

La vitesse narrative du temps vécu

Xavier LE BRUN

Résumé

Cet article a pour but de reprendre les critères narratologiques établis par Gérard Genette dans la section « Durée » de son *Discours du récit* afin de résoudre une tension qui semble y être à l'œuvre entre sa méthode objective de l'analyse du temps narratif et l'œuvre même qu'il choisit pour illustrer son propos. À la recherche du temps perdu, laquelle repose sur une vision subjective du temps vécu. L'article, en s'appuyant sur une lecture de *To the Lighthouse*, le roman de Virginia Woolf, et en y appliquant successivement les concepts de scène, de sommaire, d'ellipse et de pause, avancera la thèse selon laquelle la vitesse narrative, dans le récit moderniste qui vise à rendre l'expérience sensible du temps, doit être mesurée en fonction du rapport entre temps du récit et temps vécu. On aboutit alors nécessairement à une « scène narrative moderniste », dont on montrera qu'elle peut être conciliée avec les critères de Genette, tout en signalant l'effort par lequel le récit moderniste s'arrache à la représentation traditionnelle du temps.

Mots clés : narratologie, modernisme, temps vécu, Gérard Genette, Virginia Woolf, *Discours du récit*, *Vers le phare*, scène narrative.

Abstract

This article, by taking up the narratological tools developed by Gérard Genette in the "Duration" section of his *Narrative Discourse*, aims at resolving a tension seemingly at work therein between his objective method of analysis for narrative time and the novel itself he chose to illustrate his point, Marcel Proust's *In Search of Lost Time*, which is built upon a subjective vision of lived time. This article, successively applying the concepts of scene, summary, ellipsis and pause to Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, argues that in modernist narratives seeking to convey the experience of the passage of time, narrative speed must be measured according to the relationship between lived time and narrative time. The result is then necessarily that of a "modernist narrative scene", which, as we will demonstrate, can be reconciled with Genette's criteria, all the while picturing the endeavour through which modernist narratives radically part from the traditional representation of time.

Keywords : narratology, modernism, lived time, Gérard Genette, Virginia Woolf, *Narrative Discourse*, *To the Lighthouse*, narrative scene.

Gérard Genette consacre toute une section de son « *Discours du récit*¹ » à l'étude de la durée en littérature. Il y définit d'abord la « vitesse du récit » comme étant « le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages² ». Cette mise en rapport du temps de l'histoire et du temps du récit débouche sur quatre « mouvements canoniques »

1. GENETTE Gérard, « *Discours du récit* », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

2. *Ibid.*, p. 123.

ou « formes fondamentales³ » de la vitesse narrative : la scène – le temps de l’histoire est égal à celui du récit –, le sommaire – le temps de l’histoire est supérieur à celui du récit –, la pause – le temps de l’histoire est inexistant pour un temps du récit donné – et l’ellipse – le temps du récit est inexistant pour un temps de l’histoire donné.

Nous n’avons pas la prétention de corroborer ici cette taxonomie de la vitesse narrative, encore moins de la remettre en question ou de prendre parti pour un modèle plus récent. On se contentera de mettre en évidence ce qui n’est pas à proprement parler une contradiction, mais plutôt un paradoxe, dont l’analyse nous paraît potentiellement féconde. Comme avec les autres notions qu’il aborde – ordre, fréquence, mode et voix – Genette fonde sa réflexion sur une lecture du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Or, si les différentes catégories de la vitesse narrative s’appliquent au texte de Proust comme à n’importe quel autre et permettent de révéler certaines de ses particularités – absence de pause au sens strict du terme, alternance de scènes et d’ellipses, etc. –, elles ne semblent pas être en mesure de cerner la spécificité du traitement du temps chez Proust pour la simple raison qu’elles ne semblent pas s’intéresser au même temps que Proust. *À la recherche du temps perdu*, comme nombre d’autres textes modernistes, n’a pas à voir avec la durée objective du temps mais avec sa perception subjective. Comme l’écrivent Thomas Vargish et Delo E. Mook, « le temps du récit moderniste est le temps observé, le temps incarné dans la perception individuelle⁴ ». C’est bien cette conception que l’on retrouve, par exemple, chez Thomas Mann lorsque, dans *La Montagne magique*, il fait dire à Hans Castorp : « Le temps n’a aucune “réalité”. Lorsqu’il vous paraît long, il est long, et lorsqu’il vous paraît court, il est court, mais de quelle longueur ou de quelle brièveté, c’est ce que personne ne sait⁵. »

En revanche, ce qui frappe chez Genette, c’est la visée objective de ses critères, qui, s’il les met à l’épreuve d’un texte moderniste, paraissent avoir été créés à l’intention d’un récit réaliste et de sa conception linéaire du temps. Faire reposer le calcul du temps diégétique sur la seule notion de temps de l’histoire, notamment, pose problème. En effet, un tel critère temporel se heurte dans nombre de récits modernistes, non pas nécessairement à l’absence de données objectives permettant de l’établir, mais à l’abandon de l’idée d’un cadre de référence dans lequel les différentes observations du temps pourraient être conciliées⁶. La particularité de ces œuvres, qui visent à donner le sentiment

3. *Ibid.*, p. 129.

