

Extrait du livre [Au creux des heures : de Mrs Dalloway à The Hours](#),
Laure Becdelièvre, Les Éditions de la Transparence "Essai d'esthétique", 2012

CHAPITRE PREMIER COMME UN DIAMANT QUI SCINTILLE

JEUX DE MIROIRS LITTÉRAIRES

The Hours (2002) est un objet cinématographique complexe qu'on déploierait à l'infini. Entreprise quelque peu arbitraire, obscène sans nul doute, que d'en exhiber les plis. Mais les trésors qu'on y trouve valent d'être un peu déballés - sans nuire par trop au Mystère... Par où donc commencer ?

Par ses livres peut-être. Car Virginia Woolf n'a pas toujours été Nicole Kidman, Laura Brown n'a pas toujours été Julianne Moore et Clarissa Vaughan n'a pas toujours été Meryl Streep. *The Hours* n'a pas toujours été un film - obsédante, imposante pellicule imprimée de visages, de robes et d'intérieurs, de musique et de larmes. *The Hours* est d'abord un livre. Ou plutôt, une « adaptation » : l'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire, d'un roman écrit en 1998 par l'Américain Michael Cunningham et intitulé *The Hours* {*Les Heures*}¹ — titre précisément que Virginia Woolf avait donné un temps à son roman *Mrs Dalloway*. À ce titre, le film de Stephen Daldry est bien davantage qu'une simple adaptation cinématographique : c'est la mise en abyme d'une double (voire triple) mise en abyme littéraire.

De Mrs Dalloway aux Heures

Les Heures est un roman, ou une fantaisie, librement inspirée de *Mrs Dalloway*, l'œuvre phare de Virginia Woolf. Comme Proust avant lui, Michael Cunningham s'est essayé au pastiche ; mais c'est plus qu'un hommage ou un exercice de style, plus qu'une humble et délicate divagation de sensibilité woolfienne qui lui a permis d'obtenir le prix Pulitzer et le Pen Faulkner : c'est une fascinante mise en abyme de la création ainsi que de la vie (de la vie de création ; de la création des vies) de Virginia Woolf qua signée l'écrivain américain, en grand admirateur de Borges.

Comme *Mrs Dalloway*, publié en 1925, et comme *Ulysse* de James Joyce avant lui, le roman de Cunningham se construit autour d'une même unité de temps : une journée, qui s'écoule du matin au soir dans la vie et les consciences de multiples personnages. « Tout ce qu'on doit savoir sur la vie est contenu dans chaque jour de chaque vie »², rappelle Michael Cunningham à propos de son roman polyphonique. Un roman qu'il place d'emblée sous les auspices éclairés de sa muse anglaise, citant en exergue le *Journal d'un écrivain* (jeudi 30 août 1923) : « J'aurais pourtant beaucoup à dire au sujet des *Heures*, et de ma découverte : comment je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce qu'il me faut : humanité, humour, profondeur. Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles, et que chacune s'offre au grand jour, le moment venu » (cité in LH 9). Dans *Les Heures* comme chez ses prédécesseurs, cette matière mouvante qu'est la vie fait moins l'objet d'une narration classique quelle n'est prétexte à une déambulation, physique et mentale, dans les rues de la ville et les méandres de la pensée. Avec cette conception toute poétique du roman, il n'y a plus de banalité qui tienne : chaque détail, chaque grain de quotidien a sa place dans le monde merveilleux de la littérature et la vision, tantôt empathique, tantôt sarcastique, toujours lucide et sensible, de son auteur.

À partir de ce principe, Cunningham construit un récit tout en rythmes ternaires, juxtaposant à la triade journalière matin/midi/soir un vertigineux jeu de miroirs entre trois personnages, trois époques et trois lieux différents, dans lequel *Mrs Dalloway* et son illustre auteur tiennent une place pivot. Si le roman de Woolf relate vingt-quatre heures dans la vie d'une femme, celui de l'Américain raconte vingt-quatre heures dans la vie de trois femmes - mais pas n'importe quelles femmes : c'est Virginia Woolf elle-même, l'écrivain, qui intéresse notre romancier et se déploie dans le temps et l'espace du livre à travers deux héritières explicites, une lectrice (future bibliothécaire) et un personnage (éditrice de surcroît). Trois figures féminines de la création et de l'expérience littéraire voient ainsi leurs journées respectives retracées : Clarissa Vaughan, éditrice new-yorkaise de la fin du XX^e siècle préparant une réception pour un ami poète qui la surnomme « Mrs Dalloway » ; Virginia Woolf, en 1923, enterrée dans la banlieue de Londres et commençant à écrire sa version définitive de *Mrs Dalloway* ; Laura Brown, mère au foyer de Los Angeles entamant en 1949 la lecture du même roman. Au cours de cette journée charnière, Woolf écrit, Laura Brown lit et Clarissa Vaughan vit l'histoire de Mrs Dalloway.

¹ Michael Cunningham, *Les Heures*, trad. A. Damour, Paris, Belfond, 1999, rééd., 10/18, « Domaine étranger », 2004, 226 pages ; on cite LH suivi du numéro de la page dans le corps du texte.

² « Les vies de Mrs Dalloway », in *The Hours*, DVD 2, Paramount Pictures Corp. et Miramax Films Corp., 2002 ; TF1 Vidéo, 2003 ; on cite DVD 2 dans le corps du texte.

