

Un film mal aimé : *Un amour de Swann* de V. Schlöndorff

Le film de V. Schlöndorff, *Un amour de Swann*, a reçu un mauvais accueil de la critique et en particulier des spécialistes ou amateurs éclairés de l'œuvre de M. Proust. L'équipe qui a travaillé à cette transposition – notamment V. Schlöndorff, N. Stéphane, J.-C. Carrière – craignait bien d'être traitée d'iconoclaste mais pensait que les reproches porteraient sur des points de détail et émaneraient uniquement, comme le déclarait J.-C. Carrière, l'un des auteurs du scénario, de la petite chapelle des proustiens : « Ils ne ratent d'ailleurs jamais une occasion de se déchirer entre eux, sur la question de savoir de quelle couleur étaient les yeux de la duchesse »¹. Or le film a été critiqué aussi bien par les cinéphiles que par ceux qui déploraient de graves infidélités à l'esprit de l'œuvre romanesque. On lui a d'ailleurs adressé des reproches contradictoires : tout d'abord le classique grief de trahison : V. Schlöndorff aurait cherché des effets faciles, commerciaux, aurait ajouté, pour corser le film, des scènes pimentées (celle du bordel) n'ayant aucun rapport avec le roman. D'autres ont déploré que l'adaptation n'eût pas été assez audacieuse : il aurait fallu, disaient-ils, que le film eût le courage de s'écarter davantage de la lettre du roman proustien pour en respecter l'esprit. V. Schlöndorff serait resté trop prisonnier d'un langage littéraire et n'aurait pas su inventer une écriture cinématographique. Ces dernières critiques vont d'ailleurs dans le sens d'une violence audacieuse mais respectueuse de l'essentiel qu'aurait aimée Proust. L'écrivain ne parle-t-il pas dans *Sodome et Gomorrhe* de cette « loi qui veut que la vie, dans l'intérêt de l'acte encore inaccompli, fasse servir, utilise, dénature, dans une perpétuelle prostitution, les legs les plus respectables, parfois les plus saints, quelquefois seulement les plus innocents du passé » (II, 907) ?²

Au moment de la sortie du film de V. Schlöndorff, beaucoup de bruit, d'interviews, de titres d'articles accrocheurs. Quelques mois après, le silence, et pour le metteur en scène une impression d'échec. Le

moment est peut-être venu de regarder plus sereinement les mérites du film à l'aide d'une comparaison précise entre l'œuvre de Proust et le découpage, accompagné du texte du dialogue, qu'a publié la revue *L'Avant-scène cinéma* en février 1984.

A la différence de Visconti et de Losey qui s'étaient un moment proposé de faire une transposition cinématographique de l'ensemble de la *Recherche*, les scénaristes qui ont travaillé avec V. Schlöndorff ont eu, au départ, un dessein limité : transposer seulement *Un amour de Swann*. Mais au cours de la réalisation leur projet est devenu plus ambitieux : ils ont voulu faire de ce microcosme le reflet du macrocosme qu'est *A la recherche du temps perdu*. « Ensuite sont venus se greffer des détails, des phrases, des impressions, des réflexions qui n'appartiennent pas forcément à l'univers de *Swann*, et qui viennent comme des reflets ou des éclats d'autres parties de l'œuvre. »³. Il est donc légitime de juger leur réalisation à la lumière de cette ambition : les libertés prises par V. Schlöndorff avec le texte d'*Un amour de Swann*, sont-elles l'expression de ses fantasmes personnels, sont-elles un moyen facile d'attirer un public accroché soit par le voyeurisme soit par des gags d'un comique un peu sommaire, ou bien sont-elles inspirées par le désir de transmettre l'esprit d'autres parties de l'œuvre proustienne ?