4. « The time of modernist narrative is observed time, time embodied in individual perception. » (VARGISH Thomas, MOOK Delo E., *Inside Modernism : Relativity Theory, Cubism, Narrative*, New Haven, London, Yale University Press, 1999, p. 90.)

5. MANN Thomas, *La Montagne magique*, trad. de l’allemand par Maurice Betz, Paris, Fayard, 1931, p. 77.

6. Thomas Vargish et Delo E. Mook, à travers leur ouvrage, mettent en rapport cette évolution du texte moderniste avec la théorie de la relativité : des observations divergentes du temps peuvent coexister puisqu’elles sont faites chacune à partir d’un cadre différent qui influencera leurs résultats respectifs.

du temps observé, ou vécu, est de fonder une ou plusieurs temporalités qui leur sont propres en ce qu'elles répondent aux lois spécifiques à une conscience individuelle, telle que celle de Marcel dans *La Recherche*. On voit donc tout l'intérêt qu'il y aurait dans les récits modernistes à pouvoir mesurer, au lieu du rapport entre temps du récit et temps de l'histoire, celui qui se tisse entre temps du récit et temps vécu. Or, si l'on s'y essaie, on se rend compte que ce rapport est relativement clair : il s'agit d'un rapport d'égalité totale. En effet, la seule mesure du temps vécu, par essence subjectif, n'est autre que le temps du récit, où il s'incarne et qui le voit découler directement de la conscience du narrateur ou être attribué, par le biais de ce dernier, à un personnage ou un autre. Autrement dit, le temps vécu, dont la vitesse ne relève que de la subjectivité dont il émane, se trouve nécessairement être égal à la vitesse à laquelle cette subjectivité lui donne corps et en fait mimétiquement l'expérience, c'est-à-dire au temps du récit. La conséquence en est que la seule « véritable » vitesse moderniste est celle de la scène narrative ; on pourrait ainsi poser l'idée de durée, dans les œuvres ou les fragments d'œuvres modernistes qui s'attachent à restituer non une temporalité objective mais un sentiment du temps vécu, comme une contrainte de la scène narrative, ou une scène narrative imposée.

Un tel constat n'implique pas, cependant, qu'il faille se contenter d'apposer systématiquement la dénomination de scène narrative sur le calcul de la vitesse dans le récit moderniste. Comme le rappellent Vargish et Mook : « La fiction [moderniste] semble n'avoir trait ni au monde objectif ni à la perception subjective mais à leur interaction⁷. » En d'autres termes, analyser la vitesse narrative dans le récit moderniste uniquement sur la base du rapport entre temps du récit et temps vécu ne serait pas uniquement répétitif, avec la scène narrative comme seul résultat possible, mais encore de peu d'intérêt puisque tout le mystère de la représentation du temps propre à ce type de récit se cache justement dans le décalage opéré entre cette vitesse subjective et la vitesse objective qui met en rapport le temps du récit avec le temps de l'histoire. En conséquence, et à des fins d'exemplification des remarques précédentes, on étudiera maintenant ce décalage tel qu'il prend forme dans le roman de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*⁸.

Il paraît judicieux de commencer ce passage en revue des relations entre vitesses narratives traditionnelles et vitesse moderniste par une comparaison de la scène au sens de Genette avec la scène à laquelle semble contraindre la représentation du temps vécu. En effet, cette comparaison permettra de mettre

Plus loin dans l'article nous appliquerons nous-même à la notion de temps du récit ce parallèle avec la théorie de la relativité.

7. « What the fiction is about seems to be neither the objective world nor the subjective perceiver but their interaction » (VARGISH Thomas, MOOK Delo E., *op. cit.*, p. 90).

8. Vers *le Phare*, titre retenu dans l'édition de la Pléiade : WOOLF Virginia, *Œuvres romanesques*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012. C'est à cette édition qu'on se référera désormais pour les citations en français et leur pagination entre parenthèses. Quant aux passages correspondants dans l'œuvre originale, et à leur pagination respective, l'édition de référence retenue est : *To the Lighthouse*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

en évidence le fait que la scène « objective » ne se confond pas avec sa qualité de scène moderniste.