D'avantage que des vies parallèles, ces trois journées sont donc reliées entre elles par un « fil d'Ariane littéraire »³ et une figure tutélaire, Virginia Woolf, dont les lignes noircies au cours du livre semblent dicter le destin des trois personnages. On peut dès lors distinguer deux niveaux de spécularité dans la mise en abyme littéraire proposée par *Les Heures* : si *Mrs Dalloway*, en tant qu'œuvre modèle, correspond au niveau zéro de l'édifice spéculaire, le roman de Michael Cunningham, en tant qu'il raconte l'histoire d'une « Mrs Dalloway » moderne sous la forme d'une variation littéraire, mais aussi celle d'une lectrice de *Mrs Dalloway* touchée par cette même histoire, se situe au niveau 1 de la mise en abyme ; et en tant qu'il met en scène Virginia Woolf écrivant cette histoire et par extension, l'histoire de Clarissa Vaughan et de Laura Brown, *Les Heures* se situe au niveau 2 de la mise en abyme.

Trois femmes, trois époques, trois destinées, entretissées les unes aux autres par un subtil réseau de correspondances dont l'ampleur se révèle au fur et à mesure que le récit progresse. Trois femmes animées par une même voix, porteuse des mêmes sensations, des mêmes frémissements, des mêmes regrets et bonheurs éphémères. Du même élan de survie aussi, par-delà la folie, la dépression et l'obsession de la mort : contre vents et marées, dans le ballotement des impressions et des inconstances de l'être, c'est toujours un choix qu'il s'agit pour elles de faire. Une journée pour changer une vie : tel est le mot d'ordre de ces triplées de papier dont l'une se plonge dans l'écriture comme elle se plongera, un autre jour, dans le suicide ; dont la deuxième, entre deux gâteaux, lit un roman qui l'incline à tout quitter ; et la troisième, organise une soirée dont l'avortement lui permettra paradoxalement de se retrouver. Une lente méditation sur le temps, la liberté, l'amour, la mort, habite ces âmes en quête de bonheur, jusqu'à les réunir à travers la rencontre ultime de Clarissa et Laura qui précipite le livre vers sa conclusion — ou plutôt, son ouverture.

De *Mrs Dalloway* aux *Heures*, la variation littéraire aux accents borgésiens ne se contente pas, cependant, d'une démultiplication ternaire de la structure d'origine. C'est tout l'univers du roman de Woolf qui s'incarne, comme autant de reflets d'un miroir brisé, dans les personnages et les innombrables motifs du livre de Cunningham. Version moderne de *Mrs Dalloway* transposée, en une étonnante décalcomanie, de Londres à New York, Clarissa Vaughan est celle dont l'univers est le plus proche du roman anglais. Avec le sien, deux autres prénoms se retrouvent d'un livre à l'autre pour reproduire le carré amoureux de *Mrs Dalloway* : Richard (Dalloway/Brown) et Sally (Seton/Lester) - auxquels il faut ajouter Peter Walsh (alias Louis Waters), l'amant éconduit. Mais les rôles sont redistribués et Richard, mari de Clarissa dans le roman de 1925, devient son ami d'enfance et ancien amant dans le roman de 1999 : tous deux, jadis, ont partagé sur une plage un baiser dont ils gardent un souvenir nostalgique et qui cristallise leur recherche introspective du temps perdu. Richard Brown, en ce sens, reprend le rôle de Sally Seton, l'impertinente jeune fille qu'embrassa Clarissa du haut de ses dix-huit ans au milieu d'un jardin, non loin d'une fontaine. Écrivain homosexuel atteint du sida, ce Richard moderne tient aussi du personnage de Septimus Warren Smith, jeune poète devenu psychotique au retour des tranchées, à s'en défenestrer à la fin du roman — double également de Virginia Woolf elle-même, en proie à des troubles bipolaires qui l'amènèrent à se suicider par noyade, comme le décrit le prologue des *Heures*. Chez ces trois figures d'artistes, la maladie et la folie s'infiltrèrent tout aussi sournoisement, jusque dans les « voix » qui les hantent : chez eux, les oiseaux chantent en grec. Sally devient quant à elle la fidèle compagne, « productrice de la télévision publique » (LH 28) partageant la vie de Clarissa depuis plus de quinze ans. Elle reprend ainsi le rôle de Richard Dalloway, l'homme politique, l'homme influent qui déjeune avec les grands de ce monde et rentre tard dans la nuit ; l'homme du confort et de la sécurité que Clarissa a préféré à Peter Walsh et à l'amour passionnel. Ce dernier, qui rentre des Indes après une longue absence et rend une brève visite à Mrs Dalloway, devient de son côté Louis Waters, « l'ex » de Richard. Tout juste revenu de San Francisco, lui aussi arrive à l'improviste chez Clarissa, sa rivale de toujours, constatant qu'elle a vieilli, lui annonçant qu'il est amoureux avant de fondre en larmes et d'être pris en flagrant délit de sentimentalisme par la fille de Clarissa.

Mais la transposition ne s'arrête pas là : de nombreux personnages secondaires de *Mrs Dalloway* sont importés tels quels (au nom près), avec les situations qu'ils figurent, dans le quotidien de Clarissa Vaughan⁴. L'une des principales inventions des *Heures* est dès lors à chercher surtout du côté du personnage de Laura Brown, femme au foyer des années 1950 plongée dans une Amérique débordante d'optimisme. Inspiré de la propre mère de l'auteur

³ Nicolas Bardot, Dossier sur *The Hours*, 2003, in <http://archive.filmdeculte.com/coupdeprojo/thehours.php>

