

VOLKER SCHLÖNDORFF

À propos de l'adaptation de *Un amour de Swann*

NOTES DE TRAVAIL

Quand je fais un film, je veux parler de ce qui m'a bouleversé, de ce qui m'est propre. Or, presque tous mes films, et les meilleurs sont des adaptations d'œuvres littéraires. Y a-t-il contradiction ? Sans doute, mais elle fait partie de ma vie. J'ai toujours eu besoin de littérature, plus précisément de romans.

D'abord pour me découvrir, et ensuite pour me dissimuler. C'est en lisant et en analysant les personnages des autres que je me révèle à moi-même, et c'est en construisant mes films sur des textes littéraires, et non pas sur mes propres expériences, que je me dissimule aux autres – tout en m'exprimant. Cet aveu n'est pas tout à mon avantage, mais, la question du talent mise à part, je n'ai jamais eu le courage d'écrire en mon nom propre, de peur qu'on me reconnaisse aussitôt.

C'est parce que la littérature fait ainsi partie de ma vie que l'adaptation littéraire ne me semble ni aussi problématique ni aussi secondaire que les débats des critiques, quelquefois, le font croire.

Lire a toujours été pour moi un besoin quotidien. Souvent, les fictions littéraires m'ont touché plus que la réalité, et c'est un texte de Proust qui m'a fait comprendre pourquoi.

Pour lui, les heures de lecture étaient « plus remplies d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'étaient les événements qui survenaient dans le livre que je lisais ; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas « réels ». Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune ».

Si ce n'est pas – comme l'écrit Proust – la réalité qui produit l'émotion, s'il faut toujours qu'elle soit réfléchie par « une image », on voit le rapport privilégié que le cinéma peut entretenir avec la littérature.

Comment faire une adaptation ? Faut-il procéder selon la méthode critique de Sainte-Beuve – méthode qui consiste à « s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts » – ? Selon Proust, cette méthode méconnaît ce qui nous enseigne « une fréquentation un peu profonde d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ».

Ce moi-là, si nous voulons le comprendre, « c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur ».

Un film peut être aussi fidèle que possible à la lettre d'un texte : sans cet « effort du cœur », il ne sera qu'une illustration, toujours plate.

C'est ainsi que peut se poser la fameuse question du « style ». La façon d'agencer le récit, d'écrire les dialogues, de choisir et de diriger les comédiens, de dessiner les décors et les costumes, de les éclairer et de les photographier, de monter les plans et les sons, de faire sentir le passage du temps par le rythme, de composer la musique – l'ensemble de tout ce travail donnera au film un style. Ce style est propre à chaque cinéaste. Il ne peut jamais être une imitation de celui de l'auteur. On ne peut pas l'adopter par quelque décision arbitraire. S'il existe, il sera toujours le fruit de cet « effort du cœur ».

Pour l'adaptation il ne suffit pas de partir du texte, il faut retrouver l'élan de l'auteur, cette force qui l'a poussé à écrire. Il me faut retrouver en moi des raisons aussi puissantes. Pour les *Les Désarrois de l'élève Törless*, c'était les internats de province, les luttes de force à l'intérieur d'une classe d'élite, mon propre désespoir d'adolescent, ma culpabilité d'Allemand et mes troubles de puberté. Pour *Le Tambour*, ce fut encore plus flagrant. Je n'ai compris le roman que le jour où je me suis promené dans la petite rue d'un faubourg de Dantzig ou Günter Grass a passé son enfance. Si Grass, en partant de cette petite rue commerçante et de cette boutique d'épicerie, avait pu créer un tel univers, je devais me souvenir de ma propre enfance pour l'y rejoindre, repartir de l'expérience qui soutenait le livre pour la raconter à mon tour, au moyen d'un film.

Bien sûr, un gros travail de documentation sur l'époque, la société et le lieu, tout à fait dans le sens de Sainte-Beuve, reste nécessaire, mais l'essentiel sera toujours de « s'investir » soi-même comme on dit.

Le scénario du film

Proust aurait bien ri, si on lui avait demandé un « synopsis » du roman. Il prend ses personnages à un certain moment de leur vie, puis il les fait vivre dans le temps et l'espace sans trop s'occuper de chronologie et de géographie.

On croit toujours s'éveiller d'un rêve en sortant d'une lecture de Proust. Ce texte sans anecdote est situé au cœur du monde intérieur où temps et espace deviennent relatifs au point de se confondre. Peut-être le film devrait-il être un songe. Mais on sait bien qu'un film a besoin d'une structure, d'une histoire qu'on raconte, située dans un lieu et à un moment précis.