Il faut d'abord rappeler qu'aux yeux de Proust lui-même, l'œuvre d'art authentique contient des parties « moins précieuses » (I, 530), celles que le public est destiné à apercevoir d'abord, celles qui ne dérangent pas ses habitudes anciennes – parties devant devenir assez vite caduques, mais dont la présence était peut-être nécessaire d'un point de vue pédagogique pour que le spectateur ou l'auditeur s'attache, dans un deuxième temps, au langage plus secret et réellement original de l'artiste. Proust avait bien conscience que certaines de ses analyses – celles du comportement des groupes sociaux, les Verdurin et les Guermantes – constituaient la partie la moins précieuse de la *Recherche*. Cette esthétique proustienne autorisait en quelque sorte V. Schlöndorff à des séquences qui forcent la note d'une satire déjà elle-même outrancière dans le texte d'*Un amour de Swann*. Pour limiter l'outrance, Proust, fidèle à l'esthétique racinienne, se borne parfois au récit : les habitués du clan racontent que la Patronne s'est un jour décroché la mâchoire lors d'un éclat de rire irrépressible. Schlöndorff le montre dans une scène clownesque, à grand renfort de cris. Il présente du même coup les qualités de praticien du docteur Cottard qui opère séance tenante, avec succès (sottise mondaine et efficacité professionnelle sont compatibles aux yeux du romancier). Le cinéaste s'est ainsi plu,

dans une série de séquences – le dîner Verdurin ou la réception chez les Guermantes – à forcer la note, déjà souvent hurlante à l'origine, de la satire sociale proustienne.

Dans un premier temps on a envie de regretter, puisque Schlöndorff a retenu la figure et le nom de Saniette, (anagramme de sainteté comme l'ont remarqué les critiques), qu'il n'ait pas gardé à ce personnage sa touchante gaucherie, reste, selon Proust, de l'innocence du premier âge ; on déplore qu'il soit privé de l'épaisseur dostoïevskienne que lui avait donnée l'écrivain faisant de lui un frère de l'Idiot, un *pharmakos*, le bouc émissaire sur lequel se déchargent les pulsions cruelles des Verdurin. Saniette dit dans le film des paroles que le romancier met dans la bouche du docteur Cottard (« Sarah Bernhardt, c'est bien la Voix d'Or, n'est-ce pas ? », I, 201), ou bien il joue le rôle de faire-valoir du peintre Biche (« J'aimerais que Biche nous parle de l'exposition qu'il est allé voir cet après-midi ») posant ainsi une question dont se charge Swann dans le roman. Mais le temps imparti à un metteur en scène ne peut guère permettre la nuance ni la peinture d'un être qui fait exception. C'est donc systématiquement que sont uniformisés les personnages qui fréquentent le salon Verdurin : tout en laissant à Cottard les plaisanteries qu'il fait dans le roman (« Blanche de Castille », « un bonheur pour la France »), à Biche les propos scatologiques qui émaillent ses jugements sur l'art, le dialoguiste s'est en même temps amusé à pratiquer un jeu d'échange. Ce que dit madame Verdurin dans le texte de la *Recherche* (I, 252) est attribué à son mari dans le film : « Eh, Docteur, vous leur en dites des comme ça, à l'hôpital ? Ça ne doit pas être ennuyeux tous les jours ! Je vois qu'il va falloir que je demande à m'y faire admettre »⁴.

Biche exprime dans le film⁵ un étonnement que Proust attribue à Cottard : « On écrit souvent aussi qu'elle brûle les planches. C'est une expression bizarre, n'est-ce pas ? » (I, 201). Ailleurs⁶ lui est prêté un jugement sur Odette que le romancier mettait dans la bouche de monsieur Verdurin : « tenez-vous tant que ça à ce qu'elle soit vertueuse ? Elle serait peut-être beaucoup moins charmante, qui sait ? » (I, 228). Le dialoguiste a été chercher dans *Le Temps retrouvé* le mot « épastrouillant » (III, 892) figurant dans un développement du Narrateur en train de découvrir sa vocation et de rejeter violemment le vocabulaire approximatif des mondains. Le film a attribué ce mot à la tante du pianiste que le roman ne fait guère parler directement, signalant seulement le caractère inaudible de ses phrases.