⁴ Elizabeth Dalloway, la fille de Clarissa, devient Julia Vaughan. Miss Doris Kilman, l'amie ambiguë et directrice de conscience de celle (s)-ci, devient Mary Krull. Miss Pym, la fleuriste chez laquelle Clarissa entend survenir une explosion dans la rue, devient Barbara. « L'automobile, stores baissés, protégée, impénétrable » se dirigeant vers Picadilly avec sa mystérieuse personnalité, Reine, Prince ou Premier Ministre, devient une caravane de cinéma recélant une star qui pourrait être Meryl Streep, Susan Sarandon ou Vanessa Redgrave (clin d'œil à l'adaptation cinématographique de *Mrs Dalloway* par Marleen Gorris, sorti en 1997). Lady Millicent Bruton, arrière-petite fille de général dédiée à la promotion de l'immigration des familles anglaises au Canada, qui invite Richard à déjeuner sans Clarissa, devient Oliver St. Ives, militant homosexuel et acteur de cinéma sur le déclin. Hugh Whitbread, vieil ami de Clarissa Dalloway et rédacteur de lettres pour le *Times*, devient Walter Hardy, écrivain homosexuel que Clarissa rencontre au matin dans la rue avant qu'il ne déjeune avec Oliver (Lady Bruton) et Sally (Richard Dalloway), puis arpente avec ce(tte) dernier(ère) les boutiques à la recherche d'un cadeau pour son conjoint (donnant à Sally/Richard Dalloway l'idée d'offrir des fleurs à Clarissa, assorties d'un trop rare « Je t'aime » auquel elle/il renonce finalement). Evelyn Whitbread, la femme malade de Hugh, devient Evan, le compagnon sidéen de Walter, auquel Clarissa cherche en vain un cadeau à offrir...

(dont Cunningham, dans un premier projet, voulait faire l'héroïne explicite de son roman⁵), le personnage n'en garde pas moins des affinités avec l'univers woolfien : elle porte le nom du personnage inventé par l'écrivain dans « Mr Bennett et Mrs Brown », conférence de 1924 où Virginia Woolf, dissertant sur l'art du roman, fait de la scène dans un compartiment de train le point de départ de l'imaginaire romanesque⁶ ; elle est la mère du poète « visionnaire », Richard (Richie) Brown ; elle est d'origine étrangère, à l'instar de Lucrezia Warren Smith, la femme du poète fou de *Mrs Dalloway*, et se sent complètement perdue dans ce monde d'après-guerre où elle peine à trouver sa place ; elle a surtout la sensibilité de Mrs Dalloway, à laquelle elle s'identifie dès les premières lignes de la lecture du roman de Woolf. « Ce qui m'intéresse, en tant que romancier, est de voir [...] les personnages d'un roman ou d'un film sortir de leur histoire pour nous rendre visite dans la nôtre » (VCF), explique Michael Cunningham à propos de cette invasion fictive du réel par la littérature.

Personnages d'un roman, ou plutôt d'un imaginaire dans son ensemble. Car par-delà la convocation des personnages woolfiens, la variation littéraire de Cunningham réutilise également, tantôt en les déplaçant, tantôt en les filant, les thèmes et les motifs qui composent l'arrière-plan historique, symbolique et philosophique de *Mrs Dalloway*. Le traumatisme de la Première Guerre mondiale, ses ravages et ses morts qui hantent encore la bourgeoisie londonienne de 1923, est ainsi transposé dans *Les Heures* au fléau du sida, emportant dans son sillage une génération entière parmi la société gay du New York contemporain. Mais c'est aussi chez la génération de Laura et Dan Brown, les parents de Richard, que résonne le sombre écho de la guerre : comme Septimus, Dan Brown est un vétéran (cette fois, de la Seconde Guerre mondiale) revenu d'entre les morts en héros et aspirant désormais à une vie « normale » ; une sorte de lignée tragique est ainsi créée entre les personnages masculins de *Mrs Dalloway* et des *Heures*. Autre thème récurrent du roman de Woolf qui hante les personnages de Cunningham : la menace des médecins, sombres représentants des malignes déesses Mesure et Conversion, idoles d'une société d'après-guerre portant encore l'empreinte du victorianisme. Condition féminine, homosexualité ; art et création ; temps et dualité ; maladie et folie ; vie et mort ; fleurs, eau, baisers... Nombreux sont les leitmotifs woolfiens qui habitent et structurent le roman de Michael Cunningham (et dans sa lignée, le film de Stephen Daldry).

Mieux : l'inventif écrivain s'est amusé à mettre en scène l'artiste elle-même, Virginia Woolf, au milieu de ses créatures et de ses décors : l'artiste en plein acte de création, faisant et défaisant sous nos yeux le destin de ses personnages. La Virginia imaginée par Michael Cunningham est, selon les mots mêmes de l'auteur, « une Virginia Woolf parmi de nombreuses Virginia Woolf possibles » (VCF) : une Virginia dans la fleur de l'âge, promise à un irrémédiable suicide, comme l'affiche d'emblée le prologue du livre qui décrit sa noyade, en 1941, dans la rivière de l'Ouse ; une artiste torturée qui, en 1923, lutte contre la folie et une vie de réclusion thérapeutique dont elle ne veut plus ; une intellectuelle avant-gardiste, discrètement féministe, maniant l'ironie avec virtuosité ; une femme réservée, taciturne, peu confiante en elle, en ses capacités d'écrivain comme de maîtresse de maison ; une épouse reconnaissante et une sœur aimante mais souvent sur la défensive, effrayée par les autres et par son propre reflet ; une rêveuse fascinée par la mort, et les myriades de petits riens qui, à chaque instant, font scintiller le monde. Loin d'être une pure création de l'esprit, cette figure complexe rêvée par Cunningham est directement inspirée de la biographie de l'auteur anglais : « Bien que Virginia Woolf, Léonard Woolf, Vanessa Bell, Nelly Boxall et d'autres encore apparaissent dans ce livre comme des personnages de roman, j'ai tenté de rendre aussi fidèlement que possible les détails de leur vie telle qu'elle s'est déroulée par une journée fictive de 1923⁷. » La fantaisie du romancier, en effet, ne s'empare pas seulement de Virginia Woolf : c'est aux côtés de son mari Léonard, de sa sœur Vanessa et des trois enfants de celle-ci, de ses domestiques Nelly et Lot rie, ou encore des assistants de l'imprimerie installée à Hogarth House par le couple Woolf, qui ont tous réellement existé et dont Virginia rend compte dans ses lettres et journaux intimes de l'époque, que l'auteur des *Heures* met en scène l'artiste. Michael Cunningham ne s'est pas pour autant laissé inhiber par le souci d'exactitude historique et s'est permis, quand il le jugeait bon, quelque « licence poétique » (VCF)⁸.

