

Avant-propos

« Il y a des erreurs optiques dans le temps comme il y en a dans l'espace. »
Marcel Proust, *La Fugitive*

S'il est une œuvre littéraire dans laquelle la peinture occupe une place de choix, c'est bien celle de Marcel Proust. La référence picturale y intervient tant pour décrire la cristallisation amoureuse (Odette est un Botticelli dans *Un Amour de Swann*) que pour matérialiser ce que Proust considère comme l'essence même du style, à savoir le « fondu » de la métaphore. Le rapport à la peinture est présent dès la phase « archéologique » de son œuvre, dès l'article sur Chardin et Rembrandt, daté de 1895, repris dans un autre article de 1900 consacré au seul Rembrandt¹.

Pourtant les contributions du présent volume ne sont pas guidées par la perspective d'un dialogue entre les arts, dans laquelle il est évident qu'il eût été indispensable d'accorder aussi une importance majeure à la musique².

Une réflexion préalable sur les modalités de mise en œuvre d'une approche interdisciplinaire nous a conduits à écarter la perspective d'un parallèle entre littérature et peinture, pour nous concentrer sur une cheville stratégique, à l'interface de nos approches respectives : l'image.

C'est à l'articulation des images à lire et des images à voir que nous avons choisi de nous situer. Encore fallait-il affiner cette problématique. Or, si Marcel Proust est le contemporain très attentif de mouvements picturaux majeurs, tels l'impressionnisme et le symbolisme, il l'est aussi des évolutions considérables qu'a connues le XIX^e siècle en matière de production iconique, sous les auspices en particulier de la photographie et du cinéma. Une catégorie se révélait susceptible de

• 1 – Voir *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1971, p. 372 et 659 *sq.*

• 2 – Pour cette approche, voir le catalogue de l'exposition *Proust, l'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, BNF/Réunion des Musées nationaux/Gallimard, 1999.

fédérer ces images apparemment si diverses, et d'être en outre fidèle à l'essence de l'œuvre proustienne, celle du temps.

Sans qu'il soit nécessaire de mentionner l'ouvrage de Philippe Sollers, *L'Œil de Proust*³, il est évident que le sens de la vue occupe une fonction centrale dans *A la Recherche du temps perdu*. Ce roman est encadré d'expériences visuelles constituant ses piliers (des projections de la lanterne magique dans la chambre de Marcel à la grande scène des portraits mortuaires à l'hôtel de Guermantes).

Or, comme l'impressionnisme et le symbolisme le faisaient spécifiquement, la photographie et le cinéma venaient à poser de manière radicale et inédite le problème des rapports entre *mimesis* et temps, leurs images se présentant, sous divers aspects, comme des « Images-Temps », pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze. De même, dans le domaine littéraire, les études récentes sur la focalisation font-elles apparaître combien le point de vue, loin de ne relever que du seul traitement de l'espace romanesque, est inséparable de la construction du temps de la fiction⁴. Le livre conçu comme « instrument d'optique », l'écriture comme « télescope » (*Le temps retrouvé*, p. 1041) fournissant des « verres grossissants » (p. 1033), la nécessité d'inventer une vision « dans un éloignement différent de celui de l'espace » (p. 947), ne sont que quelques exemples de l'intime solidarité entre les questions de figuration de l'espace et de représentation du temps chez Proust.

Ce recueil présente deux parties. La première est consacrée à la peinture et la photographie.

