

Frank Ferraty

The Hours de Stephen Daldry :

l'envers du temps

The Hours de Stephen Daldry (2002) nous livre une émouvante adaptation cinématographique du roman éponyme de Michael Cunningham¹ (1999). Ce film mosaïque² entrelace trois histoires habitées à divers degrés par le personnage central de l'ouvrage de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*³ (1925). La musique, signée Philip Glass⁴, se révèle essentiellement atmosphérique et psychologique⁵. Elle peut être illustrative mais de manière tout à fait anecdotique.

L'action se déroule à trois époques distinctes se télescopant par ricochet grâce à un subtil maillage architectonique : Sussex, 1941, l'écrivaine anglaise, gagnée par une nouvelle crise de folie, se suicide en se noyant. Los Angeles, 1951, coincée dans une vie qui lui est étrangère, Laura Brown, mère au foyer enceinte de son second enfant, sous l'emprise de la lecture de « *Mrs Dalloway* », tente de mettre fin à ses jours. New York, 2001, Clarissa Vaughan, à l'instar de Clarissa Dalloway, s'affaire à une réception où son ancien amant, Richard Brown⁶, homosexuel atteint du sida, doit être récompensé pour son œuvre poétique. Ce dernier se suicide pour échapper à l'agonie et à la déchéance de la maladie.

Nous aborderons ce triptyque cinématographique simultanément sous l'angle de la dramaturgie dont la musique constitue le fil conducteur, sous l'angle de la temporalité régie par l'ambivalence fondamentale du couple temps psychologique/temps chronologique, sous l'angle des pulsions de vie et de mort

¹ « La seule constante depuis que j'ai commencé à essayer d'écrire des romans, ma seule fidélité à l'écoute musicale, est l'œuvre de Philip Glass » (Michael Cunningham, pochette du CD *The Hours*, traduit de l'américain par Francis Daubas).

² Récompensé en 2003 par un Oscar et deux Golden Globes.

³ L'auteur britannique avait envisagé un temps pour son livre un autre titre, *The Hours*.

⁴ L'un des fondateurs du courant minimaliste américain à la fin des années soixante.

⁵ L'album a remporté le Prix Anthony Asquith de la meilleure musique des BAFTA Awards. Il a également été nommé aux Oscars, Golden Globe et Grammy Awards.

⁶ Le fils de Laura Brown.

scandant le destin tragique des protagonistes métamorphosés par le temps musical en devenir.

Dans *The Hours*, l'unité dramatique tient à la présence insistante du mode mineur qui court pratiquement tout le long du film⁷, assombrissant l'horizon. Dès la première pièce « *The Poet Acts* », le ton est donné et le décor planté : la mélancolie dépressive, sensuelle, s'insinue lentement mais durablement dans les arcanes de la dramaturgie. La couleur instrumentale dominante cordes/piano, agrémentée ponctuellement d'une harpe, d'un célesta et de petites percussions métalliques⁸, renforce la cohésion de l'ensemble. Par leur proximité et leur récurrence, les tempi choisis se veulent homogénéisants⁹. Si l'on ajoute à cela la quasi-systématisation du recours à la répétition hypnotique de mouvements de tierces mélodiques en battements réguliers de croches, toute la bande son du film se perçoit au final comme un long continuum sonore – en pointillé¹⁰ – d'une grande fluidité¹¹. La reprise de certaines parties, soit de manière variée, soit à l'identique, contribue à assurer la cohérence du tout. Pour preuve : la musique de « *The Poet Acts* » revient sous forme de réminiscence au milieu du film (dans « *Why does Someone Have To Die ?* ») et à la fin¹² (dans « *The Hours* »), agissant comme une réexposition évanescence¹³. De même, l'esprit de « *Morning Passages* » traverse à divers degrés « *I'm Going To Make A Cake*¹⁴ », « *Dead Things* » et « *Tearing Herself Away*¹⁵ ». Dans le même registre de récurrence thématique, le retour cyclique du motif obstiné issu de la chaconne stylisée « *I'm Going To Make A Cake* » rythme conséquemment le déroulement cinématographique. La tonalité générale du film, plutôt sombre, s'illumine par endroits : fulgurances, jaillissements, arborescences, figurés par des rythmes ondoyants de triolets, en sont les manifestations tangibles. C'est le cas

⁷ Cinq pièces en *sol* mineur, six en *la* mineur. Notons que la dernière pièce « *The Hours* » débute en *fa* majeur et s'achève en *sol* mineur.