Un *amour de Swann* occupe une place particulière dans l'ensemble de la *Recherche* parce que ce récit est une « fiction » et, bien qu'il ne raconte pas à proprement parler une histoire, on peut en deviner la trace à travers les personnages. Fallait-il mettre un peu d'ordre dans ces éléments ?

Je prends un exemple : quelqu'un présente Charles Swann à Odette de Crécy, une femme avec qui quelque chose pourrait arriver, en la donnant pour plus difficile qu'elle n'est. Premiers rendez-vous. Swann la trouve, non pas sans beauté, mais d'une beauté qui ne l'attire pas, qui provoque même en lui une certaine répulsion physique. Un soir elle ne l'attend pas comme convenu. Un grand souffle d'agitation passe sur lui. Il la poursuit, de son amour d'abord, puis de sa jalousie. Différentes phases de son amour se succèdent, que Bernard de Fallois a baptisées: de la présentation à la nuit des cattleyas ou « de la curiosité à l'attachement », puis « de l'attachement à l'amour », « de l'amour à la torture », et finalement « de la torture à l'apaisement »¹.

Un tel procédé réduirait la psychologie à une simple mécanique et le roman à un constat. Il passerait à côté du génie de Proust, qui est aussi dans sa manière de raconter, en entrecroisant les thèmes et les états d'âme, sans aucun esclavage chronologique.

Faire au contraire un film-puzzle, plein de retours en arrière, d'enchaînés et d'autres procédés ô combien cinématographiques ? La matière s'y prêtait, c'est peut-être ce que beaucoup attendent, mais ce n'est pas mon genre. Ce qui m'a séduit, c'est l'idée très simple de Peter Brook et de Jean-Claude Carrière (desquels j'ai repris « le projet en cours ») : tout concentrer sur une seule journée de l'amour de Swann.

Une journée et une nuit qui durent jusqu'au petit déjeuner et qui résument une vie. Adopter une unité de temps, comme Proust le fait avec

¹ Bernard de Fallois : *Univers de Proust*, Le Point, 1959.

un après-midi chez la Princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*, c'est restituer au film une notion de durée.

Le scénario, qui suit une seule journée ou Swann, d'heure en heure, s'enfonce dans la nuit et le désespoir, fait voler en éclats cette unité de temps par un cruel épilogue, qui se situe quinze ans plus tard. Par la bouche d'un personnage secondaire, nous apprenons qu'Odette de Crécy est maintenant Mme Swann. Et Charles Swann sait qu'il va bientôt mourir.

« D'abord l'emploi de chaque heure de leur vie nous avait été narré, l'auteur les avait suivis jusque-là pas à pas. Puis subitement : « Vingt ans après... ». C'est par une phrase incidente d'un personnage secondaire que nous apprenons que ce mariage avait été célébré, nous ne savions pas au juste quand, dans cet étonnant épilogue écrit, semblait-il, du haut du ciel, par une personne indifférente à nos passions d'un jour ».

Ce texte de Proust, dans *Pastiches et mélanges*, restitue assez bien l'effet que me fit l'épilogue du scénario que Peter Brook devait réaliser avant moi.

La dernière phrase fait apparaître l'amour de Swann comme la passion d'un jour, qu'un homme qui va mourir évoque en se demandant, tel Ivan Ilitch : « Qu'ai-je fait de ma vie ? » Et du coup ces vingt-quatre heures qui ont structuré le récit ne sont plus que la durée d'un songe où l'amour de Swann, sa quête désespérée du bonheur nous semblent tragiques.

Le lieu et le temps

L'action d'*Un amour de Swann* se passe entièrement à Paris (il n'y a ni Combray, ni Normandie aucun endroit proustien privilégié). Swann habite quai d'Orléans, Odette rue La Pérouse, les Guermantes le faubourg Saint-Germain ; on va à l'Opéra, on dîne au Bois, on passe boulevard des Italiens chez Tortoni, à la Maison Dorée, chez Prévost. Les adresses sont précises. Pour une fois, Proust n'a pas changé les noms et portant on ne pense pas à ce Paris comme à une ville réelle, comme à celle de Balzac ou de Zola. C'est plutôt un lieu imaginaire, composé d'éléments d'architecture, de façades, de teintes et d'atmosphères tout intérieurs, de jardins et de perspectives seuls connus du rêve, des collages de Max Ernst et des paysages urbains de Chirico. Et bien que ses personnages roulent en calèches, qu'ils portent costumes, habits, robes à tournure et chapeaux, ils n'appartiennent à aucune époque. Le film devait respecter les particularités vestimentaires et architecturales, mais en leur enlevant toute signification documentaire. Il ne s'agit pas de reconstituer des images que les frères Lumière auraient pu tourner, mais d'évoquer des personnages fictifs dans un lieu et une époque qui n'existent pas dans notre imagination, sous les apparences de Paris à la

