



HAL
open science

The Hours et sa perspective de l'autre : une rencontre cinéma, littérature et philosophie

Willy Delvalle

► **To cite this version:**

Willy Delvalle. The Hours et sa perspective de l'autre : une rencontre cinéma, littérature et philosophie. Interstudia, Editura Alma Mater, 2019, pp.102-113. hal-03653012

HAL Id: hal-03653012

<https://hal-ens.archives-ouvertes.fr/hal-03653012>

Submitted on 3 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THE HOURS ET SA PERSPECTIVE DE L'AUTRE: UNE RENCONTRE ENTRE CINÉMA, LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE

Willy Delvalle

Université Paris Diderot
willyhrdelvalle@gmail.com

Résumé:

Un film sur trois femmes, de trois générations, dans des endroits différents, toutes connectées par le roman de Virginia Woolf. Celle-ci est en train de l'écrire. Laura Brown le lit, et le subit, tout comme Clarissa Vaughan le vit. Mais il y a une quatrième personne, un poète, malade du SIDA, homosexuel, qui intègre l'ensemble des personnages qui se ressemblent au point de paraître parfois les mêmes, dans des circonstances identiques, dans des temps censés être différents, mais apparemment simultanés. Je propose de penser le mouvement de ce film sous la perspective de l'autre dans un dialogue avec Zizek et Levinas, en passant par l'exil chez Tassin, le roman homonyme qui a inspiré le film, celui de Michael Cunningham, tout comme avec *Mrs. Dalloway*. Les questions qui guident cette réflexion sont: c'est qui l'autre dans ce film? Et qu'est-ce qui lui est proposé? Que dit l'autre du moi?

Mots-clés: altérité, autre, homosexualité, féminin, art.

Abstract

A film about three women, from three generations, in different places. They are all connected by the Virginia Woolf's novel. This one is being written by her. Laura Brown reads it and lives it. So does Clarissa. There's a fourth character. It's a poet, sick of AIDS, homosexual, making part of that group of characters who look like themselves, one like each other, looking like the same, identical, in almost identical situations, in times which we shall understand as different, but on realise them as being simultaneous. I propose thinking the movement of this film under the perspective of the other, by a dialogue with Zizek and Levinas, passing through Tassin, the novel which inspired the film, by Michael Cunningham, as through Mrs. Dalloway. The questions which guide this reflection are: who is the other in this film? And what's proposed to this person? What does the other says about myself?

Keywords: alterity, other, homosexuality, feminine, art.

1. L'altérité

Le temps et la mort sont des éléments centraux dans le scénario de *The Hours*, dont le propre titre en est une référence. Le film se resserre sur la centralité d'un jour dans les vies des personnages. « Son destin devient clair pour elle... Le jour des jours », dit Virginia, quand sont montrées les images de Clarissa en sortant de l'appartement de Richard Brown, celui qu'elle soigne et à qui elle va rendre hommage dans une fête le jour même. Virginia et Richard évoquent le temps d'avant

leur suicide. Sous la chanson *The Hours*, on entend Virginia lire ses paroles dans sa dernière lettre à Leonard, son mari:

Cher Leonard,
regarder en face la vie... toujours regarder la vie face-à-face et la connaître pour ce qu'elle est. Enfin, la connaître, l'aimer pour ce qu'elle est, et alors... l'interrompre. Leonard... toujours les années entre nous, toujours les années... toujours... l'amour... toujours... les heures.

Pour refuser d'aller à la fête donnée par Clarissa, Richard évoque les heures:

Clarissa: Tu n'a pas besoin d'aller à la fête. Tu n'as pas besoin d'aller à la cérémonie. Tu n'as pas besoin de rien faire de ce que tu ne veux pas. Tu fais comme tu veux.

Richard: Mais j'ai encore besoin de faire face aux heures, n'est-ce pas? Je veux dire, les heures après la fête, et les heures après ça...

Clarissa: Tu as encore vraiment des beaux jours. Tu sais que tu en as.

Richard: Pas vraiment. Je veux dire, c'est gentil de ta part de dire ça, mais... C'est pas vrai.

Le passage du temps permet à Richard d'avoir la "lumière", l'idée de faire entrer la lumière dans son appartement et se suicider ensuite. En ce qui concerne le temps du film, on verra celui de Virginia (1923) et celui de Laura (1951) comme simultanés, on suit la pensée de la première, on voit la deuxième en train de le lire, en répétant la même forme de balbutier des mots et, ensuite, en répétant aussi le regard de Virginia vers l'avant, comme en ayant une révélation, vers une heure et deux minutes du film, après la mémoire du gâteau plus ou moins beau, fait par Laura à son mari:

Est-ce que cela avait de l'importance, alors? Elle s'est demandée, en marchant vers Bond Street. Est-ce que ça avait de l'importance qu'elle devait inévitablement terminer complètement? Tout ça doit continuer sans elle. Est-ce qu'elle regrette ça? Ou ça ne devient pas consolant croire que la mort arrêterait absolument? C'est possible mourir. C'est possible... mourir.