Quand on sait que Virginia Woolf, une fois *Mrs Dalloway* achevé, en 1925, avait pour projet de recommencer à écrire des nouvelles ayant pour cadre la soirée chez les Dalloway afin de « prospecter l'état de conscience-

⁵ Version commentée du film par Stephen Daldry et Michael Cunningham in *The Hours*, DVD 1 : « Quand le livre n'était encore qu'un brouillon informe et désorganisé, j'avais imaginé deux intrigues : Woolf écrivant *Mrs Dalloway* et une Mrs Dalloway vivant le livre en train d'être écrit. J'ai eu l'idée d'ajouter un troisième personnage qui serait ouvertement ma mère. Je lui donnerais le même nom ; j'essaierais de reconstituer une journée dans la vie de ma mère. On avait donc la journée fictive d'une femme réelle, Virginia Woolf, la journée fictive d'une femme fictive, Clarissa Dalloway, et la journée réelle d'une femme réelle, décrite de la façon la plus objective possible. Je me suis mis au travail, mais j'ai vite réalisé que je ne me rappelais rien de significatif sur la vie de ma mère, et que ce que je décrivais devenait de la fiction sans intérêt. Le personnage est devenu Laura Brown, qui est ma mère sans l'être... » On cite VCF dans le corps du texte.

⁶ La nouvelle *Un roman qu'on n'a pas écrit*, écrite en 1920, glosait déjà autour de cette situation, mettant en scène une femme à l'expression « si malheureuse quelle suffisait à elle seule pour que l'on glisse des yeux au-dessus du journal vers le visage de la pauvre [...] - un visage qui aurait été insignifiant sans cet air et qui, avec lui, devenait un symbole de la destinée humaine » (trad. P. Michon, in Virginia Woolf, *Romans et nouvelles* (1917-1941), éd. P. Nordon, Paris, LGF, « La Pochothèque », 202, p. 1117.

⁷ M. Cunningham, « Notes concernant les sources », in LH 225-226.

⁸ « Les spécialistes savent que Vanessa n'était pas comme ça. Elle était moins raffinée et beaucoup moins maîtresse d'elle-même ; elle n'était pas aussi équilibrée, bourgeoise et persuasive que cette Vanessa-là » (CVF).

réception » quelle avait mis en scène dans son roman, on est en droit de se demander si *Les Heures* ne serait pas l'un de ces « prolongements suggestifs, à la manière d'aperçus dans les coulisses, à moins que ce ne soit dans l'atelier de l'artiste »⁹ envisagés par la romancière en son temps.

Des Heures à *The Hours*

Dès la parution du roman de Michael Cunningham, en 1998, Scott Rudin, producteur en place à Hollywood et spécialiste des adaptations de succès littéraires, se procure un exemplaire des *Heures*. Emballé par la lecture qu'il vient d'en faire, il n'a plus qu'une obsession : faire du livre un film. Son auteur lui refuse pourtant les droits lors d'un premier contact, en 2000, craignant de voir la machine hollywoodienne vider de sa substance sa précieuse progéniture. Scott Rudin n'abandonne pas et, plaçant le projet sous les auspices rassurants de Stephen Daldry et de David Hare, transfuges du théâtre qu'il envisage respectivement pour la mise en scène et l'écriture du scénario, finit par convaincre Cunningham auquel il promet un droit de regard sur l'ensemble du projet.

Lourde responsabilité pour David Hare que de tirer un scénario d'une œuvre profondément littéraire et pour Stephen Daldry, d'en restituer l'essence à travers des images, par le biais de la mise en scène et de la photographie. Dramaturge, auteur d'une vingtaine de pièces dont *Plenty* (1978), *La Chambre bleue* (1998) ou encore *Via Dolorosa* (1998)- un monologue interprété par l'écrivain lui-même et mis en scène à Londres et Broadway par un certain... Stephen Daldry -, pour l'un ; universitaire, metteur en scène et directeur artistique du Royal Court Theatre de Londres, lauréat en 1992 d'un Tony Award pour *An Inspector Calls*, auteur d'un premier court-métrage remarqué, *Eight* (1999), puis du fameux *Billy Elliot* (2000), récompensé par plus de quarante prix internationaux, pour l'autre : David Hare et Stephen Daldry sont les hommes de la situation. Si *The Hours* constitue leur première collaboration en tant que scénariste et réalisateur, les deux hommes se connaissent de longue date et ont tout un univers en commun. Comment tromper toutefois la fatalité, pointée du doigt par Robert Bresson, que les « idées tirées de lectures seront toujours des idées de livres », et aller « aux personnes et aux objets directement »¹⁰ pour faire surgir le cinéma ? Comment recréer en langage cinématographique la prose subtile d'un roman sans en trahir le sujet, tout en faisant oublier qu'un jour ce roman exista ?