⁸ Célesta, glockenspiel.

⁹ Cinq pièces à 96 à la noire ; trois pièces à 104 à la noire ; une pièce à 90 à la noire ; une pièce à 112 à la noire ; une pièce à 126 à la noire.

¹⁰ Car interrompu par des séquences filmiques « *a cappella* ».

¹¹ « *L'élément fluide, les images de la fluidité docile ou envoûtante se sont manifestées parmi les événements du Seuil et guide encore l'auteur fantastique et son témoin au-delà de ce Seuil, responsable alors de manifestations d'un fantomatique mouvant et de pouvoir osmotique* » (Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Librairie José Corti, 1967, p. 660).

¹² Pendant le générique.

¹³ La boucle est bouclée.

¹⁴ Issu du thème de *Protest* (Acte II, scène 3) tiré de l'opéra *Satyagraha* (1980).

¹⁵ Issu de *Islands* provenant de l'album *Glassworks* (1981).

notamment pour « *I'm Going To Make A Cake*¹⁶ », pour « *Something She Has To Do*¹⁷ » ainsi que pour « *Escape !*¹⁸ ».

Le générique contient en germes les éléments organiques du développement. Sussex 1941, bruit clair de rivière, voix off (celle de Virginia Woolf en train de rédiger une lettre d'adieu à son époux) : « *Très cher, je me sens à nouveau sombrer dans la folie (...) Je commence à entendre des voix et je n'arrive pas à me concentrer (...) Aussi vais-je faire ce qui me semble la meilleure chose à faire (...)* ». La musique de « *The Poet Acts* », introduite par le clapotis sonore d'un cours d'eau ondoyant – lieu de noyade de l'écrivaine anglaise –, sourd à l'instant précis où celle-ci écrit qu'elle s'apprête à commettre l'irréparable. Le ton se veut grave (*sol* mineur), les cordes sonnent dans un registre sombre qui n'est cependant pas exempt de lyrisme¹⁹. Par ses ondulations en triolets, la musique lancinante, voire désespérée, flotte littéralement en état d'apesanteur mélancolique, rejoignant ainsi la liquidité de l'élément aquatique²⁰.

Puis fondu-enchaîné sur le titre « *The Hours* » : on passe sans transition à « *Morning Passages* ». Le piano solo fait son apparition dans un registre qui l'apparente au concerto. On découvre un quartier résidentiel de Los Angeles, nous sommes en 1951. La voiture de Dan Brown vient se garer devant le pavillon familial. L'étrangeté de cette séquence provient de la musique : le piano ondule en *sol* mineur sur une descente chromatique douce amère interrompue à quatre reprises par des valeurs longues²¹, conduisant l'auditeur-spectateur au bord du silence... Cette suspension temporelle induit une suspension de sens : un sentiment diffus d'inquiétude sourd, laissant présager le drame à venir.

Le duo Daldry/Glass « orchestre » ensuite le réveil, le lever et la toilette du trio féminin. Le compositeur, par le biais d'une saisissante interpolation musicale contrastante qui ne figure pas dans la partition, convoque un rythme stylisé de habanera plein de vitalité, tour à tour syncopé et conquérant : Clarissa, heureuse, tire les rideaux énergiquement pour faire entrer la lumière ; Laura semble énigmatique, pensive ; Virginia affiche un visage renfrogné, dépité (nous sommes à Richmond en 1923). Toutes les trois sont songeuses mais pas de la

¹⁶ Mesures 71 jusqu'à la fin.

¹⁷ Mesures 36-41.

¹⁸ Mesures 27-28 (répétées 3 fois). Cette pièce est issue de *Metamorphosis II* pour piano solo (1988).

¹⁹ Les violoncelles insistent en notes accentuées sur des remplissages mélodiques de tierces mineures ascendantes et descendantes.

²⁰ « *Si à l'eau sont si fortement attachées toutes les rêveries interminables du destin funeste, de la mort, du suicide, on ne devra pas s'étonner que l'eau soit pour tant d'âmes l'élément mélancolique par excellence* » (Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 1942, p. 106).

²¹ Ponctuées par deux fois d'un silence (soupir).

même façon : elles réfléchissent à la manière d'aborder ce jour nouveau. La bande son distingue chacune des apparitions de Virginia Woolf par le truchement d'un tic-tac régulier de pendule venant contrepointer la danse espagnole. Cette caractérisation sonore fait figure de signe précurseur : le temps, celui des aiguilles, s'immisce au cœur de son personnage...