Le jeu de temps dans le film semble s'expliquer de manière explicite dans la séquence suivante où elle imagine des mondes et les projette dans le roman. La singularité du film par rapport au roman de Michael Cunningham et *Mrs. Dalloway* est qu'on peut VOIR la pensée de l'écrivaine au moment où elle se déroule, les moments d'hésitations de l'écrivaine, la pensée par rapport à sa propre vie. Ce qui est dans le livre a été déjà décidé, on ne voit pas ce qui a été écarté, comme le suicide de l'héroïne, Laura et le processus de décision, le moment où elle explicite le besoin de quelqu'un qui meurt. Encore une fois, on verra ce qu'on pourrait évoquer comme une conception d'existence décrite par Tassin, «l'existence est pour le monde à la fois ce qui en projette la possibilité et ce qui s'y soustrait» (Tassin, 2017: 202), les deux faces de l'exil:

[...] sur l'une il est perte, défection, spoliation, et celle-ci peut aller jusqu'à la désolation ; sur l'autre il est quête de soi et création de monde, migration

vers un destin à venir, invention de cet avenir, promesse de lendemains et déjà réalisation de ce monde dans l'arpenage des mondes. (Tassin: 202)

Virginia projette dans son héroïne, enfermée (comme Virginia elle-même définit sa condition: « j'en ai marre de cette garde. J'ai subi un emprisonnement ») dans son foyer, (quasi) suicidaire comme elle, une projection d'elle-même, une forme de choisir la vie dans son monde. Si Virginia, comme Laura, essaie de s'évader, mais n'arrive pas, car elle est rattrapée par son mari à la gare, Laura le réussit. Pour l'existence de Virginia, la vie devient une possibilité à soustraire dans les conditions qu'elle subit, comme elle révèle à son mari, dans sa tentative de fuite de Richmond, banlieue londonienne, à Londres:

Je ne choisis pas l'anesthésie des banlieues, mais la secousse violente de la capitale. C'est mon choix. Même le patient le plus bas est censé d'une certaine façon d'être écouté pour sa prescription. Celui-ci définit son humanité. Je te jure, pour toi, que j'aimerais pouvoir être heureuse dans ce calme. Mais s'il y a un choix entre Richmond et la mort, je choisis la mort.

Laura est la projection d'une autre possibilité, celle de choisir la vie, comme Brown dit à Clarissa, des décennies après sa fuite:

Il y a des moments quand vous n'appartenez pas et vous pensez que vous irez vous tuer. Une fois, je suis allée dans un hôtel. Cette nuit, j'ai fait un plan. Le plan était celui de quitter ma famille quand mon deuxième enfant serait né et c'est ce que j'ai fait. Je me suis réveillée un matin, j'ai préparé le petit déjeuner, je suis allée à l'arrêt de bus, j'ai pris un bus. J'ai laissé un billet. J'ai réussi un boulot dans une librairie au Canada. Il serait merveilleux de dire que je regrette ce que j'ai fait. Il serait trop facile. Mais qu'est-ce que le regret quand vous n'avez pas de choix? C'est ce qu'on peut supporter. Voici. Personne ne va me pardonner. C'était la mort. J'ai choisi la vie.

L'appartenance évoque la notion d'être jeté dans un monde, comme Virginia dans une vie, un monde qu'elle décrit comme n'étant pas la sienne ou le sien. Et aussi, il y a là la réjection de soi-même, à travers le suicide, ce que Levinas (1983) conçoit comme une forme de virilité, de maîtrise sur son destin. Mais *The Hours* dépasse cette notion, car les suicides concrétisés se déroulent en fonction de l'autre, en fonction du « bien-être » de l'autre, comme une forme de libération de soi, d'une conception d'existence conçue comme indigne et impossible à maîtriser (les troubles mentaux de Virginia et Richard, et le SIDA, dans le cas du dernier), « dernier recours contre l'absurde (Levinas, 1983:29) », mais comme forme aussi de libération de l'autre. Virginia dit: « Tout est parti pour moi, sauf la certitude de ta bonté. Je ne peux plus continuer à endommager ta vie ». Richard, aussi écrivain, évoque cette idée pour défendre son suicide à Clarissa, laquelle le soigne: « c'est à toi de le décider, c'est ça? Il fait combien de temps que tu fais ça? Combien d'années? En venant à l'appartement. Et ta propre vie? Et Sally? Attends à ce que je meurs. Et ainsi tu devras penser à toi même ».