Tout commence par l'écriture du scénario, sous l'œil attentif de Michael Cunningham : « Quand Scott Rudin m'a dit que David Hare écrivait l'adaptation, j'étais ravi. [...] J'ai passé une journée avec David à discuter des personnages. Il voulait connaître leur passé et le futur de ceux qui restent en vie à la fin de l'histoire. Il a posé toutes les bonnes questions, puis a écrit le scénario dans son coin » (VCF). Cette séance de travail a permis au scénariste de se décomplexer face à un livre « qui n'appartenait à aucun genre évident » et ne pouvait aboutir, dès lors, qu'à un film « ne ressemblant à rien de ce qui avait été fait jusqu'alors » : « Lors de notre première rencontre, qui a duré quatre heures, Michael m'a témoigné une généreuse marque de confiance, en m'indiquant que l'écriture de son livre avait tout simplement consisté à tenter d'organiser un certain nombre de thèmes et d'histoires en une forme qui faisait sens pour lui. Dès lors, a-t-il insisté, le scénariste se devait de réarranger le contenu avec la même liberté »¹¹. David Hare a ses propres termes pour décrire « le grand mystère de l'adaptation (*the great mystery of adaptation*) » : « la véritable fidélité ne peut être obtenue qu'en pratiquant un libertinage assidu (*lavish promiscuity*) » (SE IX). Le ton est donné : s'il ne remanie pas tout à fait le contenu ni l'agencement, paradoxalement très cinématographique, d'un roman dont les séquences sont narrées au présent et le prologue, en particulier, se lit comme un scénario, David Hare le réorganise, supprimant ou retaillant certaines séquences, en développant d'autres, n'hésitant pas à replonger *Les Heures* à sa source originale, *Mrs Dalloway*, pour en tirer des fils inexploités par Cunningham et servant la narration cinématographique.

« Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages¹². » Adapter, pour le cinématographe, c'est aussi concentrer : plier et replier les idées aux quatre coins de l'image, privilégier l'intensité de l'incarnation à l'exhaustivité ambitionnée par le verbe, composer des morceaux d'espace avant de les offrir au temps ; condenser, simplifier, styliser l'action au profit du rythme, de la durée du film, mais aussi de l'interaction des regards et des corps. De *Mrs Dalloway* aux *Heures*, Michael Cunningham était plutôt allé dans le sens de la démultiplication : des époques, des lieux, des intrigues, et par conséquent des réseaux de protagonistes. En un mouvement inverse, David Hare travaille la matière romanesque dans le sens de l'épuration, recentrant chaque trame sur quelques lieux et figures pivots, autour desquels gravitent des personnages secondaires moins nombreux mais dont la relation avec les premières sont plus approfondies. De ce point de vue, le film va plus loin que le roman dans son rapport au matériau de base : en enlevant tout ce qui, dans *Les Heures*, relevait d'une copie un peu « scolaire » des situations de *Mrs Dalloway*, David Hare pousse jusqu'au bout le principe d'adaptation en s'émancipant plus clairement de la lettre woolfienne, parvenant à n'en plus délivrer que l'esprit, qu'il injecte dans le drame.

⁹ Cité par Bernard Brugière in « Notice sur la genèse de *Mrs Dalloway* » publié dans son édition de *Mrs Dalloway*, trad. M.-Cl. Pasquier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1994, p. 337.

¹⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, rééd., « Folio », 1995, p. 130.

¹¹ « Introduction » de *The Hours*, Screenplay by David Hare based on the novel by Michael Cunningham, Londres, Faber and Faber, 2003, p. VIII (trad. par mes soins) ; dans le corps du texte : sc [éventuellement la séquence] suivi du numéro de la page.

¹² R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, p. 95.

Avec un maître-mot : *montrer*, sans renoncer toutefois à *dire*. « [Rien n'est plus irritant que lorsque des gourous prononcent, avec ce ton sentencieux qui règne aujourd'hui dans les cours d'écriture de scénario, que dans l'art dramatique il vaut mieux toujours montrer plutôt que dire. [...] William Shakespeare lui-même, maître suprême dans l'art de montrer, mettait un point d'honneur à toujours mêler le montré au dit, et à représenter ce qu'on appelle aujourd'hui le courant de conscience à travers la forme du monologue et des adresses directes » (sc lx). Et Marguerite Duras, en jouant à décaler dans ses films l'image et la voix, a démontré que le cinéma, loin d'être univoque, pouvait compter sur le pouvoir de la parole autant que sur le mouvement. S'il n'est donc pas question pour le scénariste d'abandonner certaines formules ou répliques qui font toute la beauté du texte de Cunningham¹³, l'adaptation d'un roman essentiellement composé de monologues intérieurs, où « tant d'éléments déterminants de l'action adviennent dans la tête des personnages » (sc x), débouche sur un inévitable dilemme : faut-il ou non exprimer directement leurs pensées au spectateur ? « Très tôt, nous avons décidé de ne pas recourir à des voix-off qui marqueraient la forme finale et la mise en scène du scénario. [...] le son même des voix-off aurait instantanément consigné le film à un genre reconnaissable - le film littéraire » (sc x). Sans céder à la facilité d'un ou plusieurs narrateur(s) explicite(s) qui, par des interventions régulières en voix-off, ponctuerai(en)t les séquences du film de « morceaux choisis » des *Heures*, David Hare ne retient donc le procédé qu'à la faveur de la réflexion, centrale dans le roman, sur la création et l'importance de l'art dans l'existence : seul le personnage de Virginia Woolf est investi de ce pouvoir magique réservé aux écrivains, par lequel elle fait et défait sa toile romanesque et distille ses réflexions, divagations et états d'âme, dans le monde et l'esprit des deux autres héroïnes. La connivence avec le spectateur en est évidemment renforcée ; celle avec les auteurs du film aussi, dont elle devient une magnétique porte-parole.