Dans la séquence « *I'm Going To Make A Cake* », la musique précède l'apparition de Laura Brown. Celle-ci, après le départ de son mari, s'adresse de manière distanciée à son fils Richie : « *Vas terminer ton petit déjeuner* ». Le visage est froid, le ton glacial. Plane alors un sentiment d'étrangeté qui confine au malaise. La musique en *la* mineur, à la fois mystérieuse et inquiète, procède par mouvements contraires et symétriques²². Sous forme de nappes de cordes, elle se fond dans un clapotis sonore, sorte de flux continu en croches régulières se glissant à l'intérieur d'un courant de conscience hypnotique. Puis un thème de chaconne stylisée fait son apparition à la harpe et au glockenspiel. La première note, perchée sur un *la5* aigu, descend régulièrement un dessin mélodique de six degrés avant de conclure à l'octave inférieure (*la5-la4*) : à la fin de cet exposé, le compositeur, au lieu de répéter le thème obstiné²³, procède à une coupure rendant impossible l'identification du principe architectonique de base. On passe en souplesse de la mesure 12 à la mesure 71. Surgit alors, sur des arpèges réitérés en *la* mineur, une arborescence en rythmes réguliers de triolets pour souligner la décision capitale que vient de prendre Laura Brown : « *Je crois que j'ai une bonne idée... Je vais faire un gâteau* ».

Dans « *Something She Has To Do* », la jeune femme américaine, après avoir réservé une chambre d'hôtel, s'apprête à se suicider : elle attrape d'abord ses comprimés puis lit un passage de son livre de chevet *Mrs Dalloway* : « *Cela avait-il la moindre importance que Dieu un jour ait inévitablement cessé d'exister pour de bon. Le fait que tout ceci continuerait sans elle. En souffrait-elle ou n'était-ce pas plutôt une idée consolante de se dire que la mort était la fin des fins (...) Il est possible de mourir* ». On assiste alors à une des scènes les plus spectaculaires du film : Laura, dans un fantasme onirique, est littéralement noyée, avalée, engloutie, emportée, charriée par l'eau boueuse d'une rivière qui reflue sous son lit, subissant ainsi le même sort que son auteur fétiche. L'immersion de la chambre s'accompagne à l'orchestre d'arborescences en *crescendo* : déferlent successivement en *la* mineur quatre vagues de rythmes en triolets de croches, joués par la harpe et le célesta. Toute la scène est

²² En ciseaux.

²³ Comme c'est le cas dans le score.

transfigurée par le sentiment de plénitude et d'apaisement qui domine tant sur le plan musical que visuel : la jeune femme tout en se laissant happer par l'élément originel, accueille la mort comme un soulagement, un réconfort, une délivrance.

Le « dialogue » entre Virginia et Laura se fait de manière anachronique par télescopage d'imaginaires, fonctionnement relevant de la transmission de pensée : Laura lit Virginia Woolf qui elle-même est en train d'écrire son roman. Par un processus de double identification mimétique, la jeune femme américaine s'immisce dans les arcanes de l'auteur britannique et de son personnage, devenant tour à tour, l'un et l'autre. Elle est donc tributaire du travail d'écriture en gestation qui décide pas à pas – seconde après seconde, minute après minute, heure après heure – du sort de Mrs Dalloway : « *Je m'apprêtais à tuer mon héroïne mais j'ai changé d'avis* ». Laura Brown se redresse brusquement en pleurant. Ses mains s'attardent sur l'enfant qu'elle porte. Elle renonce à la mort après l'avoir intimement désirée : « *Je ne peux pas* ». On entend un tic-tac à peine perceptible contrepoinché au piano par des arpèges cristallins de croches régulières à la fois millimétrées et chronométrées. Cette pulsation métronomique met un terme à l'épisode fantasmagorique atemporel précédent – le rêve de mortelle fusion – et rappelle la jeune femme à un principe de réalité souverain, gouverné par le temps des aiguilles. Virginia, en décidant de sauver son héroïne, sauve du coup Laura : « *Je vais être obligée de tuer quelqu'un à sa place, je le crains* ».

