

ADAPTER PROUST A L'ECRAN : A PROPOS D'UNE DEUXIEME VOIE

La question rebattue de l'adaptation de la *Recherche* à l'écran, régulièrement relancée par diverses tentatives jugées plus ou moins infructueuses, mérite bien son succès. Les enjeux n'en sont pas négligeables. Le cinéma s'est affirmé comme un puissant moyen de promotion de la littérature auprès de ce qu'il est convenu d'appeler le grand public : on peut espérer qu'il fasse pour l'œuvre romanesque la plus importante du XX^e siècle ce qu'il a fait pour Rostand, E.M. Forster ou Laclos... Mais surtout, c'est le genre de question qui nous renseigne le mieux aujourd'hui sur l'art de Proust. Car, si l'on sait faire abstraction des difficultés inhérentes à la transposition cinématographique de tout roman, on sent que les écueils évités ou non par les Schlöndorff, Ruiz etc. indiquent autant de caractères et de beautés propres à cet art. Aussi est-il tentant de réagir à l'intéressante proposition formulée par Fatiha Dahmani dans le *Bulletin Marcel Proust*, n° 51, laquelle réagissait elle-même à un article de Pascal Ifri : « *Le Temps retrouvé* ou le temps perdu au cinéma¹ ». Appliquant une idée de Gilles Deleuze², Dahmani souligne l'intérêt de chercher la perle rare, le film qui représenterait un équivalent satisfaisant de la *Recherche*, en dehors de ses adaptations déclarées. Elle en profite pour élever *Mort à Venise* au rang de digne – quoique involontaire – prétendant à ce titre. Certes, elle a tort d'écarter un peu trop négligemment l'objection selon laquelle le film de Visconti s'inspire d'une autre œuvre littéraire : « Il importe peu, écrit-elle, que Visconti soit passé par la nouvelle de Mann pour porter "l'immense édifice" du chef-d'œuvre qu'est la *Recherche* ». En vérité, lorsqu'on prend la peine de lire *Der Tod in Venedig*, on est frappé par la fidélité du cinéaste à son modèle. La nouvelle n'a pas fourni un simple canevas autour duquel il aurait brodé à loisir. Toutes les péripéties se retrouvent dans le film, et jusqu'aux moindres accessoires (les fraises dégustées sur la plage, le sablier...). Les associations que les flash-back tissent avec l'histoire intime de Gustav Mahler et les considérations

¹ *Bulletin Marcel Proust* n° 50, p. 166-175.

² *Bulletin Marcel Proust* n° 51, p. 126-127. Plusieurs extraits de sa conférence intitulée *Qu'est-ce que l'acte de création ?* sont cités.

sur l'ambiguïté morale de l'art (provenant, comme on le sait, du *Doktor Faustus*) n'éloignent pas du texte de départ mais contribuent au contraire à en faire un commentaire imaginaire et plus éclairant que bien des discours érudits. Si la thématique du film rejoint celle de la *Recherche*, c'est justement parce que les préoccupations de Thomas Mann étaient *en partie* celles de son contemporain, Visconti opérant d'ailleurs au passage une valorisation de l'homosexualité que l'on chercherait en vain chez l'un comme chez l'autre³. Et s'il est vrai que Proust n'aurait peut-être pas « désavoué la merveilleuse prégnance de la musique », il aurait sans doute trouvé l'emphase post-romantique de l'adagietto de la cinquième symphonie de Mahler assez étrangère à son univers et à sa sensibilité. Il n'en reste pas moins que *Mort à Venise* offre, notamment grâce à l'emploi récurrent de cette musique, un traitement du temps (une temporalité fluide et englobante, dégagée de l'accidentel) beaucoup plus proustien que les solutions imaginées par Raoul Ruiz et son scénariste. Mais par-dessus tout, l'idée de faire fructifier l'héritage de Proust sur grand écran autrement qu'en réalisant une adaptation suivie de son œuvre me semble promise à un bel avenir et constitue ce qu'on pourrait appeler une *deuxième voie*.