Mis à part cet hommage au patrimoine romanesque anglais (et un certain classicisme des images de Daldry, j'y reviendrai), rien d'autre ne sera concédé à la littérature : ce sont les situations seules, leur développement dramatique, leur incarnation à l'image, les interactions entre les personnages et leurs dialogues, directs ou indirects, par le biais du montage, qui permettront de « suggérer ce que Michael était parvenu à décrire directement » (sc x). Et qui feront de *The Hours* un film - rien qu'un film.

En passant par Mrs Dalloway

Rien d'autre ne sera concédé à la littérature ; mais c'est en même temps la littérature qui de part en part, guide et structure le film de David Hare et Stephen Daldry. Car *The Hours* reste une mise en abyme littéraire ; de par sa nature cinématographique, il ajoute même un niveau de spécularité supplémentaire à son modèle romanesque auquel il tend un vertigineux miroir. *Mrs Dalloway* en est l'œuvre fondamentale, celle à laquelle tous les niveaux de spécularité renvoient. On est tenté de convoquer la référence proustienne pour décrire l'effet structurant de ce « catalyseur de la mémoire », « fil d'Ariane invisible entre les personnages, à l'image de la madeleine ou de la sonate de Vinteuil proustiennes »¹⁴. C'est en effet le roman de Woolf qui, avant toute autre chose, guide les trois héroïnes de *The Hours*, oriente leurs pensées, leurs actions, le cours de leur journée et partant, de leur vie.

Le segment narratif de Virginia Woolf, auteur du roman mis en scène dans le *work in progress* de son écriture, est évidemment le plus habité par ce refrain littéraire : dès le lever, elle annonce à Léonard avoir trouvé la première phrase de son roman ; puis elle consacre sa matinée à l'écriture des premiers paragraphes, avant d'aller se promener pour réfléchir à la destinée de son héroïne sur laquelle elle reviendra un peu plus tard dans l'après-midi ; ce n'est qu'au soir de cette journée décisive qu'elle saura clairement comment tourner son intrigue. La journée d'écriture relatée par *The Hours* n'est donc pas tant celle où Virginia Woolf commence *Mrs Dalloway* que celle où elle en trouve la première phrase, et partant les grandes lignes de sa version définitive. Dans une première version de l'œuvre, aujourd'hui consignée dans une nouvelle intitulée *Mrs Dalloway dans Bond Street*, le roman commençait non pas par : « *Mrs Dalloway dit qu'elle achèterait les fleurs elle-même* », mais par : « *Mrs Dalloway dit qu'elle achèterait les gants elle-même* »¹⁵. De cette version antérieure témoignent les brouillons, dossiers et notes manuscrites qui jonchent le sol du bureau de Virginia Woolf, saisie par la caméra de Daldry en pleine séance d'écriture au début de la matinée. Si le scénario de David Hare indiquait lors de la précédente séquence d'écriture que l'héroïne ouvrait « un carnet de notes vierge. La page blanche » (sc [13] 9), et précise dans la présente séquence que « désormais les premières pages de son carnet sont remplies d'annotations manuscrites » (sc [31] 32), il ne faut pas forcément en conclure à un commencement pur et simple du roman : Virginia Woolf entame un nouveau carnet comme elle entame une nouvelle version - faisant symboliquement table rase des versions passées même si elle ne compte pas renoncer tout à fait à la matière déjà compilée. De même, on ne saurait déduire des réflexions de l'écrivain sur l'idée d'une vie de femme résumée « *en une journée. Une seule journée. Et dans cette journée, sa vie tout entière* », quelle est en train d'inventer, à ce moment du film, le principe narratif phare de *Mrs Dalloway* ; peut-être ne fait-elle ici que se le remémorer pour mieux redéfinir, dans sa version

¹³ Cf. SC IX : « J'étais tellement captif du pouvoir d'attraction de la prose de Michael que je me rappelle lisant à haute voix un passage du livre [...] et disant que je ne pouvais concevoir un film achevé qui ne comporterait pas ces lignes. Je revois encore Scott, plus expérimenté que moi en matière d'adaptation, me regarder d'un air entendu, sans rien dire. »

¹⁴ N. Bardot, critique de *The Hours*, 2003, in <http://www.filmdeculte.com/cinema/film/Hours-The-492.html>

¹⁵ V. Woolf, *Mrs Dalloway dans Bond Street*, trad. P. Michon, in *Romans et nouvelles*, p. 1169.

la plus nécessaire, la plus aboutie, le destin de son héroïne. Il n'en demeure pas moins que *The Hours* met en scène l'écrivain trouvant l'ensemble de ses dernières idées au cours d'une même journée (la mort de son héroïne, puis celle du poète à sa place), alors que dans la réalité, Woolf écrivit une version intermédiaire « où son héroïne devait se tuer ou du moins être frappée de mort naturelle à la fin de sa réception »¹⁶, avant que de transférer ses pulsions suicidaires, dans la version définitive, au personnage de Septimus Smith.

Cette omniprésence et influence de *Mrs Dalloway* est également explicite dans le segment de Clarissa Vaughan, surnommée « Mrs Dalloway » par Richard Brown (ce sont les premiers mots que le poète prononce en s'adressant à elle ; un surnom également évoqué par Clarissa en présence de Louis Waters), et de Laura Brown, qui durant sa journée lit à plusieurs reprises le roman, en murmure des passages à haute voix, en raconte l'histoire à sa voisine Kitty, l'emporte enfin dans ses déplacements, tel un passeport vers l'au-delà ou un guide de survie. Par le surnom qu'il utilise, ainsi que la citation qu'il convoque juste avant de se défenestrer (« *Je ne crois pas que deux êtres aient pu être plus heureux que nous ne l'avons été* »), dernière phrase de la lettre d'adieu écrite par Virginia à Léonard Woolf et reproduite dans le prologue du roman et du film, Richard lui aussi se révèle un lecteur assidu de Woolf.