Dans la scène du baiser échangé entre Virginia et sa sœur Nessa, Glass convoque à nouveau le thème obstiné de la chaconne stylisée « *I'm Going To Make A Cake* », cette fois dans sa quasi-intégralité. L'introduction en *la* mineur, plus longue que dans le score²⁴, à la fois mystérieuse et mélancolique, accompagne le geste « incestueux » de Virginia. Les violons et altos en battement régulier de tierces mineures par mouvement contraire ondulent sur une nappe de violoncelles glissant lentement, tantôt au demi-ton supérieur (changement d'ethos, on passe à un accord de *fa* majeur), tantôt au demi-ton inférieur (retour à l'ethos originel, on revient en *la* mineur). Virginia : « *Dis quelque chose Nessa. Tu ne trouves pas que j'ai l'air d'aller mieux...* » ; Nessa : « *Mais si, si Virginia tu as l'air d'aller mieux* » ; Virginia : « *Tu crois que... que je parviendrai un jour à m'échapper ?* » ; Nessa : « *Un jour oui, oui* ». Toute cette scène, à laquelle assiste Angelica, la fille de Nessa, est scandée par le tic-tac distinct d'une horloge qui incarne le *Fatum* en marche : Virginia ne peut

²⁴ Huit mesures de plus.

échapper à son tragique destin. Soutenu par les cordes, le piano, ici, à l'unisson du temps chronologique, assène un motif obstiné étagé sur quatre octaves descendantes²⁵ et réparti sur sept degrés égrenés en valeurs égales²⁶ dans l'ambitus d'une octave descendante (*la5-la4*). Ce thème légèrement tronqué, répété huit fois au lieu de neuf²⁷ et agencé en deux groupes mélodiques régulièrement descendants (4+4), regagne une fois l'aigu (*la5*) pour retomber à nouveau dans l'extrême grave (*sol dièse0*). Cette plongée en abîme, accompagnée d'un *crescendo* dramatique (on passe progressivement de la nuance *piano* à *fortissimo*), résonne comme une sentence : sa courbe très pesante, son aspect inexorable, voire inéluctable, semble contredire les paroles de Virginia qui, très tourmentée, s'interroge sur sa capacité à pouvoir échapper à la folie²⁸. Il y a dans cet *ostinato*, empli de gravité, l'expression d'une impérieuse nécessité : comme dans l'exergue du 4^e et dernier mouvement du quatuor à cordes n° 16 op. 135 de Beethoven, le destin tragique de Virginia Woolf vient frapper à sa porte en revêtant la forme d'une seule question et d'une seule réponse lourde de conséquence : « *Muss es sein ? Es muss sein !* » (« *Le faut-il ? Il le faut !* »).

La scène de l'oiseau mort est contrepointée par la musique de « *Dead Things* » qui contrairement à son titre n'exprime pas le morbide. Les enfants de Nessa (Angelica, Quentin, Julian), en jouant dans le parc, ont trouvé un moineau inanimé. Quentin : « *Je pense qu'on peut encore le sauver* » ; sa mère : « *Le sauver ? Attention à ce que tu vas faire Quentin. Il y a un temps pour mourir et le moment est peut-être venu pour cet oiseau* » ; Julian : « *Venez ! On ramasse de l'herbe pour lui faire une tombe... Comme ça il mourra au moins sur un lit* ». Leur enthousiasme mesuré, mêlé d'insouciance, contraste fortement avec le sérieux étrange qu'affiche leur tante Virginia observant la scène en retrait, l'air pensif, songeur. Glass convoque le registre de l'adagio pour cordes. L'introduction de cette séquence musicale, un peu plus longue que dans le score²⁹, se veut sensuelle, ondoyante, d'une clarté à peine voilée, et ce malgré le recours à l'ethos plaintif du ton de *sol* mineur. Les violons chantent dans l'aigu une ligne mélodique suave régulièrement conjointe, d'abord en descendant puis en remontant, qui n'est pas sans lyrisme.

²⁵ On passe de *la5* à *sol dièse0*.

²⁶ Que des rondes.

²⁷ Glass interrompt le déroulement musical, mesure 57.

²⁸ Sans doute une forme de schizophrénie.

²⁹ Deux mesures de plus.

