

## **LE TEMPS RETROUVÉ DE RAOUL RUIZ OU LE TEMPS PERDU AU CINÉMA**

Bien qu'il ait écrit *A la recherche du temps perdu* à l'époque héroïque du cinéma, Proust était très conscient des limites de ce qui allait devenir le septième art, notamment par rapport à la littérature, tout au moins telle qu'il la conçoit. C'est ainsi que, dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur dénonce comme « absurde » la « conception » de la littérature de ceux qui « voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses », ajoutant que « Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique »<sup>1</sup>. Quelques pages plus loin, il précise son idée dans les termes suivants, souvent cités : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents ». La réalité propre à chacun est donc à la fois trop complexe et trop subjective pour être traduite « cinématographiquement » : « Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le “style”, la “littérature” qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel » (468).

---

<sup>1</sup> *Le Temps retrouvé*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1989, p. 461.

Ne serait-ce que pour cette seule raison, il apparaît bien hardi de vouloir porter à l'écran le roman de Proust puisque celui-ci reflète la réalité d'une vie et d'une expérience qui réside « non dans l'apparence du sujet mais à une profondeur où cette apparence import[e] peu » (461), une profondeur que ne peut pas rendre le cinéma. L'art cinématographique a certes évolué considérablement depuis l'époque où Proust écrivait, mais les éléments fondamentaux qui le constituent et qui s'opposent à ceux caractéristiques de la bonne littérature, sont demeurés identiques. L'introduction du son, de la couleur, du cinémascope et de la technologie informatique n'ont rien changé au fait que le cinéma ne peut montrer que des images, sur une surface plane et pendant une durée déterminée. Parce que le cinéma ne peut traduire – ou ne peut le faire que superficiellement – les notions de temps, de durée, de mémoire, les émotions, les impressions ou tout ce qui relève de la psychologie, il est à rapprocher de ce que Proust appelle « la littérature de notations » qu'il juge sans valeur « puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un avion, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas » (473). Bref, parce que la bonne littérature en général et celle de Proust en particulier explorent surtout ce qui se cache derrière la réalité visible, la seule que peut montrer le cinéma, l'adaptation à l'écran d'un roman aussi complexe que la *Recherche* est vouée à l'échec. En fait seule « la littérature de notations » peut être réellement filmée avec succès dans la mesure où elle se contente de « montrer », ce que le cinéma peut non seulement aussi faire mais faire beaucoup mieux. On peut certes faire un bon film d'un bon livre, ce qui s'est souvent vérifié, mais les deux œuvres ne peuvent être alors jugées selon les mêmes critères puisque le film ne peut au mieux que reproduire la « coque » ou les grandes lignes du livre, c'est-à-dire l'intrigue externe et les dialogues, et est condamné à en ignorer ou négliger la « chair », sa vraie substance. Et plus riche est la réalité, au sens où l'entend Proust, que reflète le livre, moins fidèle en sera l'adaptation cinématographique. De plus, comme l'explique longuement le narrateur proustien, toute bonne lecture s'accompagne d'un formidable travail de

l'imagination et d'une « descente au fond de soi-même », ce que ne peut produire l'expérience cinématographique, non pas tant parce qu'en voyant un film on peut difficilement, malgré l'invention du magnétoscope, imiter le petit Marcel que la lecture faisait tomber dans des rêveries interminables, mais parce que l'irrévocabilité de l'image bride sérieusement l'imagination.

Il n'est donc guère surprenant que ceux qui, malgré les remarques de Proust sur le cinéma, ont essayé de porter à l'écran la *Recherche* aient échoué dans leur entreprise, à commencer, dans les années 1970, par ces deux géants du septième art qu'étaient Luchino Visconti et Joseph Losey : ils ont renoncé avant même de donner le premier tour de manivelle alors qu'ils bénéficiaient pourtant de la collaboration de scénaristes de talent, Suso Cecchi D'Amico pour le premier et Harold Pinter pour le second. Si des problèmes pratiques, financiers notamment, expliquent qu'ils n'aient pas mené à bien leurs projets, on peut légitimement se demander s'ils n'ont pas été avant tout découragés par le caractère impossible de l'adaptation. Quiconque a lu l'ambitieux et néanmoins excellent scénario de Pinter<sup>2</sup>, basé sur le roman dans sa totalité, peut rétorquer que ce dernier semble avoir résolu le problème de la transposition de Proust au cinéma, mais le fait que son travail n'ait jamais été utilisé est révélateur. De toute façon, cet adroit et intelligent scénario constitue au mieux une sorte de distillation de la *Recherche* qui ressuscite admirablement l'atmosphère proustienne et qui aurait sans doute fait un beau film, mais qui manque par trop d'ampleur pour pouvoir être considéré comme la solution au problème. Quant au scénario de Suso Cecchi D'Amico<sup>3</sup>, il est curieusement bâti autour des événements relatés dans *Sodome et Gomorrhe* et ignore la plupart des grands thèmes proustiens. De même, le seul réalisateur à avoir effectivement filmé Proust, Volker Schlöndorff, a sagement choisi de se concentrer sur une petite partie de l'œuvre, en l'occurrence « Un amour de Swann », mais le résultat, son film du même titre sorti en 1983, n'en a pas moins été catastrophique. S'il reconstitue superbement la société française de la