Mais ce ne sont pas seulement les membres du clan Verdurin que

leurs paroles rendent interchangeable. D'autres glissements d'expression s'observent entre le film et le roman : on tient dans le clan de la Patronne des propos que le livre nous faisait entendre dans le milieu Guermantes. Même la famille qu'on peut croire à part, protégée, celle de Combray, cède des locutions aux cercles parisiens : Biche, dans le film, dit « à la garde »⁷ comme le grand-père du Narrateur reconnaissant l'écriture de Swann (I, 194). Après l'audition de la sonate chez Madame de Saint-Euverte, la comtesse de Monteriender s'exclame : « je n'ai jamais rien vu d'aussi fort (...) rien d'aussi fort... depuis les tables tournantes ! » (I, 353). Ce jugement sommaire et péremptoire est attribué, dans le film, à la tante du pianiste⁸.

Lorsque j'ai vu *Un amour de Swann*, une substitution de phrase m'a d'abord fait sursauter. Condamnant la passion de son « petit Charles » pour Odette, la duchesse de Guermantes s'exclame : « Qui du cul d'un chien s'amourose / Il lui paraît une rose... »⁹. Ce sont les mots que Proust met dans la bouche de Françoise (I, 123) plaignant l'être assez « abandonné du bon Dieu pour aller avec ça » : la fille de cuisine. Pourtant à la réflexion, verdeur des propos, accent du terroir et cruauté caractérisent aussi bien la servante de Combray que la duchesse. Celle-ci se plaît (dans le film comme dans le roman) à des commentaires d'un goût douteux inspirés par le nom de Cambremer. Une prononciation paysanne des environs de Combray est attribuée à Oriane qui se dit bête comme *eune* oie. Les douleurs de l'accouchée n'inspirent pas plus de pitié à Françoise que n'en cause à Mme de Guermantes la nouvelle de la mort prochaine de son cousin ou de Swann.

Je relève une autre accentuation de la vulgarité de la grande dame : reprochant à Swann ses visites trop rapides, elle ajoute : « Si vous aviez vingt ans de plus et une maladie de la vessie, je comprendrais. »⁹, propos qu'elle tient aussi dans le roman, mais en dehors de la présence de Swann (I, 270).

Si des expressions cruelles et vulgaires réunissent Mme de Guermantes et Françoise et cela déjà dans le roman, l'écrivain a également montré des ressemblances entre le langage de la Patronne et celui de la servante de Combray. Toutes deux s'exclament : « sale bête ».

Ainsi le nivellement des différents langages et de leurs utilisateurs qu'on observe systématiquement dans le film de Schlöndorff, ne fait-il que prolonger une des intentions évidentes du romancier en lui donnant seulement un éclairage plus cru.

Si le cinéaste s'est permis d'unifier les caricatures du langage des personnages que Proust avait diversifiées tout en montrant leur analogie,

il a également trouvé dans le texte des ébauches de comportements taxés par Proust de « mufles ». Il ne lui restait qu'à poursuivre dans ces directions, qu'à dessiner d'un trait appuyé ce qui était indiqué en pointillé dans le roman. Dans le livre, c'est au cours d'un échange épistolaire que Swann menace Odette de la priver des larges subventions qu'il lui octroie. La parole du film : « Fais attention à ne pas trop tirer sur la corde, sinon tu n'auras plus rien. »¹⁰ a un accent plus grossier. L'argent a d'ailleurs dans le film une réalité qui ne se laisse pas oublier : le contact avec les billets de banque est répété, insistant. Assez crue également, mais dans la ligne des suggestions du texte, est la séquence de la toilette d'Odette : Swann en est le spectateur. Selon les indications du metteur en scène, « la femme de chambre passe une éponge humide sur les bras, les épaules et la gorge d'Odette ». Cette domestique remplace la « petite couturière » qu'Odette, dans le roman, continue à voir assidûment au temps de sa liaison avec Swann : l'une et l'autre s'occupent du corps de la jeune femme. Swann assiste aux soins intimes dans le film, désire seulement être spectateur dans le roman.

Schlöndorff a forcé la note de la muflerie dans la séquence où Swann, devenu réellement fou de jalousie, fouille la chambre d'Odette, tire furieusement les tentures¹¹. Qu'un amoureux souffrant puisse devenir dangereusement aliéné, un autre passage de la *Recherche* nous le dit pourtant en clair. Charlus a un « côté presque fou » (III, 806) qui inspire à Morel une peur justifiée puisqu'il a failli pousser le baron au meurtre.

