

« *Verba volant, verba manent* » : les dialogues dans les transpositions filmiques de la *Recherche*

LUDOVICO MONACI
Università degli Studi di Padova

Dans le passage du roman au grand écran, la plupart des conversations ont été remaniées, entremêlées et éliminées. En comparant les sections dialogiques des scénarios filmiques avec celles de l'œuvre originale, l'objectif de ce travail sera de mettre en relief les techniques utilisées par les cinéastes lorsqu'ils doivent transposer les discours directs qui parsèment les pages de la *Recherche* et, par conséquent, de révéler les constantes lexicales et expressives maintenues dans les adaptations.

Transposition, déplacement, condensation, dialogue, discours direct, saillance.

Introduction : le défi de la transposition

Est-il possible de transposer la littérature au cinéma ? Et, dans l'affirmative, par quels moyens ? Les réponses des hommes de lettres et des cinéphiles révéleraient une opposition manichéenne entre les défenseurs acharnés de l'éclat intemporel de la littérature et les ardents promoteurs du panoptisme du cinématographe. Plus encore que les positions inamovibles des partisans des deux arts, c'est la difficulté indéniable de faire communiquer deux langages et deux techniques différents qui fait échouer le projet de traduction d'un ouvrage littéraire au cinéma.

L'enjeu est le suivant : chaque *transposition* implique une *transmédiatisation*, qui s'avère possible seulement si le médium A est en mesure de se reconfigurer selon les codes sociaux et technologiques du médium B. Cela est encore plus vrai pour l'œuvre de Proust, dont l'écriture met en abyme la temporalité traditionnelle, tandis que le cinéma n'a que le *flash-back* pour creuser dans le passé, comme le souligne Visconti :

je n'aime pas [le *flash-back* n.d.r.], sauf dans le cas où il est absolument nécessaire. Mais, il faudra trouver une façon de... pas de faire des *flash-back*, mais d'unir le passé et le présent, et de... vous comprenez, faire une espèce de amalgame de tout ça, qui est au fond le résultat de la *Recherche*. (in Chapier 1971)¹

¹ Flaiano est du même avis que Visconti: « Non amo i flashback ma qui un ritorno indietro mi sembra giustificato da due motivi [...] » (FLAIANO 1988, 242, in MASECCHIA 2008, 27).

Dans ce décalage réside le défi lancé par la littérature et relevé par le grand écran :

La “traduzione cinematografica” non è tesa a proporre una mera corrispondenza formale [...], ma a rinnovare il romanzo di riferimento, dando vita ad un nuovo testo che garantisca la vicinanza autentica a quello originale e che trasformi, al contempo, il modo di percepire il romanzo, rendendone possibile il durare e il progredire nel tempo. (Battisti 2008, 61-62)

En ce sens, le film est « un oggetto “filtre” que interprète le roman et ne propage le sens vers des trajectoires ultérieures » (Mascchia 2008, 15). Proust l’avait déjà compris : « l’ouvrage de l’écrivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n’eût peut-être pas vu en soi-même » (Proust 1989, RTP IV, 489-490). Nous interrogerons ce « filtre » dans ses sections dialogiques, en faisant valoir la nature hybride et frontalière de ces dernières, non encore pure oralité (puisqu’mediées par la page écrite ou par la projection cinématographique), mais déjà dénivélées du récit principal (à cause de cette même médiation). La similarité de fond que le dialogue littéraire partage avec le dialogue cinématographique nous permettra d’analyser les scénarios des plus importantes (tentatives de) transpositions de l’œuvre. On s’occupera d’isoler certains îlots thématiques de la *Recherche* pour les rapporter à ceux qui leur font écho dans les films. Notre but ne sera pas celui de donner une règle absolue dans la transposition d’un contenu et d’une parole, mais d’établir quand même une tendance générale, le penchant du texte filmique pour certaines caractéristiques du texte littéraire.

Proust et la *Recherche* au cinéma : bref état des lieux

La relation liant Proust au cinématographe est controversée et, pour la synthétiser, il suffit de s’appuyer sur le traitement que l’auteur réserve au septième art. Dans une lettre adressée à Jean de Pierrefeu, l’écrivain ne cache pas sa curiosité : « [...] je ne suis même jamais – ce que je regrette davantage car cela m’a beaucoup tenté – entré dans un cinéma. Je n’en ai jamais vu » (*Corr.*, XIX, 76). Cependant, dans *Le Temps retrouvé*, le jugement est critique :

Quelques-uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s’éloigne de plus de ce que nous avons perçu en réalité qu’une telle vue cinématographique. (RTP IV, 461)