fin du siècle dernier. Les protagonistes nous paraissent d'abord lointains, et pourtant nous finissons par nous y reconnaître, travestis en personnages d'époque.

Les costumes et les décors

Proust a comparé la composition de son œuvre tantôt à l'architecture d'une cathédrale, tantôt à celle d'une robe. Il a pris soins de s'informer des moindres détails de coupe, de tissu et de l'art du couturier. Si bien qu'Yvonne Sassinot a pu suivre ses indications à la lettre pour dessiner les robes d'Odette, qui sont à la fois belles et parfaitement construites. Cette précision artisanale leur enlève aussi tout le côté poussiéreux et arbitraire des costumes des films d'époque. Cela vaut aussi pour les décors de Jacques Saulnier et leur ameublement par Philippe Turlure.

Je ne les ai aimés et acceptés que le jour ou j'y ai reconnu des appartements d'amis parisiens d'aujourd'hui, chargés de beaux meubles et de bric-à-brac. Cela vaut surtout pour la garçonnière de Swann, qui déplaît tant à Odette. Proust dit avec ironie dans *Mélanges* : « Je laisse les gens de goût orner leur demeure avec la reproduction des chefs-d'œuvre qu'ils admirent et décharger leur mémoire du soin de conserver une image précieuse en la confiant à un cadre de bois sculpté ». Swann fait partie de ces gens de goût qui, à défaut de créativité personnelle, remplissent leur chambre à ras bord des créations des autres.

La photographie

Bien que tout le film soit réalisé en extérieurs et en décors réels, la photographie et la lumière de Sven Nykvist doivent donner de ce Paris, que nous traversons tous les jours en voiture, une image entièrement onirique, sans toutefois faire « photo d'art ».

Pour suivre la journée de Swann, nous avons établi un plan des lumières. Lorsque le film débute et que Swann se lève, il est midi, le soleil est au zénith. A la matinée musicale chez les Guermantes, la lumière pénètre à peine dans les pièces de réception. A l'extérieur dans la cour, elle est dure et blanchâtre. Plus tard, durant l'après-midi, à Bagatelle d'abord, chez Odette ensuite, le soleil descend lentement et la lumière se fait plus chaude, puis elle bascule vers le bleu, elle s'assombrit de plus en plus jusqu'au noir. Au plus profond du désespoir de Swann, la lune apparaît, une pleine lune, visible, qui donne à Paris un aspect figé et éternel, rendant ses façades aussi froides et hostiles qu'une société qui refuse ses émotions. Le lendemain à

l'aube, enfin libéré d'Odette, Swann rentre quai d'Orléans et les arbres se découpent sur le ciel déjà clair.

Ce schéma des lumières, dessiné comme un cadran solaire, nous permet de donner à chaque séquence un éclairage propre.

Comme un peintre donne sa lumière à ses tableaux et qu'on ne peut voir les Flandres autrement que Vermeer ne les montre, ainsi Sven nous rend Paris méconnaissable. La ville devient une façade de pierre où le fantôme de Swann hante des rues que nous connaissons bien et nous comprenons que d'autres, ici, ont marché avant nous, ont souffert avant nous. Le temps et les lieux, leurs amours et les nôtres se confondent, le film devient le reflet d'un monde intérieur intemporel.

Par la sensualité de sa lumière, Sven abolit la distance. L'époque n'est plus un lointain XIX^e siècle, elle est notre temps aigu vivant.

Sven s'est inspiré des photos de Nadar, qui donne souvent l'impression d'avoir surpris les gens dans un endroit qui n'est éclairé que par la faible lumière qui entre par les fenêtres. Sven a un rapport presque religieux avec la lumière, il n'oserait jamais éclairer autrement que la nature ne le fait. Il dit : « Je n'ai pas besoin d'éclairagiste, Dieu est mon chef électro ».