La muflerie de Swann aboutit à l'invention, semble-t-il, gratuite et souvent reprochée à Schlöndorff, de la scène dans la maison de passe. La prostituée Chloé¹² est utilisée – *a tergo*, nous y reviendrons – pour satisfaire la curiosité de l'amant cherchant des révélations sur les relations gomorrhéennes d'Odette. Sans doute cette scène ne figure-t-elle pas dans le roman. Néanmoins la possibilité d'une telle enquête est suggérée par Proust : « Il chercha, pour les interroger, à se rapprocher de certains viveurs » ; (I, 313), « Quelquefois il allait dans des maisons de rendez-vous, espérant apprendre quelque chose d'elle, sans oser la nommer cependant » (I, 373). Mais cette séquence de la maison de passe est l'une des plus claires vérifications d'une intention avouée par Carrière : éclairer l'univers de Swann d'une lumière provenant d'une autre partie du grand roman, *La Fugitive*. C'est de là que viennent les révélations de Chloé sur les relations d'Odette avec une femme élégante dans une cabine de douche ainsi que la fameuse parole « tu me mets

aux anges ». Montrer que les relations de Swann et de Mme de Crécy annoncent celles, plus sombres, du Narrateur et d'Albertine, ne fait que mettre en lumière une des intentions les plus constantes de la *Recherche*. Sans doute le cycle d'Albertine, comme le rappelle J. Milly, ne s'introduit-il que tardivement dans le roman, mais Proust fait en sorte qu'il soit « enraciné dans des structures antérieures à son arrivée »¹³. L'analogie entre Swann et le Narrateur est en outre soulignée par le cinéaste dans le nom de François donné au fidèle valet du premier.

Mais pourquoi le film suggère-t-il que Swann sodomise Chloé et que le plaisir qu'il cherche avec Odette pourrait être de même nature ? (Le spectateur, notons-le, garde toutefois la responsabilité d'une telle conclusion. Sa liberté est analogue à celle du lecteur devant les multiples « soit que... soit que » de la phrase proustienne). Le Swann créé par O.Proust est en apparence doué d'une hétérosexualité sans faille. Pourtant le roman laisse entendre qu'entre Swann et Charlus, au temps du collège, des liens autres que de pure amitié ont pu se créer. En donnant à Charlus¹⁴ une présence plus insistante que celle qu'il a dans *Un amour de Swann*, Schlöndorff a sans doute voulu montrer que subsistait entre eux une sorte de complicité charnelle. Mais aux yeux du romancier aucun être n'est fixé de façon immuable ni dans sa sexualité ni dans son caractère. L'évolution curieuse suivie par Saint-Loup et Legrandin le prouve bien. Entre homosexualité et hétérosexualité Proust a peint toute une série de comportements qui servent de transition. Le romancier les analyse dans *Sodome et Gomorrhe* : certains « recherchent celles qui aiment les femmes, elles peuvent leur procurer un jeune homme, accroître le plaisir qu'ils ont à se trouver avec lui ; bien plus ils peuvent, de la même manière, prendre avec elles le même plaisir qu'avec un homme. » (II, 622). Entre l'horreur déclarée pour Gomorrhe et la fascination érotique, existent aussi des passerelles – Proust dirait des « transversales » -. Ce serait peut-être un des mérites du film que de les avoir montrées.

Ni en nivelant les langages, ni en peignant avec outrance la muflerie ou la folie de Swann, ni en le montrant plus fasciné que repoussé par Gomorrhe, Schlöndorff ne me semble donc avoir été opposé à l'esprit de l'œuvre proustienne. L'infidélité me paraît se situer ailleurs. La critique littéraire a bien montré que la révolution kantienne opérée par le roman proustien consistait à prouver que tout se passe dans l'esprit. Les enquêtes menées par Swann ou par le Narrateur ne peuvent pas déboucher sur une preuve matérielle de la culpabilité d'Odette ou