Prenons l'exemple de la section 17 de « La Fenêtre » (« The Window »), première des trois parties qui composent *Vers le Phare*. Il s'agit dans cette section, l'une des plus longues de « La Fenêtre » et en quelque sorte son point culminant, d'un dîner, représenté dans son intégralité et conçu comme une « scène », y compris par son instigatrice principale, Mrs. Ramsay, l'hôtesse, qui tente de rassembler ses invités dans une véritable composition spatio-temporelle⁹. C'est une scène narrative traditionnelle, bien que rapide (on suppose que le temps que prend le récit est légèrement plus court que le dîner en lui-même, mais pas assez cependant pour justifier qu'elle soit vue comme un sommaire) et l'on y assiste par le truchement du point de vue de divers personnages, dont Mrs. Ramsay. Or c'est justement ce mode d'accès au temps de l'histoire qui le rend caduc : en mettant en avant l'expérience subjective de plusieurs personnages, principalement leurs pensées d'ordre personnel et leurs réactions intérieures aux sujets de conversation abordés autour de la table, Woolf représente le temps objectif de l'histoire comme secondaire par rapport au temps observé par chacun, au temps du dîner tel qu'il est vécu individuellement. Comme on l'a déjà remarqué, ce temps vécu ne peut qu'être égal au temps du récit étant donné que ce dernier, régi par le monologue intérieur des personnages et s'écartant du temps de l'histoire, vient mimer la propre divergence, par rapport à toute objectivité temporelle, de l'expérience personnelle du temps. On aboutit donc, là aussi, à une forme de « scène » où le temps du récit est égal au temps vécu. Ce constat d'une similarité de surface entre deux types de scènes donne cependant naissance à deux lectures différentes du passage selon qu'il est vu comme une scène narrative au sens de Genette ou comme une scène narrative « contrainte » par les exigences mêmes du récit moderniste.

Considérons les légères modifications de vitesse qui abondent dans le passage. Si l'on adopte la lecture de Genette, qui met en rapport temps du récit et temps de l'histoire, elles ne remettent pas en cause la classification de l'extrait comme scène, car le spectre de cette vitesse narrative est assez large pour inclure de tels soubresauts, qui sont alors considérés comme des « effets de rythme ». Ainsi en va-t-il des changements dans le rapport entre temps du récit et temps de l'histoire lorsqu'un dialogue simple met plus ou moins de temps à être construit entre interlocuteurs : plus d'un paragraphe (occupé par les réflexions personnelles des personnages en présence) sépare la question de Lily Briscoe : « Voulez-vous bien m'emmener, Mr. Tansley¹⁰ ? » de la réponse qui est attribuée à ce dernier ; une page plus loin cet espace entre question et réponse est réduit à rien : « Mais combien de temps laisse-t-on les gardiens

9. « Le pied sur le seuil, elle demeure encore un instant dans une scène qui s'évanouissait alors même qu'elle la contemplait » (101). « *With her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked* » (90).

10. Pléiade, p. 83. « *"Will you take me, Mr Tansley?"* » (*To the Lighthouse*, p. 75.)

dans un phare ?” demanda-t-elle. Il le lui dit¹¹.» Bien sûr, dans les deux cas, une durée relativement similaire a dû s’écouler dans le temps de l’histoire; la différence est attribuable au temps du récit. Encore une fois, dans le système de Genette, cette variation est minime, une simple oscillation dans le continuum de la scène narrative. Mais aussi négligeable soit-elle, cette oscillation existe néanmoins, ce qui fait toute la différence dans le cas de la représentation moderniste du temps: pour elle, il n’y a dans la scène narrative aucun changement de rythme à constater. Cette nuance remet en cause l’affirmation de Genette selon laquelle «à quelque niveau d’élaboration esthétique que ce soit, on imagine mal l’existence d’un récit qui n’admettrait aucune variation de vitesse¹²». La raison en est que si l’on prend en compte, non pas le temps de l’histoire mais le temps vécu, alors les fluctuations observées dans le temps du récit ne sont en aucun cas des écarts par rapport à un repère linéaire, elles sont la traduction au sein du récit des mêmes écarts dans la perception du temps par Lily Briscoe ou par Charles Tansley, pour qui la durée de l’échange dépend des impressions intérieures et changeantes que ce contact social fait naître en eux. Ce temps vécu a pour seule mesure le temps du récit à travers lequel il est perçu, observé et comme vécu à nouveau, de sorte que si le temps du récit s’en écartait, même très largement, ce changement serait impossible à identifier puisqu’il entraînerait par lui-même un changement du temps vécu: cet écart deviendrait nécessairement la réalité de l’expérience sensible, et le temps du récit collerait donc encore une fois à l’expérience subjective du temps. Un tel retournement est propre au modernisme où le cadre de l’observation définit la réalité observée, allant jusqu’à la modifier dans la mesure des modifications spécifiques qui l’affectent; dans ce parallèle entre la théorie de la relativité et l’écriture moderniste, le temps du récit est par conséquent le cadre qui définit la réalité du temps vécu. Le récit peut alors nous apparaître comme un véhicule immatériel, voire inexistant, entre nous et la temporalité mise en scène par le roman moderniste, une médiation qui vise à l’immédiateté, une sorte de vitre promenée devant l’expérience subjective du temps sans que jamais les dimensions de cette «fenêtre», pour reprendre le titre de la première partie de *Vers le Phare*, puissent cesser d’être absolument égales au spectacle sur lequel elle donne.

On voit ainsi que la scène narrative «traditionnelle» consiste en une adaptation variable et rarement exacte du temps du récit à celui de l’histoire, tandis que la scène narrative propre au modernisme se révèle être une véritable indexation du temps du récit sur le temps vécu.