Un travail semblable était à faire avec les comédiens pour que nous puissions à la fois nous identifier avec les personnages et qu'ils restent néanmoins insaisissables.

Les personnages, leurs modèles et les comédiens

« Il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre ; ou bien il y en a huit ou dix pour un seul ».

CHARLES SWANN

Et pourtant Proust, dans la *Recherche*, compare Swann à son modèle Charles Haas : « Cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est parce que celui que vous deviez considérer comme un petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez... », et encore ailleurs : « Swann porte un chapeau haut de forme gris d'une forme que Delion ne confectionne que pour lui et pour Charles Haas ».

Charles Haas, comme le rappelle Painter, était « le seul Juif à s'être fait accepter par la société parisienne sans être immensément riche. Admis au Jockey Club, où les seuls autres membres de la même origine étaient les Rothschild, Haas apparaît dans un tableau de Tissot avec d'autres gens que

Proust a connus, le prince de Polignac et Gaston de Saint-Maurice. Haas fréquentait le salon de Mme Strauss et il était l'enfant chéri de la coterie de la rue d'Astorg. Il y connut le cousin de la comtesse Greffuhle, Robert de Montesquiou. De même, dans le roman, Swann est l'ami intime de la duchesse de Guermantes et l'un des premiers amis de son cousin le baron de Charlus² ».

Swann doit pourtant être distingué de Charles Haas, car dans ce qu'il dit et dans ce qu'il ressent, c'est souvent le jeune Proust que l'on reconnaît. L'écrivain a choisi l'enveloppe extérieure de Charles Haas en raison d'une affinité profonde, mais l'amour, la jalousie et l'inquiétude qu'il y place sont bien les siens. Le dialogue des grandes scènes chez Odette est repris mot à mot de *Jean Santeuil*, où Proust s'identifiait encore pleinement avec son héros. Et en regardant bien les photos de Nadar et le portrait de Charles Haas dans *Le Cercle de la rue Royale* on voit mal ce dandy avec sa canne posée sur l'épaule gauche, et son allure assez « macho », souffrir passivement pour une femme comme Odette.

Jean Recanati³ a décodé Swann ; l'enveloppe est bien celle de Charles Haas, mais l'âme appartient à Proust. En outre, il a analysé de quelle manière l'auteur a éloigné Swann de son modèle primitif. A l'origine, Swann, qui s'était donné du mal pour être reçu au Jockey, comptait sur un éclatant mariage qui eût achevé de faire de lui un des hommes les plus en vue de Paris.

Au lieu de cela, Proust l'a marié à Odette, il fallait cette mésalliance, dit Recanati, à quoi rien (hormis sa névrose) ne l'obligeait, avec une femme « qui n'était pas son genre » et l'inévitable discrédit qui allait s'ensuivre, pour que Swann s'émancipât du modèle Charles Haas et rejoignît Marcel Proust dans son malheur de proscrit.

Proust était juif ou demi-juif. Le narrateur ne le sera pas, pas plus, et pour les mêmes raisons, qu'il ne pouvait être homosexuel ou pervers. Swann héritera d'une juiverie que Proust ne pouvait assumer lui-même – mais, grâce à l'exemple de Charles Haas, il sera « d'une juiverie adoucie ».

Pour que nous puissions découvrir les personnages de Proust que nous connaissons si bien sans les avoir jamais vus, j'ai d'abord pensé à un film entièrement interprété par des inconnus.

Nous avons fait de nombreux essais avant de renoncer à cette idée. Les personnages de Proust ont une telle épaisseur que seul un comédien expérimenté et connu, qui transporte déjà son propre mythe, peut leur donner l'aura du « plus grand que nature » que le texte demande.

² Painter : *Marcel Proust*, Mercure de France, 1966.

³ Jean Recanati : *Profils juifs de Proust*, Buchet-Chastel, 1979.

Jeremy Irons a cette élégance tellement « british », l'esprit et la finesse qu'on attribuait à Charles Haas, et il permet par ailleurs qu'on lui prête le monde intérieur de l'auteur, à cause de son beau regard mélancolique, de sa sensibilité, de son aspect adolescent et narcissique, éternellement étranger au monde. Son Swann lie dans une même confraternité Haas et Proust.