Si le roman de Cunningham annonçait d'emblée la couleur en intitulant chaque chapitre du nom de son héroïne précédé d'un « Mrs » évocateur (« Mrs Dalloway » ; « Mrs Woolf » ; « Mrs Brown »), Hare et Daldry n'ont pas retenu un procédé de pancartes qui aurait par trop trahi ses origines littéraires, préférant densifier, en les explicitant si besoin par le jeu du montage, le réseau de liens qui sous-tend l'œuvre d'inspiration woolfienne. Les séquences 13 à 15 sont à cet égard exemplaires : la filiation littéraire des trois héroïnes est explicitement mise en place à la faveur de la formulation, par Virginia Woolf, de la première phrase de son roman : « Mrs Dalloway dit quelle achèterait les fleurs elle-même. » Une phrase immédiatement reprise par Laura, que l'on découvre lisant dans son lit, puis par Clarissa, qui annonce à Sally en des termes à peu près équivalents la décision qu'elle vient de prendre : « *Sally ! Je crois que je vais aller acheter moi-même les fleurs.* » Le procédé scénaristique, absent du roman de Cunningham, a le mérite d'être clair. Dans le même esprit, la séquence 95 montre Virginia réfléchissant dans son bureau avant d'aller se coucher et déclarant à son mari Léonard : « *Tout le reste est clair. L'intrigue est en place. Reste une chose : résoudre le destin de Mrs Dalloway.* » Suit une séquence dans la cuisine de Clarissa, qui a pour but d'exaucer le vœu de l'auteur : résoudre le destin de Clarissa Vaughan-Dalloway.

Autre exemple, qui complexifie le rapport entre les femmes en superposant au trio auteur-lecteur-personnage un trio auteur-personnage-personnage, les séquences 23 à 25 mettent en scène Virginia réfléchissant en voix-off, plume à la main, tandis que Clarissa et Laura (qui apparaissent dans les plans suivants, toujours habitées par la voix-off de Woolf) vaquent à leurs occupations respectives - des courses dans New York et la confection d'un gâteau : « *Toute la vie d'une femme... en une journée... Une seule journée... Et dans cette journée... Sa vie tout entière.* » L'enchaînement scénaristique imaginé par David Hare permet de faire de Laura un personnage woolfien au même titre que Clarissa, comme si Fauteur, en écrivant l'histoire de Mrs Dalloway, avait une influence directe sur la femme (et non simplement indirecte sur la lectrice) qu'est Laura Brown. On comprend dès la scène avec Kitty Barlowe que Laura, racontant à son amie l'histoire du roman, tend à s'identifier elle-même avec le personnage de Woolf, même si c'est Kitty qui à première vue semble le plus ressembler à Mrs Dalloway (et se reconnaît précisément en elle)¹⁷. Mais c'est la scène de l'hôtel, intégralement remaniée par David Hare, qui est la plus explicite en la matière : « Lorsque Laura Brown se rend à l'hôtel où elle pense se suicider, celle-ci s'assied sur son lit, et entame la lecture de quelques pages de *Mrs Dalloway*. Pendant ce temps, Virginia Woolf réfléchit à ce qu'elle va faire de ses personnages avant de reprendre l'écriture. [...] "Il est possible de mourir" sont les mots qui semblent échapper des lèvres de Woolf, et le contrechamp imaginaire sur Brown ne laisse pas de doute quant à la relation qu'entretiennent les deux femmes. La lecture du livre, madeleine de Proust, petite Sonate de Vinteuil, rappelle à Laura la mélodie de Virginia, et sa conception suggère à Virginia l'état d'esprit d'une Laura¹⁸. » Stephen Daldry commente la scène en ces termes : « Virginia Woolf la conforte dans sa décision. C'est un peu comme si [... elle] l'autorisait à accomplir cet acte. Puis Virginia change d'avis et tue quelqu'un d'autre, tout comme Laura changera d'avis. J'adore le fait que quelqu'un dans le passé imagine ce que quelqu'un du futur va ou peut faire, ce jeu entre fiction et réalité » (VCF). Les séquences 62 à 64 montrent ainsi successivement Virginia expliquant sa décision à sa nièce (« *J'allais tuer mon héroïne. Mais... j'ai changé d'avis* »), Laura se réveillant en sursaut d'un rêve de noyade, reprenant son souffle et se mettant à pleurer (« *Je ne peux pas !* »), puis de nouveau Virginia réfléchissant à haute voix (« *Je crains devoir tuer quelqu'un d'autre à la place* »).

Bien davantage que l'auteur du seul roman *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf est donc, dans *The Hours*, une véritable figure tutélaire, narrateur tantôt explicite, tantôt implicite, en tout cas médium omniscient de Cunningham et du duo Hare-Daldry, dotée du pouvoir de dicter, en une parole hautement performative, le destin de l'ensemble des personnages du roman — et plus encore du film. Il n'est pas anodin que *The Hours* s'ouvre et se referme sur la figure matriarcale plongeant dans l'eau de la création. Il n'est pas anodin non plus que (contrairement au roman et même au scénario) seule l'identité de l'écrivain soit connue tôt dans le film (« Virginia », dès la signature de la lettre

¹⁶ B. Brugière, « Notice sur la genèse de *Mrs Dalloway* », p. 335-336.

¹⁷ Cf. Séquence 38 : « Oh, c'est sur une femme incroyablement... En fait, c'est une maîtresse de maison, très sûre d'elle... qui s'apprête à donner une réception. Et peut-être, à cause de son assurance, tout le monde pense quelle va bien. Ce qui est faux. »

¹⁸ N. Bardot, Dossier sur *The Hours*.

d'adieu à la fin de prologue et « Woolf » peu après, lorsque le médecin croise Léonard au petit matin), alors que les noms de Laura et de Clarissa apparaissent un peu plus tard (le premier est prononcé par Dan au milieu du petit déjeuner ; le second par Clarissa elle-même une fois sortie dans la rue, au téléphone) : c'est manifester là une sorte d'ascendance auctoriale de Virginia Woolf sur les deux autres femmes, dont elle constitue le modèle - bien plus, la créatrice.