Zizek (2010) reprend Lacan pour concevoir le suicide comme l'acte par excellence, quelque chose qui change l'avant et l'après:

[...] le sujet est annihilé pour renaître ultérieurement (ou pas), c'est-à-dire que l'acte implique une sorte d'éclipse temporaire (...). Raison pour laquelle tout acte digne de ce nom est 'dément' en ce sens qu'il est *radicalement impossible d'en rendre compte*: par lui, je mets tout en jeu, y compris moi-même, mon identité symbolique: l'acte est par conséquent toujours un "crime", une "transgression", en l'occurrence celle de la limite de la communauté symbolique à laquelle j'appartiens. (Zizek, 2010: 82-83)

Justement l'acte par excellence (renforcé en tant que tel par la chanson de fond, *The Poet's Act*) dans *The Hours* est commis par ceux qui sont jugés déments, incapables de maîtriser leurs actions par ceux qui le soignent. Dans sa première tentative d'évasion, Leonard dit à Virginia que ce n'est pas elle derrière son acte, en essayant de fuir à Londres: « C'est un aspect de ta maladie. Ce n'est pas toi ». Clarissa, face à Richard qui démonte son appartement pour faire entrer la lumière, évoque le même argument: « Clarissa: Et ce sont les voix que tu écoutes, n'est-ce pas?; non, non, non, non, répond Richard. « C'est la mienne et seulement mienne », répond Virginia. Les deux défendent la conscience de leurs actes. L'après du suicide de Richard mène à la rencontre de Laura et Clarissa, et les révélations de l'abandon des enfants de la première. Après, on voit Clarissa revenir à sa vie, quand elle embrasse pour la première fois dans le film son épouse Sally, une femme, laquelle semblait toujours secondaire, presque sans voix, invisibilisé par la centralité de Richard, de l'homme, de l'amour hétérosexuel, dans la vie de Clarissa. L'après de Virginia pourrait être entendu comme son livre, où la possibilité de rester en vie, du non-suicide de son héroïne, reste à la postérité du suicide de l'écrivaine. La possibilité d'échapper, de migrer, de franchir les frontières des rôles sociaux, d'une sexualité imposée, des formes d'être, vers un nouvel avenir est matérialisée par Laura, comme elle raconte son parcours suite à l'abandon de son foyer.

Quant à Clarissa, l'après évoque le concept du *petit a*, mobilisé par Zizek (2010) pour analyser le parcours d'Irène dans *Europe 51*. Dans le film de Rossellini, après l'acte du fils d'Irène, un suicide, elle, une bourgeoise, migre vers le côté pauvre de la ville, de maison en maison, en aidant une prostituée malade, un jeune désespéré criminel, une mère célibataire au chômage. Zizek (2010) interprète qu'Irène fait un mouvement circulaire, comme si elle essayait toujours de retrouver quelqu'un qui dépende des soins, de son attention, son « objet a », son enfant perdu. Il lui revendiquait justement ce qu'elle essaie de donner aux gens après sa mort. Zizek associe cet enfant disparu à la notion de pulsion de mort:

[...] le corps étranger, l'intrus qui vient perturber le circuit harmonieux de l'appareil psychique guidé par le "principe de plaisir", ne lui est pas extérieur, mais lui est strictement inhérent: quelque chose, dans le fonctionnement même immanent à la psyché, indépendamment de la pression de la 'réalité externe', résiste à la pleine satisfaction. (Zizek, 2010: 89)

Corps étranger que Zizek appelle « intrus traumatique », en faisant obstacle au circuit clos du principe de plaisir, en provoquant un « déraillement » de son mouvement. Il se traduit chez Lacan, explique Zizek, sous le mathème « petit a » ou « objet a ». Ce principe va continuer son mouvement circulaire dans le schéma lacanien, en faisant un saut sur le « petit a »:

[...] l'*objet a* interdit au cercle du plaisir de se fermer; il y introduit un irréductible déplaisir, mais l'appareil psychique trouve une sorte de plaisir pervers *dans ce déplaisir même*, dans la circulation sans fin, répétée, autour de l'objet inaccessible, toujours manquant. La *jouissance* est bien évidemment le nom donné par Lacan à ce "plaisir dans la souffrance", et la pulsion est le nom donné par Freud à ce mouvement circulaire qui trouve sa satisfaction à échouer encore et toujours à atteindre l'objet. (Zizek, 2010: 92)

Dans ce sens, Freud considère que l'énigme de la tendance au suicide se trouve dans le sadisme, qu'il explique comme un « prodigieux amour de soi de la part du moi (Freud, 2005: 273) » face à une situation de menace à la vie. Cela, explique-t-il, conduit à un excès de libido narcissique, mais il ne saisit pas comment cela mène à l'autodestruction:

[...] l'analyse de la mélancolie nous enseigne que le moi ne peut se tuer que lorsqu'il peut, par le retour de l'investissement d'objet, se traiter lui-même comme un objet, lorsqu'il lui est loisible de diriger contre soi l'hostilité que concerne un objet et que représente la réaction originelle du moi contre des objets du monde extérieur. (Freud, 2005: 273)

Cette deuxième interprétation semble avoir des limites par rapport au suicide de Virginia et Richard, qui serait plutôt une forme de suicide altruiste, parce qu'elle dépasse le soi, évoque et vise le bien de l'autre, et une transformation dans l'autre et des autres. C'est différent du concept de suicide altruiste employé par Durkheim (1930). Selon celui-ci,

[...] si le client ne doit pas survivre à son chef ou le serviteur à son prince, c'est que la constitution de la société implique entre les dévoués et leur patron, entre les officiers et le roi une dépendance tellement étroite qu'elle exclut toute idée de séparation. Il faut que la destinée de l'un soit celle des autres. Les sujets doivent suivre leur maître partout où il va, même au-delà du tombeau, aussi bien que ses vêtements et que ses armes. (Durkheim, 1930: 236)