Avant d'esquisser une telle perspective, qu'il me soit permis d'en chercher encore quelques points de fuite dans le passé et de proposer à mon tour un prétendant au titre de « l'adaptation la plus troublante » de la *Recherche*. Beaucoup se souviennent du beau film de Bertrand Tavernier *Un dimanche à la campagne* et beaucoup ont senti ses affinités avec l'univers de Proust. Mais cette œuvre ayant été plutôt sous-estimée (« qualité française », « académisme », « manque de souffle et de liberté » a-t-on pu lire à sa sortie sous la plume des critiques), malgré un bon accueil du public assorti d'un prix de la mise en scène à Cannes, et la nature de ces affinités n'ayant pas été, à ma connaissance, clairement définie, il est peut-être utile d'y revenir.

On peut bien sûr voir et apprécier *Un dimanche à la campagne* (tiré du roman de Pierre Bost : *M. L'Admiral va bientôt mourir*) sans penser un seul instant à « Combray » ou au *Temps retrouvé*. Toutefois, un voisinage incontestable avec leur thématique accentue le plaisir que le film procure à l'amateur de Proust. Les situations mises en scènes ont pour lui un air familier: les relations complexes qu'un vieil artiste,

³ Ce point est problématique. Voici quelques éléments de valorisation: la complicité de Tadzio au désir d'Aschenbach (regards, sourires, parade amoureuse ?) beaucoup plus affirmée que dans la nouvelle, le cauchemar orgiaque remplacée par une image rayonnante de Tadzio, le côté grotesque du pédéraste occulté par la dimension sublime de son dernier élan vers le jeune éphèbe sur la plage.

M. L'admiral, entretient avec sa fidèle mais ombrageuse servante, qu'il entretient avec ses enfants, ne pouvant s'empêcher de nourrir quelque préférence pour le plus ingrat des deux, sa fille qui, les rares fois où elle vient le voir, ne le ménage guère pourtant (« les *quoique* sont toujours des *parce que* méconnus »). Ainsi le narrateur⁴ fait-il délicatement apparaître ici aussi quelques-unes des « lois » obscures régissant les rapports humains et rend plus sensible encore le mystère de chaque être (celui de Gonzague, le bon fils qui a voulu ressembler à son père, est-il vraiment moins profond que celui d'Irène, l'élégante parisienne qui, à peine descendue chez son vieux père, essaye désespérément de joindre un homme au téléphone ?). Le temps a passé pour M. L'admiral. En sortant de chez lui, la vue d'une fillette en train de jouer, filmée comme si elle tournait autour de lui, l'arrête, lui donne le vertige. Cette courte séquence de plans alternés, ce télescopage entre deux rythmes de vie en dit plus sur le vieillissement que tous les « bals des têtes » façon Raoul Ruiz. Le temps passe lentement chez M.L'admiral, dans la cuisine de Mercedes, dehors sous la tonnelle comme par « un de ces beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du jardin de Combray⁵ », mais contrairement à celui qui passe dans la *Céleste* de Percy Adlon, il ne distille pas l'ennui : les personnages prennent le temps de faire couler l'eau dans les verres, et ce geste simple acquiert la même dignité que les gestes de Françoise, et nous n'en goûterons que davantage tout à l'heure l'accélération irrésistible produite par l'arrivée de la Parisienne. Telle remarque de Gonzague à sa sœur (« Dreux n'est pas en Normandie mais en Île de France ») rappelle telle autre de Legrandin ou de Brichot : tout en caractérisant le personnage, elle alimente une rêverie géographique un peu désuète. De même, la poésie d'une réplique aussi insignifiante que « on devient cuisinière, on *est* pâtissière » tient à la patine laissée par les usages et les préoccupations d'un monde devenu lointain. Tavernier parvient ainsi à renouveler le miracle: nous donner la nostalgie d'une époque que nous n'avons pas connue, nous donner des souvenirs qui ne sont pas les nôtres. Bien servi par la photographie de Bruno de Keyser, qui lorgne évidemment du côté de Renoir ou de Monet, il nous communique l'attachement de M. L'admiral à ces meubles, à ce jardin sur lequel une fenêtre s'ouvre. Il y a juste ce qu'il faut de mouvements, d'ombres et de lumières pour

⁴ Il ne faut pas seulement entendre par là celui qui s'exprime à travers la voix off du film mais l'instance fondamentale qui, pour faire son récit, utilise les divers moyens du langage cinématographique et dont la voix-off ne constitue qu'une délégation (cf. André Gaudreault : *Du littéraire au filmique*, Armand Colin, 1999).