L'article de Pierre Champion par lequel il s'ouvre propose, vingt ans après la parution de cet ouvrage majeur, une lecture critique de *Temps et Récit*, non pour en récuser les thèses majeures, mais pour mieux souligner comment l'approche de Paul Ricoeur s'enracine dans une philosophie de l'action. Il propose une « stylistique généralisée de Proust » qui reconnaisse la spécificité – d'autant plus importante dans le contexte d'une approche pluridisciplinaire – de la « raison poétique ». Pierre-Henry Frangne souligne quant à lui, d'une part que les références à la peinture chez Mallarmé et Proust doivent être replacées dans un contexte historique et rapportées à des stratégies discursives propres, d'autre part que la figure du peintre, Elstir, superpose trois « manières », dans la concentration desquelles symbolisme et impressionnisme représentent deux pôles « qui structurent l'art et la pensée de l'art à la fin du XIX^e siècle ». L'article de Florence Godeau, « Peindre l'éphémère », propose d'aller au-delà de la référence à l'impressionnisme présente

• 3 – Philippe Sollers, *L'Œil de Proust*, Stock, 1999.

• 4 – Voir Luc Vigier, « La métaphore optique dans quelques romans d'Aragon », *Recherches croisées Aragon/Elsa Triolet*, n° 5, 1994, p. 131-148.

chez V. Woolf et Proust, et de comparer le traitement chez ces auteurs de l'instant fugitif. « La photographie "... dans le Temps" », de Jean-Pierre Montier, interroge l'aptitude de l'image photographique à s'articuler à la reviviscence. La critique de *La chambre claire*, un ouvrage hanté par la référence proustienne, montre comment Barthes réduit considérablement le potentiel imaginaire et l'aptitude à concentrer de la durée que la photographie avait chez Proust. L'article de Valérie Dupuy, « Le temps incorporé : chronophotographie et personnage proustien » approfondit les rapports (déjà remarqués par Mieke Bal mais jamais étudiés de manière si fondée) entre la technique inventée par E.-J. Marey et nombre d'aspects très fins de l'écriture proustienne. Enfin, dans « Un photographe lecteur de Proust : Brassai » Jean-Pierre Montier rend hommage à la perspicacité et l'alacrité critique de l'auteur de *Paris la nuit*, l'un des premiers à avoir mis en évidence l'importance majeure du fait photographique dans l'œuvre de Proust.

La seconde partie est consacrée aux images animées (cinéma et vidéo).

On connaît en effet les problèmes ou les débats suscités depuis un demi-siècle par la transposition, au cinéma ou à la télévision, des chefs-d'œuvre de notre littérature. Aujourd'hui encore, nous savons que les défenseurs de la tradition culturelle se montrent réticents devant la « profanation » des textes littéraires, de sorte que l'on sanctionne volontiers la pratique de l'adaptation, au risque d'empêcher justement la tradition (du latin *tradere*, « faire passer à un autre, remettre ») de s'exercer. Brouillées par la différence radicale des langages (entre littérature et cinéma), les questions qui se posent devant la transposition du texte littéraire sont multiples et diversement fécondes. Peut-on attendre de re-voir sur un écran ce que l'on a « vu » en lisant le livre – mais alors qui est *on*, et à quoi peut bien servir l'adaptation ? L'adaptation doit-elle s'employer à « transcrire » fidèlement le texte du roman – mais savons-nous ce que peut bien être une « transcription » cinématographique ? Lui faut-il respecter l'organisation de l'œuvre, ou peut-elle se permettre de la démembrer pour la transformer ? On peut se demander enfin s'il est possible de promouvoir d'autres critères d'évaluation de la fidélité, en proposant par exemple qu'une adaptation réussie devrait forger un style, un système de figuration non pas comparables en tant que tels mais aussi inventifs que le texte d'origine.

La réponse théorique à ces questions pourrait bien être subordonnée aux capacités de résistance de la critique institutionnelle : les érudits, les spécialistes de Proust se cramponneront-ils assez puissamment à leur connaissance de la *Recherche du temps perdu* pour obliger l'œuvre à traverser le xx^e siècle et les suivants sans se transformer, sans *s'adapter* ? La formulation expérimentale de ces questions est pré-

sentée par le scénariste Harold Pinter, par les cinéastes Volker Schlöndorff, Raoul Ruiz, Chantal Akerman, ou encore la vidéaste Véronique Aubouy. Mais l'œuvre de Marcel Proust, réputée inadaptable, présente de fait des difficultés considérables au scénariste ou au cinéaste. Outre la longueur du texte qui devrait interdire d'envisager raisonnablement d'adapter autre chose qu'une des premières parties (*Un amour de Swann* par Volker Schlöndorff en 1984), il faut souligner qu'aux difficultés ordinaires de l'adaptation s'ajoute l'obstacle d'une représentation du temps qui en fait simultanément la théorie.