Or, c'est justement la relation de subordination qui est remise en cause dans les suicides de *The Hours*. Le maître, symbolisé par le sain, le patriarcat, le mari, le fils, désire la persistance de la vie de celui qui est soumis. Effectivement, dans le concept de Durkheim, il y a un point où ces suicides, visant le bien être de l'autre, pourraient se ressembler:

Il est probable qu'il y a aussi au fond de ces pratiques la préoccupation d'empêcher l'esprit du mort de revenir sur la terre chercher les choses et les êtres qui lui tiennent de près. Mais cette préoccupation même implique que serviteurs et clients sont étroitement subordonnés au maître, qu'ils en sont inséparables et que, de plus, pour éviter les malheurs qui résulteraient de la persistance de l'Esprit sur cette terre, ils doivent se sacrifier dans l'intérêt commun. (Durkheim, 1930: 236-237)

Par contre, dans le film, le bien être de l'autre, du commun, est visé en ayant pour but la libération de tous les êtres humains, la fin de la subordination, et que chacun puisse être maître de son existence. Si chez Durkheim le suicidaire altruiste ne vise pas le changement de l'ordre en levant le poids excessif de la société sur lui, c'est ce même poids que Virginia Woolf veut détruire. C'est un type de lien social qu'elle a pour but de changer et qu'on peut identifier surtout quand Leonard demande à Virginia pourquoi elle doit tuer quelqu'un d'autre dans le roman, à part son héroïne. « Pour que le reste de nous valorisent plus la vie », répond-elle.

Le suicide dans *The Hours* est une forme de révolte contre la basse valeur de l'individu maîtrisé, contrairement à la démarche du suicidaire altruiste de Durkheim: « cette faible individuation ne peut elle-même avoir qu'une seule cause. Pour que l'individu tienne si peu de place dans la vie collective, il faut qu'il soit presque totalement absorbé dans le groupe (Durkheim, 1930: 237) ». Dans ce cas, le maître de la vie, c'est l'Autre. Chez *The Hours*, l'acte du suicidaire vise le bien être des autres, mais ce bien a pour centre la maîtrise de soi, car on comprend que son existence empêche à la fois la maîtrise de sa propre existence. Les troubles mentaux et les voix sont évoqués par Woolf comme des conditions qui l'empêchent de maîtriser ses pensées et son écriture, empêchent la maîtrise de soi même.

C'est Leonard qu'elle évoque, ce qu'on pourrait comprendre comme le «petit autre » dont parle Lacan: « le sujet est pris dans un ordre radicalement antérieur et extérieur à lui, dont il dépend même quand il prétend le maîtriser (Chemama, 2018: 73) ». Virginia ne prétend pas le maîtriser, elle maîtrise son destin et les destins de ses personnages. On voit dans ce film ainsi un renversement des parts du rapport à l'Autre où il serait le maître.

Laura, par contre, met en évidence sa non-appartenance à ce genre de lien avec cet autre, son mari. Elle veut maîtriser le soi. Qui est-ce cet autre? Chemama évoque le père dans la théorie d'Œdipe, « par sa place dans le discours de la mère, il est aussi l'Autre dont l'évocation empêche de confondre les générations, de laisser subsister une relation duelle entre la mère elle-même et l'enfant. Notons que la mère elle-même, inaccessible du fait de la prohibition de l'inceste, incarne, en tant qu'objet radicalement perdu, l'altérité radicale» (Chemama, 2018: 73). Dans un autre passage, Chemama définit l'Autre comme celui qui sépare, ce à qui une servitude peut être aspirée par le sujet, « lieu (...) qui le détermine» (Chemama, 2018: 73). Il serait le cas de Dan, mari de Laura Brown, en la soumettant à une femme au foyer, mère de ses enfants, contente de sa jolie maison.

Laura n'accepte plus cette servitude et c'est pourquoi elle trouve dans la fuite, dans la soustraction de ce type de sujet, une solution pour pouvoir persister dans son existence. Mais elle entre en conflit avec la définition de l'Autre ci-dessus car elle ne supporte non plus la forme de lien avec le fils. Comme un petit miroir, son fils ne va pas répondre à la question de la mère après le baiser entre elle et Kitty,

il va s'écarter, il va fuir, en courant. Voici la question qu'elle lui pose, en larmes: «qu'est-ce que tu veux?» Cela évoque ces mots du Séminaire X de Lacan, à propos de l'angoisse:

Lacan présente d'ailleurs de façon articulée le rapport du sujet non seulement à la jouissance de l'Autre, mais à la demande de l'Autre, et au désir que cette demande recèle: «Il me demande cela, mais que me veut-il en fait?» Or l'incertitude sur ce désir constitue cela même qui provoque l'angoisse. C'est pourquoi la question de l'angoisse constitue une de celles qui donnent l'accès le plus direct à cette dimension de l'Autre. (Chemama, 2018: 73)

Que veut ce fils? Est-il un Autre? Il veut qu'elle reste, il veut qu'elle accomplisse son rôle de mère (est-ce une forme de servitude?). Ce fils s'appelle Richard, prénom du mari de Mrs. Dalloway dans le roman, où il est décrit comme ça: « il n'y a rien de pire pour les femmes que le mariage, pensait-il, et de la politique; et avoir un mari conservateur, comme l'admirable Richard» (Woolf, 2009: 35, traduction libre).

