

FILMOGRAPHIE

MORT À VENISE OU LE TEMPS RETROUVÉ AU CINÉMA¹

A chaque nouvelle adaptation d'un grand roman se renouvelle le fameux débat sur la légitimité de cette démarche « transposante ». Et il est vrai que cette polémique est rendue plus aiguë encore lorsqu'il s'agit d'un auteur comme Proust, pour toutes les raisons que Pascal Ifri a évoquées dans son article à l'occasion de l'adaptation de Raoul Ruiz : *Le Temps retrouvé*.

Si je partage en grande partie (et nous devons être nombreux dans ce cas) ses reproches à l'égard du film, je suis par contre en totale opposition avec les conclusions qu'il tire de cet échec. Condamnation sans appel de toute tentative d'adaptation de Proust : « il apparaît bien hardi de vouloir porter à l'écran le roman de Proust ». Interdiction sans appel de tout désir de transposition d'un chef-d'œuvre : « on ne peut pas faire un grand film d'un grand livre ».

Et enfin, cette conclusion terrible, marquant le septième art d'une impuissance congénitale à rendre la moindre réalité (dans le sens et la définition précise que Proust accorde à celle-ci, et qui est d'ailleurs la finalité de toute création digne de ce nom) : « le cinéma ne peut montrer que des images ».

Sans doute, les difficultés sont flagrantes. Les abandons des plus grands sont là pour témoigner (Losey, Visconti etc.). Les échecs cuisants des réalisations (Schlöndorff, Ruiz) semblent conforter une certaine inaptitude du cinéma à rendre ce chef-d'œuvre, comme les tentatives audacieuses d'une Chantal Akerman (*La Captive*) ou les adaptations théâtrales contemporaines (en Angleterre par exemple). Mais ces revers doivent-ils cautionner ce qui n'était qu'une erreur de jugement, dans le sens cartésien du terme, c'est à dire un préjugé de Proust ? Préjugé qui s'explique par le contexte historique : le cinéma n'en était qu'à ses tout débuts (même si Griffith annonçait déjà l'ère révolutionnaire du montage, il est peu probable que Proust en ait

¹ Cf Pascal Ifri : « *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz ou le temps perdu au cinéma », *Bulletin Marcel Proust* n° 50, p. 166-175.

eu connaissance). Ses « tout débuts », c'est-à-dire la prise de vue frontale immobile, non encore dégagée du « statisme » photographique (pas encore narratif). Car contrairement à ce qu'avance Pascal Ifri, l'évolution cinématographique n'a pas consisté seulement en l'introduction du son (considérée d'ailleurs à l'époque comme une véritable régression chez des cinéastes comme Chaplin ou Renoir), de la couleur, du cinémascope et de la technologie informatique. La véritable évolution fut d'abord l'émancipation de cette caméra devenue mobile (le mouvement, le rapport champ-hors champ, les cadrages - décadrages etc.), avec la possibilité ainsi offerte à ce nouvel espace d'être mis en scène selon de nouvelles configurations spatio-temporelles. Mais surtout, la révolution principale fut l'intervention du montage qui hissa le cinéma au rang d'une écriture : le langage cinématographique.

Comme le déclare Deleuze dans sa somme philosophique sur le cinéma *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*, le cinéma est une écriture avec des blocs de « mouvements-durée »² et les cinéastes « de grands auteurs qui nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvement et des images-temps »³. Le cinéma, donc, loin d'être une expression artistique défailante ou inférieure, engagerait donc non seulement les catégories de l'Espace-Temps, mais, de plus, permettrait une réélaboration esthétique de cette « réalité » prétendue inaccessible pour elle.

Cette reconsidération amène avec elle la possibilité et le devoir d'adapter lorsque le désir du cinéaste le porte vers un grand roman. Cette question a été la préoccupation de Deleuze dans *Qu'est-ce que l'acte de création ?* dans le chapitre : « Qu'est ce qui fait qu'un cinéaste a vraiment envie d'adapter ? », et il précise tout de suite comme préalable à l'étude de la question, « Je ne pose pas ici le problème très différent du cinéaste qui adapte un roman notoirement médiocre (...). Je pose une question un peu différente : c'est lorsque le roman est un grand roman, et que se révèle cette espèce d'affinité où quelqu'un en cinéma a une idée qui correspond à ce qu'était l'idée en roman »⁴. Et il conclut : « plus un livre est riche, moins fidèle en sera l'adaptation cinématographique » « [...] et que là, se font parfois, se font souvent de très grandes rencontres »⁵. Il n'est que de citer les réussites

² G. Delalze, *L'Image-mouvement*, éd. de Minuit, 1983, p. 7.