---

<sup>2</sup> Harold Pinter, *A la recherche du temps perdu : The Proust Screenplay*, with the collaboration of Joseph Losey and Barbara Bray, New York, Grove Press, 1977.

<sup>3</sup> Suso Cecchi d'Amico et Luchino Visconti, *A la recherche du temps perdu : scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Persona, 1984.

fin du dix-neuvième siècle – une des rares choses que le cinéma peut accomplir mieux que la littérature puisque là où celle-ci doit décrire celui-là peut montrer –, il est vulgaire, totalement dénué de subtilité et truffé de contresens, le plus spectaculaire consistant à présenter Swann comme le narrateur de son histoire. De plus, les interprètes principaux, Jeremy Irons et Omella Mutti, respectivement anglais et italien, semblent avoir été choisis davantage pour attirer les spectateurs de ces marchés que pour leurs affinités avec Swann et Odette. Bref, « Un amour de Swann » est à la fois une horrible adaptation du récit de Proust et un film raté.

Et Raoul Ruiz vint. Sortie en grande pompe au festival de Cannes 1999, sa transposition de Proust, réalisée avec le concours du scénariste Gilles Taurand et intitulée *Le Temps retrouvé* bien qu'en réalité elle cherche à embrasser l'ensemble de la *Recherche*, a été portée aux nues par la critique dont la majorité des représentants ont proclamé non seulement que le réalisateur chilien avait réalisé un film admirable mais qu'il avait résolu l'épineux problème de l'adaptation de Proust au cinéma. C'est ainsi que *Le Monde*, sous le sous-titre « L'improbable et succulente réussite de la transposition de l'œuvre de Proust grâce à un sens aigu du cinéma », remarque que « dès les premières séquences, on songe [...] qu'il se pourrait que Raoul Ruiz ait trouvé la solution miracle » et définit son travail comme « un film qui rend heureux »<sup>4</sup>. De même, Thierry Gandillot, dans *L'Express*, après avoir reconnu que « s'attaquer au *Temps retrouvé* relevait de l'insoluble équation » ne craint pas d'affirmer que « Raoul Ruiz l'a résolue » et que « Le pari n'est pas seulement gagné, il est remporté dans l'enthousiasme »<sup>5</sup>. Dans *La Croix*, Alfred Grosser va même plus loin puisqu'il va jusqu'à dire que le film l'a aidé à comprendre le livre : « J'ai pu saisir toutes les dimensions, toutes les profondeurs qui m'avaient échappé grâce à l'admirable film de Raoul Ruiz », avant de regretter que le festival de Cannes n'offre pas « un prix particulier pour *Le Temps retrouvé*. Par exemple un prix de la Meilleure Harmonie entre l'œuvre transposée et sa transposition »<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> J.M.F., « Raoul Ruiz fait danser Marcel et ses amis », *Le Monde*, 18 mai 1999.

<sup>5</sup> Thierry Gandillot, « Du côté de chez Proust », *L'Express*, 20 mai 1999, p. 47.

<sup>6</sup> Alfred Grosser, « Proust et culture au festival de Cannes », *La Croix*, juin 1999.