Du côté de chez Richard Brown

Si elle en constitue le « fil d'Ariane », *Mrs Dalloway* n'est pas en réalité la seule référence littéraire de *The Hours* et du roman adapté par Hare et Daldry. À côté du personnage de Laura Brown, une autre invention, ou plutôt une autre extrapolation est à mettre sur le compte de Michael Cunningham : la création, en plus de son propre roman, d'un doublon fictif au roman de Virginia Woolf, écrit par le poète Richard Brown et évoqué à maintes reprises dans *Les Heures*. Ni le roman de Cunningham, ni le scénario de David Hare n'en révèlent le titre ; seul le film de Daldry le dévoile, lorsque Louis Waters découvre le livre sur une étagère de Clarissa puis le brandit dans la cuisine : *The Goodness of Time* (« Les bienfaits du temps »). À *Mrs Dalloway* et sa créatrice, vient donc se superposer, dans *Les Heures*, *The Goodness of Time* et son auteur fictif, Richard Brown, double lui-même d'un personnage de Virginia Woolf (le poète Septimus), en une mise en abyme littéraire au carré.

Trois niveaux de spécularité sont à distinguer en fonction du statut de ces œuvres dans l'œuvre : au niveau zéro de la mise en abyme que représente *Mrs Dalloway* ; au niveau 1 correspondant au roman de Cunningham racontant l'histoire d'une « Mrs Dalloway » moderne, ainsi que d'une lectrice de Mrs Dalloway ; au niveau 2 correspondant à la mise en scène de Virginia Woolf écrivant cette même histoire et donc, par extension, l'histoire de Clarissa Vaughan et de Laura Brown ; doit être ajouté un niveau 3 du récit spéculaire, en tant que le roman introduit la figure d'un écrivain, Richard Brown, ayant écrit un roman doté de la même ambition littéraire que *Les Heures*, à savoir écrire une transposition moderne du roman de Woolf, et qui en ce sens peut être lu comme une auto-mise en abyme fictive. Mais peut-être *Les Heures* doit-il aussi être lu comme une mise en abyme du roman de Richard : Michael Cunningham imitant Richard Brown (imitant Michael Cunningham) imitant Virginia Woolf racontant l'histoire de Clarissa Dalloway... Et l'on aurait un niveau 4 de spécularité : celle ménagée par deux miroirs posés l'un en face de l'autre et se reflétant à l'infini.

En se réclamant de ces références littéraires, *The Hours* hérite des quatre niveaux de spécularité, même s'il n'est plus, passé de la littérature au cinéma, le strict équivalent du roman de Richard que constituait *Les Heures*. Le jeu de miroirs n'en est que plus complexe puisque, dès lors, on a David Hare et Stephen Daldry imitant par leurs moyens propres Michael Cunningham imitant Richard Brown (imitant Michael Cunningham) imitant Virginia Woolf racontant l'histoire de Clarissa Dalloway. Il n'est pas anodin, à cet égard, que Cunningham lui-même se soit soumis au jeu d'un caméo dans le film adapté de son roman : c'est l'auteur des *Heures* que Meryl Streep croise en effet sur un trottoir de New York, juste avant de rentrer dans la boutique de la fleuriste ; le passant devait même l'interpeller mais la scène a été coupée au montage. Il n'est pas non plus anodin que le rôle de Clarissa Vaughan ait été attribué à Meryl Streep, la même actrice que Cunningham s'amuse à intégrer dans sa fiction new-yorkaise, où l'héroïne croise dans la rue une vedette de cinéma sur l'identité de laquelle elle se met à spéculer¹⁹. Meryl Streep avoue que c'est pour cette raison même qu'elle a découvert *Les Heures* dès sa parution, bien avant de se voir proposer un rôle dans le film²⁰. Par-delà le clin d'œil cinématographique, ces apparitions sont une façon pour *The Hours* d'englober dans son système diégétique le roman dont il s'est inspiré, et d'en faire un niveau de spécularité supplémentaire. Le film de Daldry se donne en ce sens comme un vertigineux prolongement, davantage qu'une simple adaptation cinématographique, du projet spéculaire de Cunningham. Ou plutôt, une adaptation cinématographique telle quelle devrait l'être toujours, selon André Bazin : « Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film "comparable" au roman, ou "digne" de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma²¹. » (...)

¹⁹ Cf. LH 34 : « C'est un visage de femme, vu de loin, de profil, semblable à une tête de médaille, et si Clarissa ne parvient pas à l'identifier tout de suite (Meryl Streep ? Vanessa Redgrave ?) elle sait sans le moindre doute qu'il s'agit d'une star de cinéma. [...] sans le vouloir, elle se sent attirée par l'aura de la renommée - et, davantage que la renommée, par la réelle immortalité - que dégage la présence d'une vedette de cinéma dans une caravane à l'angle de MacDougal et de Spring Street. »

²⁰ Cf. VCF : « Miranda Richardson m'a envoyé le roman car elle pensait que cela m'amuserait de voir que Meryl Streep y apparaissait. J'ai adoré le livre. Deux ans plus tard, quand j'ai reçu le scénario, j'ai été étonnée de voir qu'on avait su tirer de ce récit très introspectif un scénario magnifique et tellement visuel ; un grand bravo à David Hare ! »

²¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Le Cerf, 1975, p. 124-126.