Virginia se retrouve seule avec sa nièce Angelica autour de l'oiseau mort : celle-ci le couche dans un lit/nid d'herbes, de feuilles et de brindilles qu'elle confectionne amoureusement avec l'aide de sa tante. On entend une variante du début de « *Morning Passages* » aux cordes que le piano vient caresser de ses couleurs limpides, d'abord en mode mineur harmonique descendant, puis en mouvement chromatique ascendant. Sous forme de gouttes sonores cristallines, le piano ponctue les nappes de cordes, une première fois en octaves descendantes à partir de l'intervalle mélodique éminemment expressif de 2^{nde} augmentée (*fa dièse-mi bémol*), puis une seconde fois en octaves chromatiques ascendantes. A la fin de la scène, Virginia se retrouve seule devant la dépouille du petit animal. Elle dépose des roses jaunes orangées dans le nid/lit de l'oiseau et couche son visage près de lui (gros plan) : à cet instant précis, la mort aimantée se fait amante. Virginia, séduite par cette mort « *tranquille* » – pour reprendre le qualificatif de sa nièce –, ne fait plus qu'un avec elle et semble l'appeler de ses vœux dans un ultime désir fusionnel (à l'image du lied de Schubert, *Der Tod und das Mädchen*³⁰) : d'aimante, la mort devient amoureuse, comme si l'apaisement ne pouvait être trouvé que dans « *la fin des fins* ». L'identification avec l'oiseau est d'autant plus facile à faire qu'il s'agit d'une femelle et qu'elle a l'air « *tranquille* » dans son dernier repos (à l'instar de ce que souhaite intimement rejoindre Virginia). Pour accompagner ce moment sensuellement *morbide*, le compositeur reprend au piano solo, sous forme de réminiscence, le début de « *Morning Passages* » qui fait écho lui-même aux mesures 17-32 de « *Dead Things* » : la musique se veut consolante, consolatrice, apaisante. Elle ondule sur un accord de *sol* mineur brodé par le haut et agrémenté de trilles atemporels très mozartiens, le tout animé par un clapotis sonore en mouvement régulier de croches. Notons que les silences qui se voulaient suspensifs de sens dans « *Morning Passages* » sont remplacés ici par des trilles réconfortants remplis de sens : « *n'était-ce pas plutôt une idée consolante de se dire que la mort était la fin des fins* » (*Mrs Dalloway*).

Toute cette séquence musicale est placée sous le signe de la fluidité : pas la moindre anicroche, pas d'accroc, pas d'accident de parcours, les lignes mélodiques sont pures, continues, limpides à l'image des pirogues qui fendent

³⁰ « The Hours a été influencé par Schubert (en particulier « La Mort et la Jeune Fille ») » (Michael Cunningham, pochette du CD de la bande originale du film). « (...) la jeune fille repousse cet être famélique qui l'attire (en allemand, Tod est un mot masculin, ce qui accentue le jeu de la séduction) ; et la mort d'insister avec gravité et douceur : elle est l'ami entre les bras de qui la jeune fille va trouver la paix » (Guide de la mélodie et du lied sous la direction de Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel, Les indispensables de la musique, Librairie Arthème Fayard, 1994, p. 642).

l'onde³¹. On remarque, à côté de l'arbre où repose la sépulture de l'oiseau, la présence d'un étang. L'eau, reliée à une esthétique de la mort³², s'affiche comme l'élément originel d'où l'on vient et où l'on repart. Angelica interroge sa tante : « *Qu'est-ce qui se passe quand on est mort* » ; Virginia : « *Qu'est-ce qui se passe ? Je pense qu'on revient à l'endroit dont on est venu* » ; Angelica : « *Je me rappelle pas moi de quel endroit j'suis venu moi* » ; Virginia : « *Moi non plus* ».

La mort comme ultime échappatoire s'invite à nouveau dans « *Escape* » qui sourd au piano³³ dans le ton grave et mélancolique de *la mineur*. Le compositeur convoque le registre apaisant du nocturne mélancolique : on entend un battement de tierce mineure mélodique (*la-do*) se répéter de manière lancinante en mouvement régulier de croches, suggérant un clapotis sonore. Tout se passe comme si cette ondulation primordiale n'avait jamais cessé d'exister. Elle est là, depuis toujours, rivée à un présent indéfiniment continu : « *Glass et Woolf ont tous deux rompu avec le royaume traditionnel de l'histoire, qu'elle soit littéraire ou musicale, en faveur de quelque chose de plus méditatif, de moins nettement délimité et de plus proche de la vraie vie*³⁴ ». Au fond, ce qui importe, c'est plus ce qui se perpétue que ce qui advient : la notion de début, de milieu et de fin échappe au processus compositionnel qui vise la transformation dans la continuité de ce qui se réitère plus ou moins³⁵ : « *Glass, comme Virginia Woolf, s'intéresse davantage à ce qui continue qu'à ce qui commence, atteint son apogée, et finit*³⁶ ». Richard est suspendu au-dessus de la mort. Il a choisi de vivre ses derniers instants auprès de Clarissa, l'amante de sa vie : « *Je suis resté en vie pour toi, maintenant tu dois me laisser partir (...) Raconte-moi une histoire. Dis-moi comment s'est passée ta journée ?* ». Clarissa, hésitante et mal assurée³⁷, se plie au souhait de Richard : « *Je m'suis levée et je suis sortie pour acheter des fleurs comme Mrs Dalloway, au début du livre, tu sais* ». Richard accroupi sur le rebord de la fenêtre : « *Je t'aime... Je n'crois pas que deux personnes auraient pu être plus heureuses que nous ne l'avons été* ». Au bord du vide et du suicide, il se laisse tomber *naturellement* de l'autre côté de la fenêtre. La chute lui est fatale. Le cri que pousse alors Clarissa fait écho à une première arborescence pianistique : jaillissent par contraste huit