On sait qu'en littérature la représentation du temps est prise en charge par le langage verbal suivant des procédures bien réglées de codification (un lexique, une syntaxe) qui n'existent pas au cinéma, lequel bénéficie de cette différence considérable de pouvoir donner accès directement à des durées concrètes. On sait aussi que la mise en mouvement de l'image (ou plus exactement la succession des photographies) change les données temporelles de la représentation photographique. Christian Metz, s'appuyant sur les réflexions de Roland Barthes sur la photographie, avait montré que celle-ci est « très différente du cinéma » en ce que « le spectateur de cinéma ne vise pas un avoir-été-là mais un être-là-vivant⁵ ». En effet, la spécificité temporelle du cinéma est en fait une valeur aspectuelle – l'imperfectif :

« Même lorsque les mots nous présentent les événements comme révolus, la bande visuelle ne peut nous les montrer qu'en train de se faire⁶. »

Comment dès lors l'image mobile peut-elle appréhender efficacement l'œuvre de Proust qui articule à l'architecture temporelle remarquablement savante de son récit, une réflexion sur le temps ? Comment, au bel ordonnancement du système temporel de la langue, la pauvreté du « langage » cinématographique inventera-t-elle un répondant ? Harold Pinter, Raoul Ruiz, Chantal Akerman, Véronique Aubouy sont-ils parvenus à restituer, prolonger, transformer la figuration du temps et la réflexion sur le temps dans l'œuvre de Proust ?

En s'intéressant à ce que le cinéaste Raoul Ruiz appelle lui-même une « adoption » du *Temps retrouvé*, Jean Cléder essaie de montrer de quelle façon le récit proustien, qui se modèle sur une scène d'abandon, invente ses propres moyens métaphoriques de transport et de rassemblement auxquels le cinéaste chilien parvient à donner une forme inventive et personnelle – un prolongement cinématographique. Dans une tout autre perspective, Vincent Ferré interroge plus direc-

• 5 – Christian Metz, « À propos de l'impression de réalité au cinéma », *Essais sur la signification au cinéma*, t. 1, Paris, Klincksieck, 1968, p. 16.

• 6 – André Gaudreault et François Jost, *Cinéma et récit II. Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, collection « Nathan Université », 1990, p. 103.

tement la fiabilité du même film de Raoul Ruiz en discutant les choix effectués par le scénariste et par le cinéaste ; il posera donc la question nettement : les transformations apportées par la transposition n'ont-elles pas pour résultat de gauchir fâcheusement le sens de l'œuvre initiale ? En abordant *La Captive* de Chantal Akerman (2000), Maxime Isabelle Scheinfeigel montre de quelle manière le film, qui présente des ressemblances et des points de contact évidents avec *La Prisonnière* de Marcel Proust, s'autonomise pour inventer son propre régime temporel – à travers des effets de montage sériel – et se donner d'autres points d'ancrage dans l'histoire du cinéma – du côté d'Alfred Hitchcock ou Alain Resnais. Enfin, Françoise Nicol présente et analyse une expérimentation vidéographique de lecture filmée de la *Recherche du temps perdu* pour analyser comment le texte de Proust, mis en circulation sous cette forme vivante et évolutive, se transforme de lecteur en lecteur mais en vient réversiblement à ordonner le temps de la vidéaste elle-même tandis que, à la faveur des captations, il constitue les lecteurs en personnages.