La tentative de suicide de Laura se déroule selon le texte implicite de cet autre, Richard. C'est comme si Dan, le mari de Laura, correspondait à Richard du roman *Mrs. Dalloway*. Ce mari attend que Laura soit une « bonne femme ». Le comportement de sa voisine et son fils révèle une attente de même nature. Ces derniers mettent en évidence son incapacité à faire un gâteau, sa duperie, vu que «c'est ridiculement facile », pour reprendre les mots de Kitty. Le suicide de Laura conséquemment se produirait comme une internalisation de cette critique à soi. Ce cas semble trouver plus d'écho de la notion freudienne du suicide comme du sadisme. Mais l'origine de cette haine, cette mélancolie, se trouve dans l'Autre. On va encore une fois dans le sens contraire du suicidaire altruiste de Durkheim. On n'aime pas l'Autre, on veut l'attaquer, on veut l'écarter.

Elle ne supporte pas le lien de la maternité, mais c'est le toucher avec ses mains au ventre qui va mettre en évidence une décision de rester en vie, à cause d'un autre, pas dans le sens décrit ci-dessus, mais dans le sens de l'autre défendu par Levinas (1983) comme celui de la paternité. Comment c'est possible que ça soit la cause de survivre, si elle préfère fuir après la naissance du bébé? Selon Levinas, c'est parce que la paternité contient le soi. Cette séquence va condenser tout le jeu d'altérité du film: l'avenir, le temps, la femme et la paternité, justement les éléments qui, pour Levinas (1983), signifient l'altérité.

On voit Virginia, qui regarde en avant, vers le bas, vers un endroit imprécis, pendant qu'on lui parle. Elle se tourne vers Vanessa quand celle-ci répète son prénom, comme pour lui faire remarquer. On pourrait dire que Virginia regardait l'avenir. Vanessa pose la question « à quoi pensais-tu? », ce qui sera plus tard répété par sa fille, Angelica, qui différemment de sa mère, ne va pas parler à distance, comme d'un côté la folle, malade, et de l'autre la saine (esthétique égale à celle du dialogue entre Leonard et Virginia dans la gare et entre Richard et Clarissa dans l'appartement avant le suicide du premier). La petite fille sort de sa place distante de Virginia pour s'en approcher. La petite fille inverse le rôle de Laura (l'adulte, la grande, mère qui donne à manger au fils et au mari) et donne à manger à une FEMME adulte, NON mère. Mais Virginia, comme Laura fait avec son gâteau échoué et Clarissa, avec son crabe aussi finalement échoué à cause du suicide de

Richard, écarte ce petit gâteau. C'est l'objet qui symbolise la norme de l'Autre, qui assujettit la femme à la servitude dans la cuisine. Rôle qu'on voit transposé du roman au cinéma: « Parfois plus tard il lui a semblé que, sauf pour Elizabeth, sa nourriture était tout ce pour quoi elle vivait» (Woolf, 2009: 109, traduction libre). Angelica s'assoit sur ses jambes pour lui poser la même question que sa mère. On voit avant cela les pages du roman *Mrs. Dalloway*, lu par Laura, qui dort. On voit le rêve de Laura, ensuite l'image de Virginia en se tournant vers Angelica, comme pour lui répondre. On comprend alors que le rêve de Laura, dans un temps plus avancée que celui de Virginia, est la pensée de celle-ci, donc une forme d'avenir. Et là, la notion de mort est évoquée: « J'allais tuer mon héroïne, mais j'ai changé d'avis». Les mains de Laura touchent son ventre. Elle est enceinte de son deuxième enfant, une fille. Là, on voit encore un jeu d'altérité, sous un miroir. La petite Angelica sur les jambes de Virginia. La fille dans le ventre de Laura, assise, comme Virginia, la même idée chez les deux, rester vivante. « Je n'en peux pas », dit Laura, en larmes, après s'être réveillée en parallèle avec le fait que Virginia se retourne vers Angelica.

Cette scène évoque encore une fois la notion que Virginia projette un avenir, mais surtout qu'elle s'y projette, renvoyant le spectateur à un doute: est-ce Laura Virginia? On pourrait se demander aussi: est-ce Laura Clarissa? Y a-t-il un miroir entre Virginia, blanche, semi-blonde, yeux verts, et Angelica, les mêmes traits, sauf que petite? Traits qui se répètent dans Richard... En tout cas, la scène du dialogue entre Laura et Clarissa se produit comme si une regardait un miroir, comme dans les premières scènes suites au titre du film. Laura et Clarissa se positionnent face-à-face.