d'Albertine : elles nous éclairent sur l'amant jaloux, sa souffrance, ses fantasmes, non sur l'être qui fait l'objet de l'investigation. Swann et le Narrateur eux-mêmes en ont bien conscience : les témoins à qui ils sont d'abord tentés de faire aveuglément confiance, ont peut-être intérêt à produire un faux témoignage. Les preuves restent insaisissables, immatérielles : une porte claquée, un visage muré. Même lorsqu'il déchiffre à la lueur d'une bougie la lettre adressée par Odette à Forcheville, Swann n'a pas la preuve sûre, ce jour-là, de l'infidélité de sa maîtresse. Dans le film, au contraire, il y a quelques signes tangibles. Swann sait qu'Odette mentait, qu'elle ne faisait pas la sieste quand il est venu à l'improviste, puisqu'il voit son lit non défait. L'entremetteuse n'a pas seulement l'existence incertaine que donne une lettre anonyme. Elle est un personnage en chair et en os qui vient faire une proposition à Odette : « Tu peux bien en tirer ce que tu veux, l'argent ne compte pas pour elle. »¹⁵. Schlöndorff essaie bien de gommer sa réalité physique en présentant seulement son reflet dans la porte, en faisant entendre « assourdies, presque imperceptibles », sa voix et celle d'Odette. Il n'empêche que son nom au générique garantit sa réalité.

Mais cette infidélité à l'esprit du roman proustien est rendue inévitable par l'obéissance à une esthétique cinématographique assez classique. Sans doute le cinéma comme le roman peut-il parfois montrer que tout se passe dans l'esprit : mais il faut alors multiplier les signes de l'imaginaire – éclairage onirique, usage systématique de voix off ; – on est alors en présence d'un cinéma strictement littéraire comme celui de Marguerite Duras. On peut comprendre que Schlöndorff n'ait pas voulu refaire *India Song*. L'éclairage flou, la voix off sont bien des procédés auxquels a recours le cinéaste mais il préfère les doser, ne pas les utiliser tout au long du film. L'onirisme a surtout été sollicité pour les scènes tournées en extérieur ; la vaine quête dans Paris de Swann-Orphée à la recherche d'Odette-Eurydice.

C'est pour la même raison que le metteur en scène n'a pas essayé de montrer autre chose que la souffrance de Swann lors de l'audition de la musique de Vinteuil : seuls ici les mots, les « anneaux d'un beau style » peuvent donner consistance à l'aventure spirituelle.

Je voudrais montrer cependant comment, d'une double limitation qu'il s'imposait au départ, V. Schlöndorff a su tirer un parti capable de lui faire retrouver quelque chose de la richesse du grand ensemble romanesque : je veux parler de la limitation du nombre de personnages et de l'étroit cadre temporel auquel il s'est astreint.

J'ai rappelé que dans le film comme dans le roman, Odette contenait

déjà Albertine. *Un amour de Swann* exclut les héros de « Combray » : tante Léonie, le père, la mère, la grand-mère. Mais cette dernière et l'expérience fondamentale du vieillissement, de la maladie et de la mort dont elle est le support, sont curieusement assumées par un personnage qui semble n'avoir avec elle aucun rapport : M. de Charlus. A la fin du film le baron pose à Swann cette curieuse question¹⁶ : « Je ne vous ai pas demandé : comment va votre lutte avec l'ange invisible ? ». C'est la reprise d'une phrase du *Côté de Guermantes*. Lorsque le grand-mère est atteinte par l'attaque de paralysie qui l'emportera, le Narrateur la voit « plongée dans ce monde inconnu au sein duquel elle avait déjà reçu les coups dont elle portait les traces (...), son chapeau, son visage, son manteau dérangés par la main de l'ange invisible avec lequel elle avait lutté. » (II, 316). Quelques pages auparavant le romancier la présentait avec une démarche saccadée, le chapeau de travers, le manteau sale (II, 312). On comprend pourquoi dans une séquence précédente du film, le baron apparaît très fatigué, avec les yeux cernés, dépeigné, ayant des traces de boue sur ses vêtements habituellement impeccables, une égratignure sur la joue¹⁷. Il ne s'agit pas de blessures causées par une jouissance masochiste, mais d'un premier face à face avec la mort. Schlöndorff profite de l'ultime rencontre de Swann et de Charlus vieillissant pour poser les questions essentielles, celles dont le pressentiment, nous dit Proust, est « ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art ». « Nous disons la mort pour simplifier, mais il y a autant de morts que de personnes » dit l'ami de Swann à la fin du film, ajoutant : « Perdre la vie, mon petit Charles. La seule vie qui soit à la disposition de chacun de nous »¹⁸. Les deux compagnons ont l'impression de s'être sacrifiés à des fantômes : « Notre vie, c'est comme un atelier d'artiste, rempli d'ébauches délaissées »¹⁹. En fondant les deux personnages de Charlus et de la grand-mère, Schlöndorff redonne une dignité tragique au baron. Des lecteurs pressés de Proust ne voient souvent, à tort, en lui, qu'une énorme caricature. La conversation de Swann et Charlus sur laquelle se clôt le film, figure en quelque sorte leur Jugement Dernier : leur vie avec ses ébauches de création a eu seulement le pressentiment du salut. Swann pourtant, dans sa hâte d'écrire (que nous montrent plusieurs plans) et dans sa crainte qu'il ne soit trop tard, se rapproche du Marcel de la *Recherche*. Or c'est bien la figure d'un Précurseur, au sens religieux du terme, que Proust avait voulu placer au porche de son roman-cathédrale.