Qu'en est-il exactement ? Et si *Le Temps retrouvé* est si bon, pourquoi le public ne l' a-t-il pas plébiscité ? Passons en revue, dans un premier temps, les aspects du film qui peuvent être incontestablement considérés comme des réussites. D'abord, comme *Un amour de Swann*, l'œuvre de Ruiz reconstitue avec bonheur, sur le plan visuel s'entend, la société présentée dans la *Recherche* et son atmosphère à la fois fastueuse et décadente. Le réalisateur chevronné qu'est Ruiz a en effet choisi des décors, des paysages, des objets et, pour ses acteurs, des vêtements appropriés, et surtout il les a mis en valeur grâce à une photographie superbe, spectaculaire même. Il a donc su utiliser la technique cinématographique à son avantage pour rendre concret et définitif ce que la littérature ne peut que suggérer. Bien entendu, une telle démarche est dangereuse dans la mesure où elle implique des myriades de décisions et où elle peut donc facilement trahir l'œuvre qu'elle vise à représenter visuellement, mais dans ce cas précis, on ne peut que reconnaître la validité des choix opérés par Ruiz et même être séduit par la beauté des images qui composent son film. Au nombre des points positifs du film, il faut également inclure l'interprétation qui est le plus souvent excellente, même si, nous y reviendrons, le choix des acteurs apparaît parfois fort discutable.

Le réalisateur a aussi et surtout réussi à habilement transposer à l'écran certaines notions spécifiquement proustiennes, la plus notable étant le télescopage de moments temporels différents qu'il a, simplement mais intelligemment, traduit par un télescopage d'images et de scènes variées renvoyant à diverses époques de la vie de Marcel. Les effets du temps et les caprices de la mémoire, particulièrement le phénomène de la mémoire involontaire, développés et expliqués si minutieusement dans le roman que le lecteur ne peut les appréhender qu'au prix d'un certain travail intellectuel, sont ainsi transposés cinématographiquement de manière beaucoup plus efficace puisque le spectateur peut les ressentir instantanément et donc comprendre mieux et plus rapidement les expériences ou les sentiments du protagoniste. De même, les odeurs et les saveurs étant difficilement transposables au cinéma, Ruiz fait un usage judicieux des sons, comme le bruit de la cuiller contre le verre, pour créer des effets qui n'en restent pas moins proustiens. Quant aux transitions entre les

scènes, elles se font le plus souvent à partir d'impressions vagues, de sensations subtiles ou de correspondances obscures, plus ou moins liées au phénomène de la mémoire involontaire, qui ne se trouvent pas nécessairement dans le modèle mais qui, au moins, en respectent l'esprit. En tout cas, grâce à cette technique qui fait fi de toute chronologie, y compris celle du livre, et crée un effet d'éclatement, le film parvient à présenter une somme considérable de scènes du livre et de « moments proustiens », même s'ils sont, par la force des choses, le plus souvent réduits à leur plus simple expression et se limitent à quelques brèves images. Ces divers procédés qui permettent donc à Ruiz de transposer avec succès certains thèmes, effets ou techniques propres à la *Recherche*, et auxquels s'en ajoutent quelques autres, comme ceux relevés par Jean Milly dans son compte rendu du film pour le *Bulletin Marcel Proust*, suffisent à justifier la remarque de ce dernier pour qui « on retrouve dans ce film (...) des traits essentiels de la vision proustienne »<sup>7</sup>.

Les problèmes et les points négatifs sont malheureusement beaucoup plus nombreux. Si on peut pardonner à Ruiz et à son scénariste les petites maladresses et erreurs d'interprétation qui fourmillent dans leur film et dont certaines ont été notées par Milly (178) et si on ne peut leur tenir rigueur, et pour cause, d'avoir été incapables de rendre la complexité de l'œuvre proustienne, on peut leur reprocher certains choix regrettables. Les artistes qu'ils sont ont bien entendu toute liberté de greffer leur propre vision sur celle de leur modèle pour rendre leur travail plus cinématographique, plus approchable ou tout simplement plus satisfaisant, mais lorsque ce faisant, ils trahissent l'œuvre qu'ils cherchent à adapter, le critique a, lui, le droit et le devoir de souligner leurs fautes. La plus évidente se situe à la base du film puisque celui-ci commence avec une scène montrant Marcel Proust lui-même mourant demandant à sa gouvernante Céleste de lui apporter les photographies des personnages qui ont croisé sa route et dont il a raconté l'histoire. Ce sont ces photographies, représentant les principaux acteurs de la *Recherche*, qui déclenchent les souvenirs de Proust, lesquels constituent la trame du film. Ce début maladroit serait rapidement oublié si l'on ne voyait Proust aux côtés de ses personnages tout au

---

<sup>7</sup> « *Le Temps retrouvé*, de Raoul Ruiz », *BMP* 49, 1999, p. 176.

long du *Temps retrouvé*. Cette liberté du réalisateur qui fait de l'auteur un acteur intradiégétique de son histoire et le met au même niveau d'existence que les personnages qu'il a inventés non seulement crée une situation absurde et inexplicable mais encore anéantit les efforts du vrai Marcel Proust qui n'a cessé de se distancier de son héros-narrateur. Heureusement, Marcello Mazzarella, l'acteur qui joue le rôle de l'écrivain, ressemble étrangement à Proust dont il joue impeccablement le rôle ; mais il aurait fait aussi un excellent Marcel si le réalisateur avait choisi de mettre en scène le protagoniste de l'histoire au lieu de son auteur.