Quand Clarissa accueille Laura, une sait qui est l'autre, ce que l'autre a fait. Entre les deux, au milieu (un obstacle ou rapprochement?) il y a le même élément, l'homme homosexuel, malade, disparu, mort, absent dans la scène où Virginia est face à Angelica. C'est Richard. Cette absence convoque le concept de forclusion évoqué par Butler (2002) à propos de Freud, une sorte d'interdit antérieur à l'existence du sujet, qui le fonde:

Freud distingue entre le refoulement et la forclusion, suggérant qu'un désir refoulé a pu être autrefois vécu en dehors de l'interdit, mais que le désir forclos est rigoureusement défendu, constituant le sujet à travers la prévention d'un certain type de perte. (Butler, 2002: 51)

Le cas auquel Butler dédie plus d'attention dans l'introduction de son livre *La vie psychique du pouvoir*, c'est l'homosexualité. Selon l'auteure, il s'agit de la condition fondatrice d'un être hétérosexuel:

J'ai suggéré ailleurs que la forclusion de l'homosexualité semblait être un élément fondateur dans une certaine version du sujet. La formule "Je n'ai jamais aimé" quelqu'un du même genre ("réalité culturelle et non simplement biologie de la sexuation", définit Butler) et "Je n'ai jamais perdu" telle ou telle personne fonde le "je" sur le "jamais-jamais" de cet amour et de cette perte. De fait, l'accomplissement ontologique de l'"être" hétérosexuel est attribuable à cette double négation qui forme sa mélancolie

constitutive, perte majeure et irréversible qui forme la base ténue de cet "être". (Butler, 2002: 51)

Cette notion de perte majeure peut entrer en conflit avec la notion du petit a, un événement pendant la vie. Les deux, par contre, se rejoignent dans cette compréhension de *The Hours*: le mouvement du film, dans la vie de Virginia et sa pensée autour d'elle-même dans d'autres mondes, sous d'autres figures, sous à la fois Un (Richard) et Une Autre (Laura et Clarissa), ou des autres, produit une altérité vers le temps futur, où ce que traversera ce temps sera la perte de la possibilité de l'amour homosexuel. Celui-ci correspondrait tant au concept de forclusion qu'à celui du *petit a*. Le départ de Kitty après le baiser, est chez Laura comme les gens pauvres qui s'éloignent d'Irène dans la fin d'Europe 51, cet amour qui se perd et se distancie, en produisant, par contre, dans Laura la haine envers soi, qui la pousse à vouloir mourir.

On voit des larmes suite au baiser d'adieu entre Virginia et Vanessa. Deux baisers observés par les enfants d'une de ces femmes : Angelica est comme le petit Richard. Le baiser entre Clarissa et Sally ne se produit qu'à la fin du film, sans l'adieu d'une femme. Mais celui-là ne se déroule qu'après toute une fuite de Clarissa envers Richard, comme si elle ignorait l'amour homosexuel (pour Sally) pour aimer un homme, qui se suicide justement pour qu'elle retourne à sa vie (« Mrs. Dalloway [...] toujours en train d'encombrer le silence », dit Richard), à soi. On voit effectivement un départ après le baiser entre Clarissa et Sally, mais celui de Virginia, voix en off lisant sa dernière lettre:

Regarder en face la vie... toujours regarder la vie face-à-face et le connaître pour ce qu'elle est. Enfin, la connaître, l'aimer pour ce qu'elle est, et alors... l'interrompre. Leonard... toujours les années entre nous, toujours les années... toujours... l'amour... toujours... les heures.

Le départ qu'on voit peut être interprété comme l'amour hétérosexuel entre Virginia et Leonard. Sans cet amour, sans l'amour hétérosexuel (Richard), il n'y a plus d'obstacle entre Laura et Clarissa, ni entre celle-ci et son épouse. Il n'y a pas d'homme (les garçons sont dans un canapé à l'écart dans le salon) entre Virginia et Angelica, ni homme (Leonard) entre Virginia et Vanessa. Les enfants qui regardent les baisers lesbiens représentent le miroir de leur mères, soit une fille, de Vanessa, qui a peu près les mêmes traits que Virginia; soit un garçon, qui a lui aussi à peu près les mêmes traits que Virginia, et homosexuel, comme sa mère.

2. Les formes d'altérité

Le mouvement du film, en train d'accompagner les heures de cette femme, Virginia Woolf et son imaginaire, son roman, comme une sorte de miroir de soi, mais sous d'autres possibilités d'être, évoquent dans la perspective de Levinas la conception de l'avenir: « avenir pur, qu'est la mort, où le moi ne peut rien pouvoir, c'est-à-dire ne peut plus être moi, - nous cherchions une situation où cependant il lui est possible de rester moi, et nous avons appelé victoire sur la mort cette situation.» (Levinas, 1983: 85-86) C'est pourquoi Levinas considère le temps comme une forme d'altérité, «c'est lui qui nous apparaîtra plus tard comme l'évènement même de notre relation avec autrui.» (Levinas, 1983: 33-34) Il est l'approche de ce qui

n'existe pas, de cet insaisissable, de ce mystère qui est la mort. Virginia évoque les heures entre « nous », et ce sont les heures (le temps) qui la séparent de ses personnages, dans son présent, ce qui revient à la notion d'avenir de Levinas:

La relation avec l'avenir, la présence de l'avenir dans le présent semble encore s'accomplir dans le face-à-face avec autrui. La situation de face-à-face serait l'accomplissement même du temps; l'empiètement du présent sur l'avenir n'est pas le fait d'un sujet seul, mais la relation intersubjective. La condition du temps est dans le rapport entre humains ou dans l'histoire. (Levinas, 1983: 68-69)

Cela aiderait à comprendre pourquoi le temps et la notion de mort, de suicide semblent tellement étroits dans le film. Et c'est à travers le temps qu'il y aura la naissance de la fille de Laura et la possibilité de réalisation de l'amour homosexuel de Clarissa: «Plus que le renouvellement de nos états d'âme, de nos qualités, le temps est essentiellement une nouvelle naissance.» (Levinas, 1983: 72) La correspondance avec Levinas dans *The Hours* est que celui-ci évoque le temps comme rapport à autrui. Il s'approche de Lacan dans son interprétation de la femme comme altérité maximale:

C'est une fuite devant la lumière. La façon d'exister du féminin est de se cacher, et ce fait de se cacher est précisément la pudeur. Aussi cette altérité du féminin ne consiste-t-elle pas en une simple extériorité d'objet. Elle n'est pas faite non plus d'une opposition de volontés. L'autre n'est pas un être que nous rencontrons, qui nous menace ou qui veut s'emparer de nous. Le fait d'être réfractaire à notre pouvoir n'est pas une puissance plus grande que la nôtre. C'est l'altérité qui fait toute sa puissance. Son mystère constitue son altérité. (Levinas, 1983: 79-80)

L'idée du caché est évoquée dans la scène où Laura apparaît derrière la fenêtre, les rideaux en cachant son corps, on voit juste son visage, qui prétend être content, pour faire plaisir à Dan, le jour de son anniversaire. Il part au travail, elle ferme les rideaux et son vrai sentiment de tristesse ressort. Elle est « cachée » à l'intérieur de la maison. L'enfermement est aussi évoqué à Leonard par Virginia sur sa condition, dans sa tentative de fuite vers Londres: « j'ai subi un emprisonnement ». Mais le film dépasse la notion de l'autre comme féminin. Il permet de comprendre l'homosexuel comme l'autre, vu que l'enfermement, ce côté caché, est aussi subi par Richard, qui est mis dans la relation de miroir avec Virginia et sa mère, à l'exemple de la scène où il regarde le portrait de sa mère en robe de mariée.

Les yeux de sa mère vers le bas, presque fermés, un regard d'air triste. Les pilules (médicaments) de Richard apparaissent progressivement à côté du portrait. Le son des ambulances. Le Richard adulte est dans un souvenir de ce jour, cette scène où il est derrière la fenêtre de la maison de la voisine, lors du départ de son père au travail. L'enfant crie “maman! Maman!”. Le Richard adulte répète le geste de sa mère, en ouvrant le rideau avec la même légèreté, de sorte que juste son visage est visible, derrière la vitre de la fenêtre, enfermé comme Virginia, caché comme sa mère. Son cri de la scène où il était un enfant (“maman!”) est rediffusé en voix *off*. La scène de ce cri est ensuite répétée. Le zoom-out du regard de la mère dans le

portrait est aussi répété, mais avec Richard adulte, regard aussi triste, avec une larme qui tombe. Le son de l'ambulance toujours présent. Il touche son lèvre inférieure, en le poussant vers le bas, la bouche comme celle d'un bébé en quittant le sein de la mère. Clarissa arrive. Il met son appartement en complet désordre, sous prétexte de faire entrer la lumière. Il se suicide, comme dans la fuite devant la lumière, pour reprendre les mots de Levinas, lumière réfléchie dans la rivière où Virginia se suicide. Richard est marqué par l'altérité dans la perspective de Levinas:

La paternité est la relation avec un étranger qui, tout en étant autrui, est moi; la relation du moi avec un moi-même, qui est cependant étranger à moi. Le fils en effet n'est pas simplement mon œuvre, comme un poème ou comme un objet fabriqué; il n'est pas non plus ma propriété. Ni les catégories du pouvoir, ni celles de l'avoir ne peuvent indiquer la relation avec l'enfant. Ni la notion de cause, ni la notion de propriété ne permettent de saisir le fait de la fécondité. Je n'ai pas mon enfant; je suis en quelque manière mon enfant. (1983: 85-86)

Le suicide de Richard Brown (et) celui de Virginia sont des actes. Ce sont des actes politiques radicaux, car ces individus s'effacent pour changer l'avenir. Ils provoquent des changements au travers du temps. Grâce à un autre acte, le roman, Laura peut rester vivante, mais à travers la fuite. En pouvant mener une relation homosexuelle, Clarissa n'est pas montrée en pensant à la mort. Mais la fuite, comme la quête du petit a, de la forclusion de l'amour homosexuel, le poussent à une fuite que seulement un suicide - celui de Richard - est capable d'arrêter et d'apporter la lumière, la révélation. Il permet finalement le retour à soi.