³¹ « *L'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt, du langage continu, continué, du langage qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents* » (Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 209).

³² « (...) *l'eau dormante est partout une paroi fragile de l'Au-delà, un miroir de la Mort* » (Michel Guiomar, *op. cit.*, p. 499).

³³ **P** précise le compositeur.

³⁴ Michael Cunningham, pochette du CD *The Hours*.

³⁵ « *Pas de début, pas de fin* » (Philip Glass).

³⁶ Michael Cunningham, pochette du CD *The Hours*.

³⁷ Elle ressent l'imminence de l'irréparable.

arpèges symétriques³⁸ *forte* en triolets de doubles croches dans le ton de *la* mineur. Puis brusquement, dans la même veine musicale, changement de décor : contrepoinché par la seconde et la troisième arborescence pianistique en *la* mineur, répétées à l'identique, Dan Brown souffle les bougies de son gâteau d'anniversaire. Il raconte à son fils Richie les circonstances dans lesquelles il a rencontré la jeune Laura.

L'irruption d'une musique de scène – la seule – en plein milieu du film donne à entendre une clé de lecture à la fois poétique et métaphysique du drame. Louis Waters, ancien amant de Richard, rend une visite impromptue à Clarissa avant la cérémonie qui doit avoir lieu à 17h. Les retrouvailles sont chaleureuses. Clarissa écoute sur sa chaîne, à ce moment là, une musique d'un niveau sonore presque assourdissant³⁹ : il s'agit d'un lied de Richard Strauss « *Beim schlafengehen*⁴⁰ » (« *En allant se coucher* »). D'un lyrisme débordant de béatitude, ce lied orchestral⁴¹, interprété par la soprano dramatique Jessye Norman, baigne dans un halo lumineux que lui confère la douce clarté du ton de *réb* majeur. Cet intermède vocal offre un moment de répit « *hors du temps*⁴² », gorgé de sensualité, et qui contraste fortement avec ce que les personnages du film ont vécu, vivent ou vivront. A la lumière de leurs histoires lourdement imbriquées et reliées entre elles par des télescopages de situations concomitantes apparentées à la transmission de pensée, le poème d'Hermann Hesse, mis en musique par Richard Strauss, s'illumine : après une journée épuisante, harassante, le narrateur dit son désir de se lover dans « *la nuit étoilée* ». Abandonner toute pensée lourde, « *plonger* » dans l'oubli ondoyant du sommeil rédempteur, libérer l'âme de ses entraves, telle est la catharsis élémentaire proposée par Stephen Daldry pour panser les plaies de ses personnages... Mais il y a autre chose : après que l'âme ait pris son envol, la mort, assimilée à une fantasmagorie nocturne, embrasse son dernier repos « *d'une vie profonde et multiple* ». Cette idée se double d'une dimension métaphysique : il y aurait une vie après la mort, la plénitude spirituelle ne pouvant être atteinte que par une méditation transcendantale où s'harmoniseraient la vie, l'âme et la mort...

³⁸ Ascendants et descendants.

³⁹ Bien au-delà du niveau sonore moyen de la bande son du film.

⁴⁰ Troisième des *Vier letzte Lieder* composé le 4 août 1948 sur un texte de Hermann Hesse.

⁴¹ Orchestre Gewandhaus de Leipzig dirigé par Kurt Masur.

⁴² Pour reprendre l'expression de Richard Brown : « *Je suis tombé hors du temps* ».