Le choix de plusieurs autres acteurs, sans doute dicté par des considérations commerciales, n'est pas aussi satisfaisant et est même vraiment malencontreux dans plusieurs cas. Par exemple, Catherine Deneuve est beaucoup trop sophistiquée et beaucoup trop belle pour jouer Odette, alors que sa fille, Chiara Mastroianni, est, physiquement, l'antithèse de ce qu'on sait du personnage d'Albertine que, pourtant, elle interprète. Quant au Saint Loup de Ruiz, Pascal Greggory, il dégage, volontairement ou non, une vulgarité qui ne fait pas justice au personnage tandis qu'à l'inverse, l'intelligence et la classe qui émanent naturellement de Marie-France Pisier n'en font pas la candidate idéale pour incarner Mme Verdurin. Mais l'acteur qui détonne le plus est clairement John Malkovitch dans le rôle pourtant crucial de Charlus : faire jouer ce représentant de la vieille France par un Américain qui essaie de camoufler son accent original derrière un accent allemand est le comble de la maladresse. Douteux nous semble également le choix de privilégier certains personnages aux dépens d'autres qui sont pratiquement ignorés, à l'instar d'Albertine et de la duchesse de Guermantes, lesquelles, à cause du rôle qu'elles ont joué dans la vie du narrateur, auraient dû occuper une place plus importante dans le scénario.

Par ailleurs, essayant malhablement d'inclure un nombre aussi grand que possible de scènes ou épisodes du roman dans le film, le scénariste a créé une histoire confuse où l'on retrouve certes la majorité des grands thèmes proustiens, mais il les a plaqués à la va-vite les uns sur les autres de telle façon que leur impact est virtuellement nul. Là où le roman les introduit de façon subtile et logique, souvent après des dizaines ou même des centaines de pages de préparation, qui sont

nécessaires non seulement pour donner l'idée du temps qui passe mais aussi pour souligner leur importance et pour créer l'effet recherché, le film les présente l'un après l'autre, à la manière d'un inventaire, un peu comme si le scénariste en avait dressé une liste dont il aurait coché les éléments après les avoir introduits dans une ou deux scènes. En outre, comme si le roman ne fournissait pas suffisamment de scènes, ce scénariste en a curieusement introduit plusieurs qui ont été éliminées par l'écrivain et qui n'apparaissent que dans les notes de la nouvelle édition Pléiade, comme celle de la mort de Cottard, et, encore plus curieusement, il en a inventé de nombreuses autres, à l'exemple de celle de l'enterrement de Saint-Loup ou de celle, plutôt incongrue, qui clôt le film et qui montre le narrateur âgé contemplant, au bord de la mer, l'enfant qu'il a été. Cette accumulation de scènes, qui crée une malencontreuse impression de dispersion, empêche aussi le film de se concentrer sur les questions cruciales comme l'art et le temps, qui sont certes traitées mais superficiellement et artificiellement, comme lorsqu'une voix off lit quelques phrases isolées du roman et résume des idées complexes en quelques mots, et sans vraiment donner au spectateur l'impression qu'elles se situent au cœur de l'entreprise proustienne. Bref, parce qu'un film ne peut pas rendre la complexité d'un livre, Taurand et Ruiz auraient dû se contenter de traiter et de mettre en valeur quelques thèmes-clés de la *Recherche*, plutôt qu'essayer de tout faire entrer dans leur film. Ils auraient sans doute été ainsi plus fidèles à la vision de Proust.