Le jeune homme juif sans nom qui apparaît dans plusieurs brèves séquences du film, est la synthèse de Bloch et du Narrateur. Comme

le père de Bloch dans le roman, ce jeune homme habite rue des Blancs-Manteaux, ce qui semble à Charlus un comble de perversité, une profanation. Le baron, cédant à cette manie de trouver des ressemblances qui dans le roman est le fait de Swann, lui découvre une analogie avec le *Mahomet II* de Bellini. La naïveté sotte de l'adolescent devant le comportement de Charlus, est bien celle qui est prêtée au Narrateur proustien. Il y a quelque humour à avoir fait du personnage essentiel de la *Recherche* ce jeune homme falot et à l'avoir doublé de celui qu'un critique a appelé son « jumeau indésirable »²⁰. Avec les trois livres qu'il tient dans ses bras (les trois volumes de l'édition de la Pléiade ?), il rappelle les livres de Bergotte disposés trois par trois. Sa frêle silhouette est semblable à celle d'un donateur dans le coin d'un tableau.

La trouvaille dont Schlöndorff et son équipe sont le plus fiers, celle qui les a décidés à entreprendre l'adaptation du roman au cinéma malgré toutes les difficultés entrevues a été l'idée de montrer seulement une journée de la vie de Swann. J.-C. Carrière justifie ce choix de façon pertinente en expliquant que la causalité proustienne est différente de celle qu'on rencontre dans les romans du dix-neuvième siècle où le personnage est déterminé dès le départ²¹. Chez Proust au contraire, ajoute-t-il, nous sommes dans l'imprévisible et de brusques mutations psychologiques peuvent s'observer aussi bien au cours d'une journée qu'au cours de plusieurs années. Cette limitation dans le temps comporte néanmoins d'importantes exceptions tout au long du film, notamment dans la dernière séquence, fidèle transposition de la fin du *Côté de Guermantes* qui permet de donner au film un dénouement analogue à celui du roman (le bal des têtes) en nous faisant revoir les protagonistes vieilliss. V. Schlöndorff n'a pas non plus négligé les classiques recours au flash-back : la vision des catleyas, d'une perle, d'une poitrine de femme, ponctue le film ; c'est l'équivalent visuel du « refrain oublié du bonheur ». Le cinéaste peut opposer deux gestes matériellement semblables : le chrysanthème cueilli et donné par Odette un soir où elle souhaite se débarrasser de Swann – opposé en flash-back au chrysanthème offert au temps du désir naissant. Mais de telles séquences ne sont pas systématiquement utilisées pour opposer la ferveur d'autrefois et le détachement présent : deux retours en arrière qui se suivent avec la brève transition d'un passage au présent, ont une atmosphère qualitativement opposée. Odette introduite pour la première fois dans l'appartement de Swann, exprime sa mauvaise humeur devant « un endroit pareil » tandis qu'ensuite elle proclame qu'elle est « toujours

libre ». Ici est fidèlement reconstituée l'atmosphère du roman : même à sa naissance la liaison était fragile, le bonheur avait quelque fêlure, de même qu'à la fin se retrouve parfois, contre toute attente, l'Odette tendre du début. Comme l'explique J.-C. Carrière, « ces quelques séquences ont permis de débarrasser le film de « données qui eussent paru lourdement narratives »²², l'histoire des premières rencontres, des débuts de la liaison. Mais choisir de présenter essentiellement une journée de la vie de Swann, le peindre au moment où l'amour décline, n'est-ce pas vider l'œuvre de ce que Proust jugeait le plus important, lui retirer cette quatrième dimension, celle du temps, qui est précisément la matière de son roman ?