Beim schlafengehen

*Nun der Tag mich müd' gemacht,
soll mein sehnliches Verlangen
freundlich die gestirnte Nacht
wie ein müdes Kind empfangen*

*Hände, laßt von allem Tun,
Stirn, vergiß du alles Denken.
Alle meine Sinne nun
wollen sich in Schlummer senken.*

*Und die Seele, unbewacht,
will in freien Flügen schweben,
um im Zauberkreis der Nacht
tief und tausendfach zu leben.*

En allant se coucher⁴³

*La journée m'a rendu las.
J'ai l'ardent désir
D'accueillir en amie la nuit étoilée,
Comme un enfant fatigué.*

*Mains, abandonnez toute activité !
Front, oublie toute pensée !
Tous mes sens veulent à présent
Plonger dans le sommeil.*

*Et mon âme veut prendre son envol
Sans contrainte, les ailes libres,
Pour vivre dans l'univers magique de la nuit
D'une vie profonde et multiple.*

La musique *introductive*⁴⁴ de la dernière pièce « *The Hours* » sourd d'abord aux seuls violoncelles sur une oscillation primordiale en tierce mineure (*la-do*), puis se voit plombée dans le grave du piano par l'apparition d'une basse profonde se répétant (*fa1*), lourde de sens : tout le poids du *Fatum* repose sur ces deux notes, riches en résonances naturelles, qui en disent long sur les épreuves endurées. Les principaux protagonistes n'ont d'autre choix que d'accepter le destin tragique qui leur est imposé. L'apparition des cordes et du piano se fait de manière extrêmement tenue⁴⁵ – par exsudation – avec le sentiment diffus que ce que l'on vient de percevoir dans un registre infrasonore est là depuis toujours. S'élève ensuite, dans un battement régulier de croches au piano, un chant insistant aux cordes, tout en rythme syncopé, qui décale légèrement la pulsation de référence : nous sommes à la fois dans le temps et « *hors du temps* » (de l'aveu même de Richard). La succession lisse et régulière de valeurs mélodiques en noires pointées, leur systématisation finissent par neutraliser le principe même de la syncope en effaçant les repères métriques habituels. Ces nappes de cordes mélodiques tournent expressivement autour de l'accord de *fa* majeur brodé harmoniquement par le haut et par le bas, créant une légère coloration chromatique. La musique inexorable, se veut à la fois libératrice, consolante,

⁴³ Traduit de l'allemand par Sophie Gretzel.

⁴⁴ Huit mesures qui ne figurent pas dans le score. Huit mesures hors du temps qui n'ont de valeur introductive que parce qu'elles précèdent le thème aux cordes.

⁴⁵ *Mezzo piano sostenuto* précise le compositeur.

réconciliatrice. Si les huit premières mesures d'*introduction* pesaient lourdement, celles qui suivent, plus sereines en raison de la présence de l'ethos clair de *fa* majeur, se montrent réconfortantes : Laura Brown pleure, certes, la perte de son fils, mais aussi sur elle-même. Renaissant de ses cendres, la vie, après le lourd tribut payé, reprend à tâtons ses droits.

Le piano revient sur le devant de la scène innervé par l'ethos rassérénant du ton de *fa* majeur : baignant dans un flux continu de croches régulières répétées d'abord en battement de quarts justes (*do-fa*), puis de tierces mineures (*la-do*), il entreprend une variation sur le thème précédent. Limpide dans son élan, il suggère par ses sonorités ondoyantes le clapotis d'un cours d'eau *tranquille*, réconfortant, clairement identifié à celui dans lequel Virginia Woolf se noie au début du film en état de parfaite symbiose fusionnelle⁴⁶. Les rythmes pianistiques, qui ondulent en croches groupées par deux puis par trois selon le principe de l'hémiole, finissent par se confondre avec le bruit et les mouvements naturels de la rivière : le spectateur-auditeur redécouvre alors les premières images du film (celles de la noyade de l'écrivaine anglaise), mais dans une reprise mûrie, qui se veut apaisante et apaisée, en écho aux paroles prononcées par Virginia en voix off : « *Cher Leonard, regarder la vie en face... toujours regarder la vie en face et la connaître pour ce qu'elle est... enfin la connaître, l'aimer pour ce qu'elle est et puis s'en défaire... Leonard toujours les années entre nous... [elle entre dans l'eau]... toujours l'amour... toujours les heures...* ». La noyade sublimée par le compositeur n'a rien de morbide, elle incarne une mort librement choisie, consentie. A cet instant, le déroulement temporel échappe à l'irréversible grâce à la dimension intemporelle de la musique porteuse d'un sentiment océanique⁴⁷ : ici le temps devient espace... Par un changement de prisme et de perspective sonores, le duo Daldry/Glass transforme ce qui faisait figure de drame au début du film en un moment de pure contemplation extatique à la fin...