ODETTE DE GRÉCY

Pour le personnage d'Odette, la documentation historique peut apporter des détails très amusants, mais sans donner la clé de son cœur. Comme demi-mondaine, elle est assez imaginaire. Les répliques que Proust lui prête relèvent souvent davantage de la jeune bourgeoisie tout droit sortie de *Jean Santeuil*. Le personnage n'en devient que plus fascinant. Painter nous apprend que le grand-oncle de Proust, M. Louis Weil, était l'amant d'une célèbre cocotte à qui il présenta son petit-neveu. Le jeune lycéen passait ainsi de Gilberte à Odette.

Laure Hayman était née en 1851, dans un ranch des Andes ; elle avait perdu son père, un ingénieur, quand elle était encore enfant, et sa mère, après avoir vainement tenté de subsister en donnant des leçons de piano, avait fait d'elle une courtisane. Comme Odette, elle habitait un petit hôtel particulier rue La Pérouse, avec une entrée de service rue Dumont-d'Urville.

« Quand Proust la rencontra pour la première fois, à l'automne 1888, elle avait trente-sept ans. Il n'en avait que dix-sept ; elle était potelée, mais avait une taille de guêpe et portait des décolletés très profonds garnis de festons de perles bringuebalantes (trois rangs de chaque côté) ne dissimulant qu'assez peu sa gorge. Ses cheveux étaient d'un blond cendré, noués avec un ruban rose, ses yeux noirs, et quand elle était surexcitée, ils avaient tendance à s'ouvrir démesurément. Elle apparaît ainsi sur une photographie prise à cette époque.

« Sur une photo antérieure, elle est extrêmement jolie et légère, mais sans aucun mystère et n'ayant rien de la Zéphora, fille de Jéthro (dans la fresque de Botticelli), à laquelle Swann aimait à comparer Odette.

« Le jeune homme s'entêtait à lui offrir ses chrysanthèmes favoris et à l'inviter à déjeuner dans les restaurants les plus coûteux. Jacques-Emile Blanche⁴ insinue que la liaison de Proust avec M^{me} Hayman ne fut pas uniquement platonique : cela s'était passé il y a bien longtemps, mais Blanche, qui à l'époque était l'ami des deux, se trouvait peut-être à même

⁴ Jacques-Emile Blanche : « Souvenirs sur Marcel Proust », *La Revue hebdomadaire*, 21 juillet 1928.

de savoir la vérité. Ce n'était d'ailleurs ni la première ni la dernière fois que Proust avait des relations sexuelles avec une femme ; et sans doute est-il significatif que, dans *Jean Santeuil*, ce soit le héros lui-même qui ait avec Mme Françoise S... l'aventure amoureuse qui sera transférée à Swann et à Odette ».

C'est Jean qui pose à Françoise les questions pressantes sur ses amours lesbiennes, que Swann reprend à son tour. Pour les acteurs et pour moi, la lecture de ces premières ébauches et ces indications très précises (par exemple que la femme cache sa tête derrière l'épaule de l'homme pour qu'il ne puisse voir son trouble) furent très précieuses. C'est là encore qu'apparaissent l'épisode où le héros frappe à la fenêtre d'une autre maison et se trouve en face de deux vieux messieurs, et même « la petite phrase », déjà.

Un autre modèle d'Odette a été Louisa de Mornand pour qui Proust rima ce distique :

*A qui ne peut avoir Louisa de Mornand
Il ne peut plus rester que le péché d'Onan.*

« En avril M^{lle} de Mornand accomplit quelques démarches pour le préserver de ce péché. Elle lui offrit deux ravissantes photographies d'elle, l'une signée « amie pour toujours », l'autre, « l'original qui aime bien son petit Marcel », et elle l'invita à venir la voir un dimanche soir. Louisa était occupée à lire au lit : son bras blanc, lorsqu'elle tournait les pages, se dégageait, comme la tige d'un lys, de la manche de sa chemise de nuit ».

Voilà les renseignements que fournit Painter, et puis il y a bien sûr Reynaldo Hahn, mais Odette reste à mes yeux un personnage plus imaginaire que réel.

Swann est fasciné par Odette comme un amateur d'art par un objet qu'il entend s'approprier en collectionneur. Odette retourne ce regard, mais d'une autre façon : elle voudrait comprendre Swann, savoir ce qui se passe dans cette tête-là ; Elle désespère de ne pouvoir le définir, car c'est lui qui se dérobe.