La fameuse loi des intermittences que Proust veut mettre en évidence en étudiant à la fois l'histoire des consciences et celle des sociétés peut cependant être mise en évidence au cours de l'expérience brève d'une journée, tout au moins en ce qui concerne les sentiments. Albertine, Gilberte, au cours de la même heure, apparaissent tour à tour câlines ou boudeuses. La météorologie a aussi ses intermittences : une heure de printemps vient s'intercaler dans une journée d'hiver. Dans le prélude un peu solennel que constitue *Sodome et Gomorrhe I*, le romancier écrit : « un même homme, si on l'examine pendant quelques minutes, semble successivement un homme, un homme-oiseau, un homme-poisson, un homme-insecte [...] » (II, 606). Si donc la phylogenèse peut être appréhendée par une observation très limitée dans le temps, pourquoi n'en serait-il pas de même quand il s'agit de l'histoire d'un amour ?

Aussi peut-on accepter, pour en revenir au film, qu'à quelques minutes d'intervalle Swann affirme que son amour « n'est plus opérable », puis rassure Charlus sur l'état de son cœur : « je commence à me détacher d'elle » [...] « il y a un progrès sensible ».

La peinture d'événements, on le sait, n'est pas l'essentiel pour Proust, qui critiquait les amateurs naïfs d'opéra, attentifs seulement au livret. Pour lui le temps est sensible dans une « musique quotidienne des jours ». Le film s'est efforcé de rendre cette musique quotidienne, « les mailles d'habitudes mentales, [...] de réactions cutanées » (I, 346) dans lesquelles Swann se trouve pris. J'ai aimé revivre « le retour glacial dans [la] victoria, au clair de lune » (I, 346). En montrant à plusieurs reprises le coiffeur et tout son attirail de brosses, de ciseaux, la flamme destinée à la stérilisation, le cinéaste a voulu faire respirer les odeurs que le héros croit sentir à nouveau, dans une expérience d'anamnèse, lors de l'audition douloureuse de la sonate chez Mme de Saint-Euverte.

En multipliant les scènes de toilette, en insistant sur les soins du corps, en suggérant le contact tactile avec «les pétales neigeux et frisés du chrysanthème » il a essayé de recréer le «réseau uniforme dans lequel [le] corps se trouvait repris».

Je voudrais pour finir, étudier deux exemples de découpage du film qui mettent sous nos yeux deux procédés opposés du cinéaste travaillant à partir de la trame romanesque de Proust. On voit tour à tour Schlöndorff condenser en une seule scène des épisodes situés à des moments très différents de l'histoire de Swann ou au contraire casser, couper en deux une scène du roman. Le premier exemple nous est fourni par une assez longue séquence (« chez Odette, intérieur nuit ») qui est faite d'au moins trois passages différents d'*Un amour de Swann* : le premier se situe au début de la liaison ; Odette, pour faire plaisir à son amant, joue la sonate mais est sans cesse interrompue par les baisers de Charles. Elle lui demande tendrement : « Est-ce que je dois jouer la phrase ou faire des petites caresses ? ». C'est là qu'on trouve une des rares exclamations lyriques de Proust sur la douceur de l'amour : « Ah ! dans ces premiers temps où l'on aime, les baisers naissent si naturellement ! Ils foisonnent si pressés les uns contre les autres [...] » (I, 238). La question d'Odette « est-ce que je dois jouer ou faire des caresses ? » est conservée mais dite sur un ton agacé. La séquence du film se poursuit en utilisant un deuxième passage situé à peu près au milieu du roman : l'incident Forcheville. Swann entend du bruit, a des soupçons. Quelqu'un devait être là avant lui. On comprend qu'en martelant les notes au piano Odette voulait couvrir le bruit de son départ. La séquence s'achève sur une explosion de rage d'Odette qui casse un vase de Chine : « Tu es impossible, tu gâches tout ». C'est l'utilisation d'un épisode final d'*Un amour de Swann* : Charles suppose que sa maîtresse lui a prodigué des caresses démonstratives et insolites pour « faire souffrir la jalousie ou allumer les sens » d'un voyeur dissimulé dans l'appartement (I, 373).