⁵ *Du côté de chez Swann*, Pléiade, 1987, p. 87.

extraire cette campagne bourgeoise de la plate contingence sans tomber dans l'effet esthétisant. Elle n'est ni la campagne d'Illiers ni celle de Cabourg mais la campagne idéale (et cependant bien inscrite quelque part dans le paysage français) où notre imagination les situe. Comme la *Recherche*, le film ne célèbre pas moins le charme des lieux que les sortilèges du temps, des lieux en ce qu'ils ont non de pittoresque mais de particulier. M. L'Admiral n'a cessé de peindre, un peu à la manière d'Elstir, le même coin d'atelier. Au crépuscule de sa vie, il préfère s'asseoir devant la toile blanche, pareil au musicien devant son clavier, « un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes [...] »⁶. Il faut dire un mot de la musique qui s'élève alors sur les dernières images ainsi qu'aux plus beaux moments du film. On s'est beaucoup interrogé pour savoir quel morceau se cache derrière la sonate ou le septuor de Vinteuil, au lieu de se dire sagement que chacun a sa musique de Vinteuil. Mais en écoutant le quintette de Gabriel Fauré choisi par Tavernier⁷, on se laisse volontiers convaincre qu'aucune partition ne s'accorde mieux à l'univers de Proust. De subtiles correspondances s'établissent entre la voix du violoncelle, les ondulations lumineuses du piano et les ombres du bois, les verts profonds du jardin, les couleurs de la pierre. Cette musique communique aux images son caractère nostalgique en même temps qu'un élan lumineux et dans sa coda, un peu de cette « joie supra-terrestre » dont parle le narrateur de *La Prisonnière* au sujet du septuor de Vinteuil⁸.

Une œuvre comme *Un dimanche à la campagne*, peut-être le plus proustien des films non adaptés de Proust, montre la voie. Il faut aller plus loin, s'éloigner davantage du modèle en apparence pour mieux l'atteindre en vérité. La voix-off par exemple, auquel ni Schlöndorff ni Ruiz n'ont renoncé, sent trop l'emprunt forcé à la littérature. Un cinéaste désireux de réaliser une sorte d'équivalent de la *Recherche* (équivalent déclaré ou non) doit seulement s'appuyer sur les spécificités du langage

⁶ *Ibid.*, p.344.

⁷ Il s'agit plus exactement du premier mouvement (Allegro moderato) du *Quintette en ut mineur*, opus 115, pour deux violons, alto, violoncelle et piano.

⁸ *La Prisonnière*, Pléiade, 1988, p. 765.

cinématographique. Proust a suivi cette idée, assez courante à la fin du XIX^e siècle⁹ : une forme d'expression n'accède à la dignité de l'art qu'à partir du moment où elle met pleinement en œuvre ses propres moyens, où elle se tient à distance des autres. Plus récemment, Robert Bresson l'a formulée pour son propre compte dans *Notes sur le cinématographe* (« Rien de plus inélégant et de plus inefficace qu'un art conçu dans la forme d'un autre¹⁰ »). Si la *Recherche* résiste tant aux adaptations, c'est précisément qu'elle a développé à l'extrême les caractéristiques propres à l'écriture romanesque. Jusqu'à présent, le cinéma ne nous a guère appris autre chose à son sujet. Nous attendons toujours l'œuvre originale où Proust rencontrera Bresson, l'artiste qui, par la seule combinaison des sons et des images en mouvement, nous fera ressentir le trouble et la joie que peut produire le goût d'une madeleine ou le trébuchement sur des pavés mal équarris.

Yves LANDEROUIN

© Samp 2005

⁹ On en trouve notamment la trace chez Whistler lorsqu'il condamne l'emploi littéraire que Ruskin fait selon lui de la peinture, débat auquel Proust fait écho dans *Pastiches et mélanges* (Pléiade, 1971, p. 112).

¹⁰ *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 65.