La deuxième partie de *Vers le Phare*, «Le Temps passe» (*Time Passes*), est la plus courte des trois qui composent le roman et a pour fonction d’opérer un pont entre les deux séjours différents dans la maison de vacances des Hébrides, décrits dans «La Fenêtre» et dans «Le Phare». Ainsi, «Le Temps passe» s’apparente

11. Pléiade, p. 84. «“But how long do they leave men on a Lighthouse?” she asked. He told her.» (*To the Lighthouse*, p. 76.)

12. GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 123.

à un sommaire au sens de Genette, non seulement parce qu'y sont survolées en quelques pages plusieurs années – ce qui correspond à un temps du récit bien inférieur à celui de l'histoire – mais encore parce qu'au vu de sa position entre les deux parties essentielles du roman le passage revêt le rôle traditionnel qui est assigné au sommaire :

« il est évident que le sommaire est resté, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la transition la plus ordinaire entre deux scènes, le « fond » sur lequel elles se détachent, et donc le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène¹³ ».

La maison vide qui sert ici de cadre au récit, délaissée par la famille Ramsay et par ses invités, « abandonnée comme un coquillage sur une dune, à se remplir de grains secs et salés à présent que la vie s'en était retirée¹⁴ », apparaît bien comme le lieu d'une « transition » qui va s'opérer entre le départ de ses occupants humains et leur retour, quand pourra enfin avoir lieu la promenade « vers le phare ». D'ailleurs Julia Briggs rappelle que Woolf considérait la structure de son roman de 1927 sous la forme d'une lettre, un H, duquel « Le Temps passe » était la barre horizontale, le couloir qui unit les deux blocs principaux¹⁵.

Prenons un exemple à l'intérieur de la partie elle-même :

« Rien, semblait-il, ne pouvait briser cette image, corrompre cette innocence ou troubler l'ample manteau de silence qui, flottant semaine après semaine dans la pièce vide, tissait dans sa trame les cris d'oiseaux tombés du ciel, les sirènes des bateaux, le bourdonnement et la rumeur des champs, l'aboïement d'un chien, l'appel d'un homme, pour en draper la maison en silence. Une fois seulement une planche craqua sur le palier ; une fois, au milieu de la nuit, dans un grondement, un fracas, comme, après des siècles de quiétude, un rocher se détache de la montagne et roule lourdement jusqu'au fond de la vallée, un pli du châle se défit et se mit à osciller. Puis de nouveau la paix descendit ; et l'ombre hésita ; la lumière s'inclina en adoration devant sa propre image sur le mur de la chambre ; c'est alors que Mrs. McNab, déchirant le voile de silence de ses mains qui avaient trempé dans le baquet à lessive, l'écrasant de ses chaussures qui avaient fait rouler les galets, vint, suivant les instructions reçues, ouvrir toutes les fenêtres et nettoyer les chambres¹⁶. »

13. *Ibid.*, p. 131.

14. Pléiade, p. 124-125. « left like a shell on a sand-hill to fill with dry salt grains now that life had left it. » (*To the Lighthouse*, p. 112.)

15. BRIGGS Julia, « The novels of the 1930s and the impact of history », p. 74, dans *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Sue Roe & Susan Sellers (eds), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 72-90.

16. Pléiade, p. 117. « Nothing it seemed could break that image, corrupt that innocence, or disturb the swaying mantle of silence which, week after week, in the empty room, wove into itself the falling cries of birds, ships hooting, the drone and hum of the fields, a dog's bark, a man's shout, and folded them round the house in silence. Once only a board sprang on the landing; once in the middle of the night with a roar, with a rupture, as after centuries of quiescence, a rock rends itself from the mountain and hurtles crashing into the valley, one fold of the shawl loosened and swung to and fro. Then again peace descended; and the shadow wavered; light bent to its own image in adoration on the bedroom wall; when Mrs McNab, tearing the veil of silence with hands that had stood in the wash-tub, grinding it with boots that had crunched the shingle, came as directed to open all windows, and dust the bedrooms. » (*To the Lighthouse*, p. 106.)

Le texte, observé en détail, reproduit donc les caractéristiques du sommaire. Plusieurs occurrences d'un même fait sont rassemblées dans une évocation commune et servent à résumer une période longue (« semaine après semaine ») où le temps de l'histoire est de toute évidence supérieur à celui du récit. La fin de l'extrait, avec l'arrivée de Mrs. McNab, trahit un retour à un alignement plus exact entre temps du récit et temps de l'histoire, mais ce n'est là, au niveau macroscopique de la partie, qu'un soubresaut, un effet de rythme dont on a déjà remarqué que Genette les tolérait au sein d'une vitesse narrative donnée.