Swann voudrait l'enfermer dans une vitrine. Odette ne veut pas être une pièce de musée, elle se révolte, elle s'échappe, elle le trompe pour se sauver. Swann ne voit pas qu'elle l'aime, qu'elle est touchée et valorisée par l'attention et les égards qu'il a pour elle, et dont elle n'a pas l'habitude. A la moindre gentillesse de Swann, les larmes lui viennent aux yeux. Elle ne demande pas mieux que de vivre un grand amour avec lui, elle dit même ne chercher que cela – au point de vouloir donner sa vie en échange.

Mais Swann préfère payer en argent comptant. Le dandy est avant tout un professionnel achevé de la consommation, comme dit Walter Benjamin, et Swann se comporte en capitaliste.

Odette est une demi-mondaine : ce genre de marché ne lui est pas étranger. Mais Swann demande plus que la chair, plus que l'acte de possession physique, où d'ailleurs l'on ne possède rien du tout, comme il dit. Swann voudrait la posséder tout entière, corps, cœur et âme, sans se donner lui-même en échange. Odette se refuse, elle trouve que c'est lui qui ne joue pas le jeu. L'affrontement de ces deux volontés est le moteur du film. Il faut y ajouter qu'Odette recherche une ascension sociale que le mariage avec Swann accomplit, tout en détruisant celui-ci. Autant dire que tous deux y trouvent leur compte.

Pour partager la souffrance de Swann aussi bien que la volonté d'Odette, il fallait une interprète qui nous fascinât autant qu'Odette fascine Swann. L'amour de Swann n'étant pas l'analyse classique d'une passion faite de motivations et de mouvements divers, mais plutôt l'évocation d'une sensualité, il ne suffisait pas d'être bonne comédienne. Il fallait ce mystère qu'au cinéma on attribue aux vedettes.

Ornella Muti a une présence physique et sensuelle très forte, immédiate. Je comprends que Swann ne la trouve pas « son genre », tout en projetant indéfiniment ses fantasmes sur elle. En même temps, Ornella Muti n'est pas que cette apparence. Elle s'identifie avec le personnage et elle entend défendre la dignité d'Odette, qui est aussi la sienne.

Ornella Muti va certainement s'affirmer à travers ce rôle, de même qu'Odette, en aidant Swann à se perdre, triomphe en se faisant accepter dans le monde. C'est comme une passation de pouvoir d'un type d'homme à un type de femme.

LE BARON DE CHARLUS

Tout cela se passe sous l'œil amusé et désabusé du baron de Charlus qui est à la fois complice de cette liaison en y jouant le rôle du « go-between » et la victime puisqu'il y perd un ami.

Alain Delon, en grand acteur, a su parfaitement s'approprier ce baron de Charlus qui n'est pas encore celui de la *Recherche*. Dans *Un amour de Swann* il est plus près du modèle qui a inspiré Proust. C'est pourquoi il vaut la peine de s'attarder sur la description qu'en fait Painter :

« Montesquiou était grand et maigre. “ Je ressemble à un lévrier dans un paletot ”, disait-il avec complaisance. Ses cheveux étaient noirs, drus et

artificiellement ondulés ; il avait des sourcils d'un noir de jais, comme des accents circonflexes et une moustache aux pointes retroussées comme celle du Kaiser, en plus gros. Sa figure était blanche, longue, en bec d'aigle, et finement dessinée ; ses joues étaient rougies et délicatement ridées, si bien que Proust, à son grand désagrément, les comparait à une rose-mousse.

« Mais, lorsque cet étrange personnage noir et blanc se mouvait, gesticulait, pérorait, il semblait incarner une série de marionnettes que manipulait un autre lui-même, tirant du plafond des fils.

« De ses mains gantées de blanc, il faisait des gestes admirables, mettant en valeur une bague simple mais étrange ; sa gesticulation devenait de plus en plus passionnée, jusqu'au moment où il levait un doigt vers le ciel : sa voix s'élevait comme une trompette dans un orchestre, passant au registre soprano des violons ; il tapait du pied, rejetait sa tête en arrière, et laissait entendre les trilles répétées d'un rire de maniaque. Il parlait de poésie et de peinture, et du chapeau d'une comtesse, et de la splendeur de sa race, et, pour couronner le tout, de sa propre gloire.

« Parfois, il se tenait au haut de l'escalier, comme Charlus chez la princesse de Guermantes ; il faisait des commentaires, que l'on pouvait distinctement entendre, sur tous les invités. Une fois, il remplit de gêne une malheureuse jeune fille dont la robe était garnie de fausses cerises : “ Je croyais que les jeunes filles ne portaient pas de fruits ”.