A propos de la notion de temps, notons aussi que le film n'arrive pas à donner une idée satisfaisante du temps qui passe et du vieillissement des personnages, ce qui est ironique puisque, sur ce plan au moins, le cinéma dispose d'un avantage évident sur la littérature. En effet, en dehors d'une ou deux scènes, on ne voit pas du tout ou alors pas suffisamment les effets des années qui s'écoulent sur le visage et le corps des protagonistes, si bien que la scène du Bal de têtes, qui aurait dû être spectaculaire, est complètement manquée. En fait, si le spectateur a conscience du temps qui passe, c'est parce que le film est beaucoup trop long (environ 2h 40) et surtout terriblement ennuyeux. Le grand nombre de scènes, qui, comme l'a noté Jean Milly, est acceptable dans un roman dont la lecture peut être interrompue à loisir, ne



l'est pas au cinéma où le spectateur est confiné dans un espace étroit jusqu'à la fin de l'expérience. De plus, le lecteur goûte les nombreuses scènes grotesques ou déplaisantes qui pullulent dans le roman uniquement parce qu'elles sont présentées du point de vue du narrateur qui en souligne le comique, le ridicule ou les particularités avec un art consommé ; le spectateur, lui, est confronté aux mêmes scènes mais sans intermédiaire, si bien qu'il est sans cesse agressé par la vulgarité et la cruauté propres à l'univers proustien, mais sans contrepartie, et finit par se lasser. En effet, si les 3000 pages du roman se traduisent par près de trois heures d'ennui au cinéma, c'est aussi parce qu'elles ont perdu dans la transposition l'essentiel de ce qui fait leur intérêt et leur charme, notamment la beauté de l'écriture, l'intelligence, la qualité et la subtilité de la pensée, la sensibilité et l'humour. Bien que l'on ne puisse reprocher à Ruiz l'absence de tous ces éléments dans son film, puisque certains ne peuvent être transposés cinématographiquement, l'on ne lui pardonnera pas d'avoir fait de la *Recherche* un monument d'ennui et d'avoir ainsi confirmé, dans l'esprit des spectateurs qui n'ont pas lu le roman, la réputation dont souffre Proust, celle d'être un auteur difficile et ennuyeux. C'est surtout donc à ce niveau qu'on peut accuser Ruiz et Taurand de trahison.

Ainsi, non seulement *Le Temps retrouvé* de Ruiz ne peut, malgré les quelques points positifs notés précédemment, satisfaire l'amateur de Proust ou être considéré comme une adaptation adéquate du roman, mais encore il est douteux qu'il puisse être apprécié par un spectateur qui ne connaît rien à Proust. Celui-ci, en effet, s'ennuiera sans doute ferme également, mais en plus il sera, selon toute vraisemblance, frustré et totalement perdu. Un grand nombre de scènes étant ou bien tronquées ou bien présentées sans le contexte ou les explications nécessaires, elles ne peuvent être véritablement comprises que par les lecteurs du roman, et ce d'autant plus que les antécédents et les traits de caractère de leurs protagonistes ne sont souvent jamais expliqués. Jean Milly a donc raison de contredire la majorité des critiques et d'affirmer que « le film s'adresse à de bons connaisseurs de Proust, capables de reconnaître les innombrables allusions au roman (177) ». Bref, on peut légitimement se demander à qui est destiné le film : l'amateur de Proust ne peut

qu'être choqué par les libertés prises par le scénariste, et par les nombreuses maladresses et les erreurs, voire les trahisons, qui entachent son travail alors que le spectateur qui n'a pas lu la *Recherche* n'a aucune chance de comprendre l'histoire et est condamné à s'ennuyer encore plus que le proustien qui, lui, au moins, peut constamment comparer ce qu'il voit sur l'écran et ses souvenirs de lecture. C'est indubitablement pour ces raisons que, malgré l'enthousiasme déplacé des critiques, sans doute trop impressionnés par le nom de Proust associé à celui de Ruiz, *Le Temps retrouvé* a été un échec commercial.

Pour toutes sortes de raisons, on ne peut pas faire un grand film d'un grand livre, ce qui est particulièrement vrai pour l'œuvre de Proust dans laquelle l'écriture, les émotions, la psychologie et les idées sont plus importantes que l'intrigue, et dont la longueur empêche toute adaptation satisfaisante, d'une part parce qu'on ne peut transposer 3000 pages à l'écran et de l'autre parce que cette longueur est nécessaire pour traduire la vision de l'auteur et notamment ses théories sur le temps. Cela dit, on peut espérer qu'un jour on fera un bon film à partir de la *Recherche*, mais, comme le note Jean Milly, ce film devra se concentrer sur un thème, un épisode ou un personnage précis ou sur une partie extrêmement limitée ou représentative du roman. En attendant, Milly a raison de considérer *Céleste*, le petit film de Percy Adlon qui raconte les dernières années de la vie de l'écrivain en privilégiant ses rapports avec sa gouvernante, comme le seul bon film proustien qui ait été réalisé.

Pascal IFRI

© Samp 2005