Pourtant, « Le Temps passe » a certainement été conçu comme bien autre chose qu'un sommaire ; une transition, certes, mais une transition « active » : le passage effectif et sensible du temps dont témoigne le titre de la partie. Voilà ce que note Woolf dans son journal à ce propos : « *here is the most difficult abstract piece of writing – I have to give an empty house, no people's characters, the passage of time, all eyeless and featureless with nothing to cling to*¹⁷ ». Ce passage du temps, on le voit, ne s'appuie pas sur le temps concret de l'histoire – les quelques années qui séparent « The Window » et « The Lighthouse » –, lequel semble être plus « malmené » ici que nulle part ailleurs dans le roman, tant les références chronologiques font défaut et se limitent le plus souvent aux divisions naturelles du temps, tels les cycles du jour et de la nuit, ou encore ceux des saisons. Au contraire, cet écoulement est celui du temps perçu par une conscience abstraite et désincarnée, une conscience narrative préoccupée uniquement par la saisie du temps « en action », lequel coïncide donc de fait avec l'enregistrement qui en est fait dans le temps du récit. « Time Passes » est donc également une scène narrative du temps vécu ; il n'y a, pas plus ici qu'ailleurs dans *To the Lighthouse*, de temporalité de référence par rapport à laquelle le récit pourrait s'écarter pour s'engager dans une vitesse autre que celle de la scène : le temps éprouvé, vécu, est la mesure de circonstance puisqu'elle est celle que le cadre de l'observation, formé par le temps du récit, définit par lui-même. Selon le narrateur « nuit et jour, mois et années se succédaient pêle-mêle¹⁸ », et la seule forme de ce temps est alors celle que veut bien y distinguer le récit.

Revenons à l'extrait précédemment cité. La perception des événements évoqués n'y a pas incorporé un autre temps que celui dans lequel elle apparaît, puisque la seule subjectivité à en avoir fait l'expérience est la conscience narrative qui la rend présente au lecteur. L'aboïement du chien et l'appel de l'homme viennent à la même vitesse que celle nécessaire pour les consigner ; aucune durée ne s'écoule entre ces deux points qui se touchent véritablement sur l'axe du temps vécu, et même si l'on peut supposer qu'un intervalle les a bien séparés dans le temps de l'histoire, ce n'est pas la manière dont ils ont été subjectivement discernés. Dans la scène narrative moderniste

17. WOOLF Virginia, *A Writer's Diary*, ed. Leonard Woolf, New York, Harcourt, 1982, p. 87. Une tentative de traduction : « c'est un passage des plus difficiles et abstraits – je dois rendre une maison vide, aucune présence humaine, le passage du temps, le tout aveugle et indistinct, sans rien à quoi me raccrocher ».

18. Pléiade, p. 122. « *night and day, month and year ran shapelessly together* » (*To the Lighthouse*, p. 110.)

cette période de plusieurs semaines, de plusieurs mois, n'excède pas le paragraphe qui lui est assigné, elle n'a pas duré plus longtemps. On nous demande donc d'accepter que toutes les instances confondues du bourdonnement des champs et du son des sirènes à travers cette période s'écoulent plus rapidement que l'irruption de Mrs. McNab, la femme de ménage, puisque la conscience narrative, laquelle est le seul point d'ancrage d'une conscience temporelle dans l'extrait, ne le perçoit pas autrement.

« Le Temps passe », c'est une de ses caractéristiques les plus marquantes, est ponctué de plusieurs phrases entre crochets, isolées du reste du texte en petits paragraphes qui viennent souvent conclure une section. Ces phrases correspondent aux événements principaux qui touchent la famille Ramsay et ses amis entre « La Fenêtre » et « Le Phare » : la mort de Mrs. Ramsay, le mariage et la mort en couches de Prue, la fille aînée, la mort à son tour d'Andrew, un des fils, tué sur un champ de bataille durant la Première Guerre mondiale, le succès littéraire de Mr. Carmichael et enfin le retour de ce dernier, avec Lily Briscoe, à la maison des Hébrides. On retrouve ici l'idée du sommaire, et c'est ce que formeraient objectivement ces quelques bribes si elles étaient rassemblées en un discours continu, car leur dissémination même, chacune étant comme enclavée dans le reste de cette deuxième partie du roman, les rapproche en fait de vignettes ou d'instantanés, dont elles possèdent la qualité visuelle et évocatrice : ainsi de Mr. Ramsay tendant des bras qui demeurent vides le lendemain de la mort de sa femme. Dans l'état, un seul de ces groupes de phrases présente en fait un temps du récit clairement inférieur à celui du temps de l'histoire : le succès recueilli au lendemain de la guerre par le recueil de poèmes de Mr. Carmichael.

