10.4000/gss.3689>
- ALKHAYAT, Marwa. « Towards a feminization of time in Michael Cunningham's The Hours (1998) and Sahar Al-Mouji's The Musk of the Hill (2017) ». *Women's Studies*, vol. 52, no 3 (2023), p. 339-361, dans Taylor & Francis Online, <https://doi.org/10.1080/00497878.2022.2145564>
- BODISTEAN, Florica. « Sexual and gender identity in postmodern rewriting: from Mrs. Dalloway by Virginia Woolf to The Hours by Michael Cunningham ». *Journal of Humanistic and Social Studies*, vol. 7, no 2 (2016), p. 87-97, dans ProQuest Central, <https://www.proquest.com/docview/2269920994?accountid=13835>
- BOYKIN HARDY, Sarah. « The Unanchored Self in The Hours after Dalloway ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 52, no 4 (2011), p. 400-411, dans Taylor & Francis Online, <https://doi.org/10.1080/00111610903401414>
- BURDA, Ivan. « From Books to the Silver Screen: Transformations of Michael Cunningham's Fiction ». *American & British Studies Annual*, vol. 1 (2008), p. 149-155, dans American & British Studies Annual, <https://absa.upce.cz/index.php/absa/article/view/2141>
- BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005, 294 p.
- CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 128 p.
- CUNNINGHAM, Michael. *Les Heures*, Paris, Belfond, 1999, 241 p.

- DELESALLE, Catherine. « Cet abject objet du désir : nourriture en anamorphose dans The Hours de Michael Cunningham et l'adaptation filmique de Stephen Daldry ». *Transtext(e)s transcultures 跨文本跨文化*, no 10 (2015), dans OpenEditions Journals, <https://doi.org/10.4000/transtexts.625>
- FLAHAULT, François. *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978, 233 p.
- FORTIN-TOURNÈS, Anne-Laure. « The kiss as kairos in The Hours by Michael Cunningham ». *Polysèmes*, no 26 (2021), dans OpenEditions Journals, <https://doi.org/10.4000/polysemes.9829>
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.
- KERBRAT-ORECHIONNI, Catherine. *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1991, 404 p.
- LANE-MERCIER, Gillian. *La Parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1989, 366 p.
- LE BRETON, David. *Disparaître de soi, une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, 2015, 204 p.
- MARÉCHAL, Mariève. (Re)-faire l'histoire: agentivité et démocratisation du passé dans Cette fille-là et Surtout ne te retourne pas de Maïssa Bey, [mémoire de maîtrise, études littéraires], Québec, UQAM, 2011, 167 p. <https://archipel.uqam.ca/5146/>
- PILLIÈRE, Linda. « Michael Cunningham's The Hours: echoes of Virginia Woolf », *Revue Lisa*, vol. II, no 5 (2004), p. 132-143, dans OpenEditions Journals, <https://doi.org/10.4000/lisa.2912>
- PRAISLER, Michaela, et Alexandru PRAISLER. « Writing on the Woolfian Palimpsest. Michael Cunningham's The Hours », *Cultural Intertexts*, vol. 8 (2018), p. 122-140, dans Zenodo, <https://doi.org/10.5281/zenodo.7853654>
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit, tome 2, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1983, 233 p.
- SCHIFF, James. « Reading and Writing on Screen: Cinematic Adaptations of McEwan's Atonement and Cunningham's The Hours ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 53, no 2 (2012), p. 164-173, dans Taylor & Francis Online, <https://doi.org/10.1080/00111619.2012.641902>
- TAKAHASHI, Michiko. « Queering mothers in Michael Cunningham's The Hours », *英文学研究 支部統合号 = studies in english literature 日本英文学会 編*, no 8 (2016), p. 151-157, dans J-Stage, https://doi.org/10.20759/elsjregional.8.0_151

TWENTY SUMMERS. Michael Cunningham and Daniel Mendelsohn in Conversation (full) [vidéo], 2018, 1h 05 min 31 s., YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=T6SURouPAXI>

WAHYU SETYANINGRUM, Rina. « Ihab Hassan Postmodernism's Indeterminacy and Irony: Laura Brown's Inner Conflict in *The Hours* », *Celtic : A Journal of Culture, English Language Teaching, Literature and Linguistics*, vol. 7, no 2 (décembre 2020), p. 173-182, <https://doi.org/10.22219/celtic.v7i2.14116>