Des actes qui sont politiques, car si on les comprend dans la perspective de Rancière (2008), ils créent une nouvelle esthétique sociale, où une forme d'individu « caché » pour reprendre le mot employé par Levinas, peut apparaître. Où, au-delà de l'autre chez Levinas, l'amour homosexuel peut trouver une part dans la vie. Il ne faut pas négliger la séquence finale entre Laura et Clarissa, quand celle-ci présente sa compagne comme une "amie" et, après la révélation de l'acte de Laura, termine par libérer ses cheveux (en opposition au geste du début de la journée, en parallèle avec Virginia; elles les ont retenus), faire un retour en arrière vers sa femme, l'embrasser et la regarder dans les yeux. C'est comme si on voyait un retour à soi.

3. Le politique

Le roman renforce le pouvoir du langage comme espace de libération. C'est dans les mots où Virginia lève l'interdiction de l'inceste en appelant Vanessa «sœur» et embrasse sa bouche. Mais au-delà du roman, le cinéma permet l'entrée dans l'imaginaire d'une exilée pour voir ces mondes (de Laura, Clarissa, Richard) qu'elle imagine, ce qui amène à sa décision et qu'elle crée à la postérité, en opposition à la forme d'exil et d'impossibilité de retour à soi (pour reprendre les termes de Butler), qu'elle subit. Deleuze et Guattari (1972/1973) considèrent la fuite de la norme comme une forme de révolution, processus qu'ils appellent schizophrénique. On pourrait comprendre les troubles mentaux de Virginia et Richard (les voix, la schizophrénie, les médicaments) dans cette perspective, sauf que la schizophrénie en tant que pathologie est considérée par ces auteurs comme

une chute dans le vide. Le mouvement du suicide de ces deux personnages sera exactement un mouvement de chute, de mourir vers le bas.

Cette fuite de la norme ne s'appliquerait pas qu'à leurs vies. Des employées domestiques apparaissent de dos, habillées de tabliers, pendant et après le départ de Vanessa. Une domestique ferme une porte du salon où se trouve Virginia. La scène suivante montre Clarissa avec un tablier. Elle est de dos vers la fenêtre, comme si elle était le reflet d'un miroir par rapport aux employées domestiques de Virginia. Cette séquence de scènes crée une liaison de la condition qui les rassemble; le féminin. Mais Richard apparaît comme un miroir de Virginia.

Le suicide et le roman émergent comme des actes de libération de l'humanité. Virginia revendique pour l'existence sa maîtrise par les existants. Elle ne parle plus seulement d'une condition de genre, mais de l'ensemble de l'humanité.

Le film, réalisé par des hommes, écrit par des hommes, montre la condition des femmes, qui, dans la perspective de Levinas, sont l'Autre. Par contre, il renverse des parts en transformant le phallus en secondaire, écarté, détruit; il devient l'autre. La pleine possibilité d'être soi, la fin heureuse de Clarissa et Sally manifestée par le baiser, est la condition pour que la vie puisse persister. Dans le cas contraire, le rapport à l'autre sera inévitablement un symbole de la mort, quand l'autre en tant que norme qui empêche le moi d'être moi-même sera forcément un empêchement à la persistance dans la vie.

BIBLIOGRAPHIE

BUTLER, J., 2002, *La vie psychique du pouvoir*, traduit par Brice Matthieussent, Editions Léo Scheer.

CHEMAMA, R., 2018, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F., 1972/1973, *L'anti Oedipe: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les éditions de Minuit.

DURKHEIM, E., 1930, *Le Suicide*, Paris, PUF.

FREUD, S., 2005, *Oeuvres complètes psychanalyse*, Volume XIII 1914-1915, dir. de la publ. André Bourguignon, Pierre Cotet dir. scientifique Jean Laplanche, Paris, PUF.

LEVINAS, E., 1983, *Le Temps et l'Autre*, Paris, PUF.

RANCIERE, J., 2008, *Le Spectateur Émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions.

TASSIN, É., 2017, *Philosophie /et/ politique de la migration. Raison publique*, 21(1), 197-215, en ligne: <https://www.cairn.info/revue-raison-publique-2017-1-page-197.htm>.

WOOLF, V., 2009, *Mrs. Dalloway*, Oxford, Oxford University Press.

ZIZEK, S., 2010, *Jacques Lacan à Hollywood, et ailleurs*, traduit de l'anglais par Frédéric Joly, 1ère édition, Arles, Editions Jacqueline Chambon.

Références audiovisuelles

The Hours, 2002, Direction: Stephen Daldry, production: Scott Rudin, Robert Fox, Etats Unis, Royaume Uni, Miramax Films.

Europe 51, 1952, Direction: Roberto Rossellini, production: Roberto Rossellini, Carlo Ponti, Dino De Laurentiis, Italie: I.F.E. Releasing Corporation.