Cette véritable désintégration d'un « résumé » potentiel marque le refus du sommaire traditionnel dans « le Temps passe » et l'impossibilité signifiée de ne considérer le passage que sous cet angle. Désarticulés, les fragments qui se rapportent au destin des Ramsay apparaissent dès lors comme des repères temporels, mais ne sont pas faits, contrairement à ce que pourrait suggérer cette position, pour aider à identifier telle ou telle période durant les années d'obscurité qui recouvrent la maison vide (et à quoi les relierait-on, puisque c'est l'indistinction qui prime hors de leurs limites, symbolisées par les crochets qui les entourent ?). Ils ont plutôt la forme d'images marquantes, émergeant du magma temporel, et la fonction, non de résumés succincts, mais de souvenirs structurants autour desquels le passage du temps serait subjectivement ordonné. En fait, les phrases entre crochets reproduisent mimétiquement l'œuvre d'une mémoire individuelle qui balayerait pour elle-même cet intervalle et verrait se détacher et surnager ici et là certains repères personnels. Il s'agit donc de brèves esquisses qui épousent, en autant de scènes narratives propres au modernisme, la forme d'un temps vécu, voire revécu à travers le souvenir. Autrement dit, la vitesse du temps vécu, au moins en ce qui concerne la position, par rapport au reste du texte, de ces phrases isolées, se fait vitesse

du passé remémoré, une vitesse qui encore une fois se confond avec celle du récit. Ce basculement, assez surprenant, de la représentation du temps vécu vers un modèle mémoriel, dans « Le Temps passe », a peut-être à voir avec la valeur émotionnelle que Woolf a pu attacher à la description de tels événements, qui ne faisaient que reprendre d'une manière à peine détournée les propres circonstances des décès de Julia et Thoby Stephen, sa mère et son frère, ainsi que de Stella Duckworth, sa demi-sœur.

Il y a relativement peu de véritables ellipses dans *Vers le Phare*. Généralement, une section reprend au moment exact où la précédente s'était achevée, ne laissant pas de place à une éventuelle béance, aussi minime fût-elle, dans le temps du récit. C'est ce que montre, par exemple, l'étroite continuité entre la section 15 de « La Fenêtre » et le début de la section suivante : « “Oui”, dit Prue, à sa manière réfléchie, en réponse à la question de sa mère, “je crois que Nancy les accompagnait.”¹⁹ », puis : « Eh bien alors, il fallait croire que Nancy les avait accompagnés, conclut Mrs. Ramsay²⁰ ». Si un nouveau personnage focalisateur prend le relais à cette occasion, on semble également le retrouver là où on l'avait laissé, ainsi de Lily entre les sections 7 (« Le bateau était au milieu de la baie²¹.») et 9 de la troisième partie (« La mer sans une tache, pensa Lily Briscoe, toujours immobile à contempler la baie²².») Il est par ailleurs impossible, bien que son titre semble annoncer ce que Genette appelle une ellipse « explicite », de considérer « Le Temps passe » comme une ellipse proprement dite (dont est exclue de la définition la simple omission d'informations, à laquelle Genette se réfère comme « paralipse²³ »), puisque la finalité même de cette partie est de couvrir tout l'intervalle qui sépare les deux autres.

Ce que l'on peut retenir de cette première observation, c'est que l'importance de la saisie du temps vécu se fait telle dans le roman que la conscience narrative, comme réticente à l'idée de voir la moindre parcelle du temps de l'histoire dépareillée de son équivalent dans le temps du récit, cherche visiblement à combler chaque interstice dans l'expérience sensible partagée par les personnages. Pourtant l'ellipse n'est pas entièrement absente de *Vers le Phare*. On en trouve une par exemple entre « Le Temps passe » et « Le Phare », c'est-à-dire entre le moment où Lily se réveille pour la première fois depuis plusieurs années dans la maison des Hébrides (« Elle y était revenue, songea-t-elle, s'asseyant dans son lit, droite comme un I. Réveillée²⁴.») et le moment où, le même matin, elle y prend son petit-déjeuner (« Qu'est-ce que cela veut dire

19. Pléiade, p. 71. « “Yes”, said Prue, in her considering way, answering her mother's question, “I think Nancy did go with them”. » (*To the Lighthouse*, p. 65.)

20. Pléiade, p. 72. « Well then, Nancy had gone with them, Mrs Ramsay supposed » (*To the Lighthouse*, p. 65.)

21. Pléiade, p. 164. « The boat was in the middle of the bay. » (*To the Lighthouse*, p. 149.)

22. Pléiade, p. 169. « The sea without a stain on it, thought Lily Briscoe, still standing and looking out over the bay. » (*To the Lighthouse*, p. 154.)

23. GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 139.

24. Pléiade, p. 130. « Here she was again, she thought, sitting bolt upright in bed. Awake. » (*To the Lighthouse*, p. 117.)

au fond, qu'est-ce que tout cela peut bien vouloir dire ? se répéta Lily Briscoe, tout en se demandant, puisqu'on l'avait laissée seule, s'il convenait qu'elle aille se chercher une autre tasse de café à la cuisine ou qu'elle attende ici²⁵.») L'apparente insignifiance de l'espace laissé vide par le récit entre ces deux instants est, au moins autant que l'absence même d'ellipse ailleurs dans le roman, révélateur de la réticence de la conscience narrative à laisser découverte une quelconque partie du temps de l'histoire. Pourtant, il s'agit bien d'une ellipse : un certain laps de temps s'est écoulé qui n'est pas reflété dans le temps du récit ; comme le noterait Genette, $TR = 0, TH = n$.