La fameuse scène de la quête nocturne de Swann cherchant vainement Odette dans Paris est conservée avec son caractère hallucinatoire, mais coupée de ce qui, dans le roman, la couronne : la première union, le premier catleya. Dans le film les catleyas flottent dans un hors temps, ils sont un peu comme cette Délos fleurie à laquelle, dans *Combray*, le Narrateur compare sa réminiscence sans qu'il « puisse dire de quel pays, de quel temps – peut-être tout simplement de quel rêve [elle] vient » (I, 184).

Mais en travaillant ainsi, soit à réunir ce qui était dissocié, soit à

casser ce qui constituait une unité narrative, le cinéaste retrouve ou mime un peu les procédés de travail qui ont été ceux de Proust lui-même. L'un de ces procédés (la division), est décrit comme expliquant le fonctionnement des rêves de Swann « ayant d'ailleurs momentanément un tel pouvoir créateur qu'il se reproduisait par simple division comme certains organismes inférieurs » (I, 380). Certains critiques considèrent que ce passage analysant le pouvoir créateur du rêve, est la représentation « en abyme » du processus du romancier. En étudiant la genèse de ses manuscrits, des auteurs ont pu montrer que souvent Proust rédigeait des unités textuelles – sortes de nébuleuses primitives – destinées ensuite à éclater, à se disséminer dans des passages différents du roman. Mais le procédé inverse se rencontre également. J. Milly, dans la préface de son édition critique de *La Prisonnière* (p. 37), rappelle que le personnage de Vinteuil a une origine double : un certain Vington, naturaliste, et le compositeur de la sonate nommé Berget. Puis l'auteur de la sonate sera nommé Vindeuil. Enfin « Proust corrige les deux noms de Vington et Vindeuil en un même Vinteuil, faisant des deux un seul et même personnage ». Un tel procédé autorise le cinéaste à unir Bloch et le Narrateur, à faire ses propres paperoles, à coudre les morceaux d'une nouvelle robe. « 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 » dit V. Schlöndorff dans une de ses notes de travail confiée au *Bulletin des amis de Marcel Proust* de 1984. Il me semble que le cinéaste a retrouvé cet élan.

Marie MIGUET

Université de Haute Alsace.

© Samp 2005

¹ *L'Avant-scène cinéma* n° 321-322, « Débusquer les gens et les choses », entretien avec J.-C. Carrière, p. 16.

² Nous citons le texte de la Pléiade.

³ *L'Avant-scène cinéma*, article cité p. 14.

⁴ *L'Avant-scène cinéma* n° 321-322, découpage du fil et dialogue, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

¹² *Ibid.*, p. 56. Schlöndorff a tiré le nom de Chloé de vers de collégien cités dans *Sodome et Gomorrhe* : « Je n'aime que Chloé au monde, / Elle est divine, elle est blonde, / Et d'amour mon cœur s'inonde » (II, 624). De tels vers, nous dit Proust, rassurent leurs auteurs sur la normalité de leur sexualité, alors même qu'ils désirent leurs semblables.

¹³ J. Milly, introduction à *La Prisonnière*, Flammarion, 1984, p. 33.

¹⁴ Dans le texte de Proust, il est question d'« un de ses amis d'autrefois » (I, 195) qui aurait présenté Swann à Odette. C'est seulement dans *La Prisonnière* que cet ami est nommé Charlus.

¹⁵ *L'Avant-scène cinéma*, n° cité, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

²⁰ M. Gutwirth, *Revue d'histoire littéraire de la France*, n^{os} 5-6, 1971.

²¹ Article cité, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 13.