« Tout compte fait, Montesquiou était un homme creux. S'il s'était servi de sa sensibilité véritable et de son intelligence, il eût pu entrer en possession de ce génie dont il croyait si fermement être doué. Mais il ne fit que s'habiller, collectionner, scribouiller, se disputer, fasciner ou terroriser. »

L'autorité incontestée de la vedette, le magnétisme de sa présence permet à Alain Delon d'être immédiatement ce « personnage prodigieux ». Il sera un aristocrate que son monde ennuie, qui préfère courir chez Odette plutôt que de converser dans les salons de Guermantes. Swann, en revanche, n'étant pas de ce monde, est avide d'y briller. Il a besoin de se rassurer sur sa position sociale avant de la mettre en danger chez Odette. D'où la différence de leur attitude au début : Swann très sérieux, Charlus faisant le pitre. Plus tard, dans la nuit, ils se croiseront, aussi égarés et souffrants l'un que l'autre. Tous deux ne réussiront jamais à s'arracher du monde, et tous deux, à la fin, ne verront dans leur vie, l'un qu'un « atelier d'artiste plein d'ébauches délaissées », l'autre qu'une « vitrine pleine d'amours que les autres n'auront pas eus ».

Mais cette vitrine et le souvenir de ces amours périront avec eux. Swann n'aura pas su retrouver et conserver le temps vécu dans une œuvre, ce qui rend sa fin pathétique, presque dérisoire.

Pour tous les autres personnages et leurs interprètes, je voudrais seulement dire que leur jeunesse n'est pas un parti pris de mise en scène. Elle est fidèle au texte. *Un amour de Swann* se passe vers 1885, le narrateur est encore enfant, Swann a à peine trente-trois ans, Odette n'a pas atteint la trentaine (mais, vendue dès l'âge de quinze ans à un riche Anglais, elle a vécu). Le clan des Verdurin, comme les Guermantes, est encore jeune. Proust indique que le docteur Cottard a trente-deux ans et que sa femme est encore plus jeune.

Le montage

Avec un scénario aussi précis que le nôtre et le nombre très limité de prises tournées pour chaque plan, le montage semblait être facile.

Il n'en a rien été. Le tournage n'a duré que quarante-deux jours, mais nous avons passé près de six mois dans la salle de montage. Une première version montée en cours de tournage a dû être défaite entièrement. Tous les plans ont été remis à plat. Pourquoi ? tout ce que le récit demandait y était, mais il manquait l'envoûtement. En l'absence d'anecdotes, d'éléments qui feraient « avancer l'histoire », de conflits à nouer et à dénouer, Proust maintient notre intérêt, comme par magie, par son style. C'est souvent la musique des phrases qui nous envoûte. Dans le film, quel secret nous ferait passer d'un lieu à l'autre, d'un temps à un autre, d'une idée à l'autre, d'une émotion à l'autre ? Il fallait trouver dans chaque plan le moment, le regard, la césure qui permette de couper sans que le film se casse, et de passer au prochain plan sans rupture de ton. Au flux ininterrompu des mots correspond la croix de Malte des images dans le projecteur. Pendant des jours et des semaines Françoise Bonnot, la monteuse, fit défiler la pellicule en avant et en arrière pour essayer de découvrir ce flot codé des émotions.

Ce travail reste invisible dans le film terminé, le montage apparaissant d'une grande simplicité, sans aucun artifice. Secret, en quelque sorte.

La musique

Chez Proust, la musique joue un double rôle. D'une part le style même est musique, plus lyrique que prosaïque. D'autre part, on connaît l'importance de « la petite phrase » de la Sonate de Vinteuil, sonate imaginaire où l'on a cru reconnaître Saint-Saëns, César Franck, Fauré et d'autres.

Sur l'origine de la Sonate de Vinteuil, je citerai encore une fois Painter : « Ce fut peut-être chez Mme Lemaire que Proust entendit pour la première

fois la Sonate en *ré* mineur de Saint-Saëns, pour piano et violon. Son imagination fut séduite par le thème principal du premier mouvement, une mélodie médiocre mais obsédante, dont le seul mérite est la simplicité, et dont la fascination vient de sa banalité même, comme celle d'une chanson populaire, ou d'un air de danse, de son incessante répétition.