Cependant, aussi surprenant que cela puisse paraître, on aboutit là encore, si l'on se fonde sur une mise en relation du temps du récit avec le temps vécu, à une scène narrative. Même le vide du récit se fait alors expression fidèle du temps observé. La raison principale en est la suivante : si aucun temps n'est observé par l'instance duquel il découle, il ne peut avoir lieu. On rétorquera que ce temps dépend ici non de la seule instance narrative mais avant tout du personnage concerné par son passage, en l'espèce Lily. Ce n'est pas exactement le cas. Si l'on reprend le critère énoncé plus haut – la réalité même du temps vécu dépend du temps du récit –, lequel n'est pas absolu mais vaut, pour ainsi dire, dans le cas hypothétique d'un récit moderniste *radical*, qui ne se départirait à aucun moment de ses caractéristiques majeures²⁶, on s'aperçoit que ce n'est que par une sorte de convention tacite que la conscience narrative, dans *Vers le Phare*, convoie les impressions d'un personnage donné pour, en les inscrivant dans le temps du récit, les faire correspondre à son temps vécu ; en d'autres termes, rien ne prescrit à cette conscience narrative de ne plus relayer pendant un court intervalle l'expérience temporelle du personnage, entraînant de ce fait une modification dans la réalité du temps vécu, qui n'a dès lors plus d'existence.

Une autre explication à cet étagement d'une ellipse traditionnelle et d'une scène narrative moderniste consiste à avancer que le temps objectif nécessaire pour s'habiller et descendre à la table du petit-déjeuner n'est pas nécessairement vécu, c'est-à-dire ressenti. Il est significatif que la suite du récit mette en avant le désarroi de Lily, son incapacité à rendre intelligible la situation et à répéter dans sa tête autre chose qu'une phrase toute faite : « elle était incapable, ce premier matin chez les Ramsay, de rassembler tout ce qu'elle éprouvait, pouvait tout au plus dissimuler *le vide de son esprit* en y faisant

25. Pléiade, p. 131. «What does it mean then, what can it all mean? Lily Briscoe asked herself, wondering whether, since she had been left alone, it behoved her to go to the kitchen to fetch another cup of coffee or wait here.» (*To the Lighthouse*, p. 121.)

26. Notre propos n'est pas d'avancer que *To the Lighthouse* constitue un tel récit. Il est impossible d'exclure l'hypothèse d'une rupture dans les mécanismes généraux qui font du temps du récit le cadre de référence contextuel du temps vécu, laquelle rupture provoquerait un retour à la seule ellipse traditionnelle ; il s'agirait alors simplement d'admettre qu'une certaine durée de temps vécu, comme de temps de l'histoire, a été passée sous silence sans qu'elle n'ait pour autant jamais existé. Notre conviction est que ces mécanismes ne sont pas des règles, mais au mieux des tendances qui parcourent la littérature moderniste, à l'image du rapport plus large identifié par Vargish et Mook entre théorie de la relativité et récit moderniste (voir note 6).

résonner une expression toute faite jusqu'à ce que ce brouillard se soit dissipé²⁷.» Un trou dans le récit à ce moment-là reflète justement cette incapacité et ses répercussions dans la saisie sensible du temps. Il y a dans ce roman de Woolf des vides signifiants : celui de la mort que «Time Passes» enferme entre ses crochets, celui encore du passé, que Lily tente à tout prix de convoquer, dans «The Lighthouse», afin de pouvoir achever son tableau et d'y retrouver sa «vision²⁸». Dès lors, cet autre vide plein de sens que représente une scène narrative fondée sur l'absence de récit semble parfaitement adapté à la poétique de *Vers le Phare*.

Dans son *Discours du récit*, Genette remarque qu'«À la recherche du temps perdu ne présente pas d'exemple de pause à proprement parler. On y trouve des descriptions, comme celle des aubépines de Tansonville, mais ces dernières, contrairement à la description balzacienne, ne sont pas des occasions pour arrêter le temps de l'histoire tandis que celui du récit recueille tout ce qu'il y a à voir. En effet, la description proustienne correspond en tout point à l'activité perceptive du personnage, et regarder les aubépines ce n'est pas le faire dans un temps abstrait qui ne vaudrait que comme confidence entre le narrateur et le lecteur, c'est les regarder en même temps que le personnage, dans le temps de l'histoire, en vertu d'un «principe de coïncidence²⁹». En fait, la «description proustienne est moins une description de l'objet contemplé qu'un récit³⁰», un récit de la perception.