³ *Ibid.*

⁴ G. Delalze, « *Qu'est-ce que l'acte de création ?* », Conférence prononcée le 17 mars 1987 à la FEMIS dans le cadre des « Mardis de la fondation », *Cahier multimédia du Ministère de la Culture et de la Communication*, 1987.

⁵ *Ibid.*

d'un Kurosawa et de son « travail » sur Dostoïevski ou de celle d'un Welles face à Shakespeare pour statuer sur la légitimité d'une telle démarche. Car l'image n'est ni cette « surface plane » comme le dit Pascal Ifri ni le support essentiel du sens de la narration filmique comme l'ont démontré des sémiologues tel Barthes et sa fameuse notion de connotation ou Metz dans son *Essai sur la signification au cinéma* : « La connotation cinématographique est toujours de nature symbolique: le signifié motive le signifiant mais le déesse »⁶.

A cet égard, Welles assignait à l'image de traduire l'invisible ou l'absence : « Aucune image ne se justifie par elle-même qu'elle soit belle, horrible, tendre... Elle ne justifie rien sauf à rendre la poésie possible [...] car la poésie devrait nous suggérer des choses, évoquer davantage que ce que nous voyons. *Le danger avec le cinéma c'est que tout est là*⁷, puisque c'est une caméra. Il faut donc faire en sorte d'évoquer, de faire surgir des choses qui ne sont pas vraiment là »⁸. Il n'y a donc pas de différence de nature entre la littérature et le cinéma malgré les nombreux rendez-vous manqués.

Et il existe d'ailleurs une remarquable adaptation cinématographique de la *Recherche*, fascinante, impressionnante de ressemblance avec le modèle, qui démontre que Proust a été adapté brillamment. Seulement, comme le déclare Deleuze au sujet de l'adaptation : « l'idée en cinéma qui résonne avec une idée en roman *n'a pas la même allure du tout* »⁹.

C'est peut-être pour cette raison que le cinéaste lui-même ne l'a pas considérée comme une adaptation de la *Recherche*, alors que tous ses propos concernant le film évoquaient l'œuvre de Proust d'une manière ou d'une autre : « Ce n'est pas un hasard me semble-t-il si après *Mort à Venise* je m'occupe de la *Recherche* »¹⁰. Visconti a abandonné la réalisation du scénario de la *Recherche*, non pas devant les difficultés (il en a vu d'autres), mais parce qu'obscurément elle était faite, et c'était *Mort à Venise*. Puisqu'en reprenant les considérations de Proust (la réalité d'une vie et d'une expérience réside « non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence importe peu »), Pascal Ifri conclut à l'insignifiance de l'intrigue (seul aspect transposable à son avis, par son caractère superficiel), il

⁶ Ch. Metz, *Essai sur la signification au cinéma*, Klincksieck, p. 113.

⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸ O. Welles, *Sight and Sound*, autumn 66.

⁹ G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?*

¹⁰ *Une rencontre au magnétophone avec Visconti*, Propos recueillis par L. Micciche, Capelli, Boulogne, 1971, p. 111-128.

importe peu que Visconti soit passé par la nouvelle de Mann pour porter « l'immense édifice » du chef-d'œuvre qu'est la *Recherche*.

Et si le film de Ruiz par cette « accumulation de scènes [...] empêche aussi le film de se concentrer sur les questions cruciales comme l'art et le temps », *Mort à Venise*, lui, comme l'analyse du discours sous-jacent au film le démontre, est axé sur cette thématique essentielle tout en développant parallèlement des problématiques afférentes qui rapprochent Mann de Proust (la Décadence, l'homosexualité, l'Essence de la création artistique en rapport avec la nature de la réalité, la division interne, l'irrationalité, la réflexion sur le Temps et la Mort, etc.). Tous les prolongements philosophiques de la *Recherche* se retrouvent dans le film. Mais ce qui rapproche les deux œuvres de manière plus profonde c'est la même utilisation de la métaphore comme seule ressource stylistique à la hauteur de leur méditation sur le temps. *Mort à Venise* déploie cette figure sous d'innombrables modalités comme le démontre le repérage des indices métaphoriques de la mise en scène. Ainsi ce fameux rapport proustien, essence de la création pour lui, est-il rendu par Visconti, mais selon les moyens propres au langage cinématographique, dont la musique n'est pas le moindre. La Musique, cet art supérieur selon Proust pour traduire l'Indicible et dont il n'aurait pas désavoué la merveilleuse prégnance dans le film.

Pour toutes ces raisons, et pour bien d'autres encore, qu'il n'est pas possible de développer ici, *Mort à Venise* est sans doute l'adaptation la plus troublante de la *Recherche*, sinon la plus réussie, du moins la plus inspirée par son modèle.

Fatiha DAHMANI

© Samp 2005