« Plus tard, dans la chambre de Reynaldo, 6 rue du Cirque, avec son énorme cheminée, ou dans la salle à manger du 9 boulevard Malesherbes, Proust disait : “ Joue-moi, je t'en prie, ce morceau que j'aime, Reynaldo, tu sais, la petite phrase. ” C'est ainsi que la petite phrase de Saint-Saëns devint “ l'hymne national ” de ses sentiments pour Reynaldo comme celle de Vinteuil l'est de l'amour de Swann pour Odette. »

- Et Proust lui-même explique : « Dans la mesure où la réalité m'a servi, mesure très faible à vrai dire, cette Sonate est, je ne l'ai jamais dit à personne, dans la *Soirée Sainte Euvverte*, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une Sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas. Dans la même *Soirée* un peu plus loin, je ne serais pas surpris qu'en parlant de la petite phrase j'eusse pensé à *l'Enchantement du Vendredi Saint*. Dans cette même *Soirée* encore quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la Sonate de Franck. Les trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin n'ont pas été suggérés par un prélude de *Lohengrin*, mais elle-même à ce moment-là par une chose de Schubert. Elle est dans la même soirée Verdurin un ravissant morceau de piano de Fauré... »

On peut y ajouter *Le Lac* d'où sortent Swann et Odette, le cygne noir. Impossible aujourd'hui de se décider pour un de ces modèles, d'autant plus que tous ont été galvaudés depuis leur création. Proust dit qu'au moment où l'amour meurt dans son cœur, il reste conservé dans la musique. Cette musique, victorieuse, elle existera même quand Swann et Odette seront morts, pourris, desséchés, retournés à la poussière. Leur amour survivra dans la musique. Pour cette belle idée, il fallait avant tout une musique que personne n'ait encore entendue, à laquelle personne n'ait encore associé un souvenir, une musique vierge. Elle ne pouvait être qu'une musique d'aujourd'hui, œuvre d'un compositeur de même tempérament.

Hans Werber Henze représente ce même souci de style, d'abord parce qu'il procède de ceux dont Proust partait lui aussi, Debussy, Wagner, et puis Mahler. Sa musique nous surprend tout autant que la Sonate de Vinteuil a surpris le clan Verdurin et surtout les Guermantes. Henze a composé cette petite Sonate d'après les indications de Proust, mais avec l'oreille et la sensibilité musicale d'aujourd'hui, sans jamais faire du faux XIX^e siècle.

La première musique qu'on entend c'est la « petite phrase » de la Sonate, jouée par un sextette à cordes et une harpe. Par la suite, un grand orchestre reprendra la petite phrase en variations dodécaphoniques et accompagnera Swann tout au long du parcours de son amour, de sa jalousie et finalement jusqu'à sa mort. Henze s'est décidé pour le grand orchestre parce que « les sentiments d'amour sont grandioses et tragiques. Swann n'est pas moins que l'Iphigénie de Gluck ou que la Phèdre de Rameau », dit-il « Je lis Proust comme une grande œuvre lyrique. »

De grands coups d'archets fouettent la jalousie de Swann, une voix de soprani no accompagne les mensonges doucereux d'Odette, le thème des chrysanthèmes rappelle ce premier soir où elle le congédie en lui donnant une fleur. Un orgue baroque résonne dans les faux fastes de la maison de passe, le trémolo des cordes souligne sa mauvaise conscience et ses genoux tremblants en quittant ce lieu. Dans l'air de la folie, comme Henze intitule le monologue furieux de Swann la nuit aux Tuileries, il y a du *Tristan*, alors que la fanfare militaire, à la fin, annonce la guerre de 1914. Et le tambour rythme la marche triomphale d'Odette qui est aussi la marche funèbre de Swann.

Toutes ces notes de travail n'ont été rédigées qu'après coup. C'est Nicole Stéphane, à qui je dois le privilège d'avoir travaillé sur le texte de Proust, qui par ses remarques et ses questions, par sa présence discrète et attentive tout au long de la préparation, du tournage et du montage, m'a peu à peu fait prendre conscience de ce que je faisais plutôt par intuition. Elle m'a obligé à formuler clairement ce qui restait confus et ainsi m'a poussé à aller toujours plus loin, veillant jalousement sur ce qui était acquis, et me forçant à préciser mon approche non seulement de Proust, mais de moi-même. En cas de doute, elle m'a encouragé à m'éloigner du texte plutôt que de mes élans, sachant avec Proust qu'« on ne peut refaire ce qu'on aime qu'en y renonçant ».

Paris, le 19 décembre 1983

© Samp 2005