Il n'en va pas autrement dans *Vers le Phare* : la moindre information descriptive y est toujours fondue dans l'activité perceptive d'une conscience particulière, jamais apportée dans un hors-temps qui n'aurait pas d'équivalent dans la vie sensible des personnages. Le cadre théorique privilégié de la pause, celui de la description, est même d'autant moins présent chez Woolf que l'on ne trouve pas, comme dans *À la recherche du temps perdu*, de description-récit, mais simplement des informations descriptives disséminées au hasard du récit. Un exemple nous en est donné par les explications qu'apporte Lily à Mr. Banks au sujet du portrait qu'elle peint de Mrs. Ramsay et de son fils James :

«Que voulait-elle indiquer par la forme triangulaire violette, «juste ici»? demanda-t-il. C'était Mrs. Ramsay en train de faire la lecture à James, dit-elle. Elle devinait son objection – que personne ne pourrait y voir une forme humaine. Mais elle n'avait pas du tout cherché la ressemblance, dit-elle. Pour quelle raison alors les avait-elle introduits? demanda-t-il. Pourquoi en effet? – sauf que si ce coin, là, était clair, dans celui-ci, elle ressentait le besoin d'une masse sombre. C'était simple, évident, banal, et malgré tout Mr. Banks était intéressé. La mère

27. Pléiade, p. 131 (nous soulignons). «she could not, this first morning with the Ramsays, contract her feelings, could only make a phrase resound to cover the blankness of her mind until these vapours had shrunk.» (*To the Lighthouse*, p. 121.)

28. Pléiade, p. 187. *To the Lighthouse*, p. 170.

29. GENETTE Gérard, *op. cit.*, p. 135.

30. *Ibid.*, p. 136.

et l'enfant – objets d'une vénération universelle, et en l'occurrence la mère était réputée pour sa beauté – pouvaient donc être ramenés, observa-t-il à part lui, à une ombre violette sans irrévérence³¹.»

Au lieu d'une description-récit il s'agit donc ici, si l'on veut, d'une description-conversation où les différentes informations permettant de recréer une image mentale, plus ou moins grossière, du tableau de Lily sont évidemment liées au temps de l'histoire puisqu'elles dépendent, non pas simplement de l'observation du tableau à laquelle se livrent les deux personnages, mais encore de leurs propres mots, de leurs questions et de leurs réponses. Impossible donc de parler de véritable description, encore moins de pause narrative.

Cependant il ne faut pas confondre l'absence de pause narrative au sens de Genette avec les mécanismes qui en font une impossibilité dans un récit visant à rendre le sentiment du temps vécu. Toutes les conditions de la pause sont, par exemple, réunies dans « Le Temps passe » : de larges plages de récit sans aucun personnage pour les rattacher au temps de l'histoire et la description d'un « objet » statique, la maison de vacances des Ramsay. Or, non seulement le temps de l'histoire continue à être postulé (« le temps passe »), mais de plus le temps vécu poursuit nécessairement sa progression puisqu'il est intrinsèquement lié à la présence d'un cadre à travers lequel le percevoir : le temps du récit. On constate de ce fait qu'une pause narrative « moderniste », c'est-à-dire dans laquelle le temps du récit se maintiendrait par-dessus une interruption du temps vécu, est impossible. L'intérêt en serait d'abord relatif puisqu'on voit mal un texte dont une des finalités est d'épouser le parcours du temps dans une conscience se priver soudain de la représentation de ce temps. Mais surtout, comme on l'a déjà fait remarquer, le temps du récit, parce qu'il sert alors de cadre d'observation, ne peut se départir d'un résultat observé, tout comme une fenêtre est censée donner sur l'extérieur et non sur un mur. Le temps du récit, dans le cas de figure d'une tentative moderniste de recréer l'expérience du temps, n'a d'autre raison d'être que de définir le temps vécu en fonction de la réalité qu'il reflète ; sa seule mise en place postule ce temps, qui est sa contrepartie. On peut imaginer qu'un récit comme *Vers le phare* contrevienne sciemment à cette règle toute virtuelle pour une raison ou une autre, mais une telle rupture ne pourrait être que ponctuelle (le cas échéant on perdrait entièrement de vue la poursuite du temps vécu), de sorte que dans les faits elle passerait inaperçue : on continuerait à supposer une expérience sensible du temps derrière l'avancée du récit.

31. Pléiade, p. 48. « *What did she wish to indicate by the triangular purple shape, "just there?"* "he asked. *It was Mrs Ramsay reading to James, she said. She knew his objection – that no one could tell it for a human shape. But she had made no attempt at likeness, she said. For what reason had she introduced them then?* he asked. *Why indeed? – except that if there, in that corner, it was bright, here, in this, she felt the need of darkness. Simple, obvious, commonplace, as it was, Mr Bankes was interested. Mother and child then – objects of universal veneration, and in this case the mother was famous for her beauty – might be reduced, he pondered, to a purple shadow without irreverence.* » (*To the Lighthouse*, p 45.)

On voit donc, au terme de cette analyse, que les outils narratologiques conçus par Gérard Genette afin d'étudier la durée en littérature ne sont pas inapplicables au récit moderniste; simplement ils n'en décrivent que la surface objective, la temporalité même contre laquelle des romans comme *Vers le Phare* ou *À la recherche du temps perdu* se sont construits, non sans l'intégrer d'abord dans leur trame pour s'en écarter en esprit, faute de pouvoir s'en passer entièrement, au profit d'une conception du temps comme expérience subjective. L'analyse de la durée moderniste semble donc devoir être celle du décalage perpétuel qui la caractérise, celui qui se creuse entre les vitesses narratologiques traditionnelles et la seule vitesse proprement moderniste: une scène narrative qui met en rapport temps du récit et temps vécu.