In fine, la mort, le mal de vivre, la folie, l'homosexualité constituent les ressorts agissants de ce triptyque cinématographique obéissant à la même unité de temps (chaque histoire s'étire sur une seule journée). Dans *The Hours*, il est question du temps, de sa matière et de celle qui enveloppe les principaux protagonistes. La musique, plus suggestive que descriptive, tire sa substance et son énergie de la dramaturgie scellant leur sort. D'essence répétitive, elle

⁴⁶ « La consolation d'un psychisme douloureux, d'un psychisme affolé, d'un psychisme évidé sera aidée par la fraîcheur d'un ruisseau ou de la rivière » (Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 218).

⁴⁷ « Le suicide, en littérature, se prépare [...] comme un long destin intime. C'est, littérairement la mort la plus préparée, la plus apprêtée, la plus totale. Pour un peu, le romancier voudrait que l'Univers entier participât au suicide de son héros » (*ibid.*, p. 96).

confine à l'envoûtement⁴⁸ : ses effets lancinants induisent une perception physiologique de la temporalité musicale. Hypnotique, elle s'insinue dans les méandres de la psyché : elle apparaît, disparaît et réapparaît sous forme de reprises variées venant contrepointer le cours des images⁴⁹. Le spectateur-auditeur ondule sur la bande passante du temps qui s'écoule. L'eau fait figure d'élément quasi-organique adossé à la création artistique (littéraire, filmique, musicale), occupant ainsi une place de choix au sein des imaginaires en présence. Oscillant au gré des « *tonalités affectives*⁵⁰ » qui résonnent en chaque personnage, elle agit, à l'instar de la musique, comme le flux et le reflux des vagues rythmant le mouvement pendulaire des pulsions de vie et de mort.

Bibliographie

⁴⁸ « Glass peut trouver dans trois notes répétées le même étrange envoûtement dans la similitude que Virginia Woolf a découvert chez une femme nommée Clarissa Dalloway en train de faire des courses par un matin d'été ordinaire » (Michael Cunningham, pochette du CD *The Hours*).

⁴⁹ « Nous sommes des créatures qui nous répétons, nous les êtres humains, et si nous refusons d'embrasser la répétition – si nous reculons devant l'art qui cherche à mettre en valeur sa texture et ses rythmes, ses variations subtiles et infinies – nous méprisons beaucoup de ce que nous entendons par la vie même » (Michael Cunningham, pochette du CD *The Hours*).

⁵⁰ Søren Kierkegaard, *La Reprise*, 1843 (1^{ère} édition), traduit du danois par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p.33.

Michael Cunningham, *Les heures*, 1998 (1^{ère} édition), traduit de l'américain par Anne Damour, Belfond, 1999.

Michael Cunningham, pochette du CD *The Hours*, music from the motion picture composed by Philip Glass. Michael Riesman, piano with the Lyric Quartet. Orchestra conducted by Nick Ingman. NONESUCH 7559-79693-2. Nonesuch Records, a Warner Music Group Company, 1290 Avenue of the Americas, New York, NY 10104. □&© 2002 Nonesuch Records for the United States and WEA International Inc. for the world outside of the United States. Traduit de l'américain par Francis Daubas.

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, 1925 (1^{ère} édition), traduit de l'anglais par Pascale Michon, Librairie Générale Française, 1993.

Søren Kierkegaard, *La Reprise*, 1843 (1^{ère} édition), traduit du danois par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.

Michel Guimar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Librairie José Corti, 1967.

Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Librairie José Corti, 1942.

Guide de la mélodie et du lied sous la direction de Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel, Les indispensables de la musique, Librairie Arthème Fayard, 1994.

Sources musicales

CD de *The Hours*, music from the motion picture composed by Philip Glass. Michael Riesman, piano with the Lyric Quartet. Orchestra conducted by Nick Ingman. NONESUCH 7559-79693-2. Nonesuch Records, a Warner Music Group Company, 1290 Avenue of the Americas, New York, NY 10104. □&© 2002 Nonesuch Records for the United States and WEA International Inc. for the world outside of the United States.

Partition de *The Hours*, music from the motion picture arranged for piano solo composed by Philip Glass published by : Wise Publications 8-9 Frith Street, London, W1D 3JB. Order No. AM977383. ISBN 1-84449-061-0. This book © Copyright 2003 Wise Publications.