Si ces paroles dédaigneuses à l'égard de la « reproductibilité technique » de la réalité² se justifient partiellement par l'éternelle querelle des anciens et des modernes, elles n'expliquent pas pourtant pourquoi jusqu'aux années Quarante (et, dans cette période-là, encore trop isolément) personne n'a tenu compte de la « vision cinématographique » de Proust³. « Il faut d'ailleurs que vous ayez des yeux pour ne pas voir » (*RTP II*, 843), reprocherait M. de Charlus sarcastiquement, mais à rebours, puisqu'il y a un écart épistémologique empêchant une quelconque liaison de Proust avec le cinéma de son temps, l'écrivain ne dépassant pas la conception du cinématographe comme instrument de reproduction de la réalité⁴. D'ailleurs, dans cette perspective d'incommunicabilité, il se dessine une situation d'influence, due à la concomitance entre l'expansion de l'ouvrage proustien et l'essor du nouvel art :

Antoine Compagnon a dit de la *Recherche* qu'elle incarnait à la fois le dernier roman du XIX^e siècle et le premier du XX^e. Néanmoins, ne pourrait-on pas ajouter que le cinéma [...] fait le saut avec lui, que le cinéma et la *Recherche* font la route côte à côte ? (Carrier-Lafleur 2015, 411-412)

Notre écrivain aurait été influencé plus ou moins consciemment par les découvertes cinématographiques et, réciproquement, il aurait façonné plus ou moins indirectement le destin du cinéma à venir. Les images concernant la mise en scène de la guerre tiennent de preuve : « C'est un fait que les visions, nocturnes ou vespérales, de Paris en guerre semblent des projections cinématographiques, ou des images cinématographiées » (Fraisie 2018, 62) :

il fatto predominante è che il ciclo romanzesco di Marcel Proust è progressivamente diventato cinematograficamente più accessibile. Scuole dello sguardo, frantumazioni memoriali e narrative, “io narranti” ossessivi e autobiografici [...] entrano a far parte del bagaglio di autori che hanno introiettato anche la sperimentazione linguistica e i risultati più ardui del romanzo novecentesco tra i propri strumenti creativi. (Olla 2010, 145)⁵

² « Certo lo scrittore sembra aver rapidamente archiviato il nuovo mezzo di registrazione e riproduzione della realtà considerandolo privo della possibilità di raggiungere qualsiasi risultato artistico » (MASECCHIA 2008, 10) ; « Ciò che Proust respinge è la possibilità che le “sfilate cinematografiche delle cose” (ovvero le riproduzioni tecniche) siano in grado di sostituirsi [...] all'infinita gamma percettiva di un artista » (OLLA 2010, 127).

³ BOURGEOIS 1946 et NANTET 1958 sont considérés par CARRIER-LAFLEUR (2015, 18-19) comme les deux précurseurs théoriques de la réflexion sur Proust et le cinéma.

⁴ Peter Kravanja affirme que « si Proust n'était pas cinéphile, c'est que le cinéma n'était pas encore proustien » (KRAVANJA 2003, 140) ; « lo scrittore non sembra auspicare nessun altro uso del cinema, dal momento che non ne scorge altre possibilità espressive » (PIRO 1977, 96).

⁵ « Je continue à croire que [...] son œuvre est cinématographique. Certains romans sont visuels, mais ne donnent rien lorsqu'on les met en images. Proust n'est pas véritablement visuel, mais il utilise des procédés cinématographiques. » (BOUQUET 1999, 47).

La véritable histoire cinématographique de la *Recherche* ne commence alors qu'en 1962, lorsque la productrice française Nicole Stéphane achète les droits de l'ouvrage. Cette date inaugure une longue parabole : les travaux de production sont confiés, dans l'ordre, à Clément et à Flaiano en 1964, à Visconti et à la scénariste Cecchi D'Amico en 1969 et à Pinter et Losey en 1972. La triple défaite des trois couples pousse Schlöndorff, assisté par Brook et Carrière, à agir avec prudence : en 1984 sort en France la transposition filmique d'*Un amour de Swann*. D'une partie du premier volume au dernier, *Le Temps retrouvé* de Ruiz est daté de 1999⁶. En dépit de l'avortement de la plupart des projets, un aperçu sur les scénarios conçus pour la chimère de la transposition de la *Recherche* au cinéma révèle sans contredit que les dialogues des personnages occupent une position centrale dans le travail de réadaptation du récit.

Les paroles, les gestes et le « décor » à l'écran

Les quatre discours rapportés (Discours Direct, Discours Indirect, Discours Narrativisé, Discours Indirect Libre) permettent à l'écrivain de choisir parmi autant de possibilités d'intercalation dans le récit des paroles des êtres de papier : à chaque mode correspond une nuance particulière et un degré plus ou moins profond d'emboîtement du discours dans l'intrigue romanesque.

Or, il arrive que des metteurs en scène confient des portions de film à une *voix over* (Châteauevert 1996, 44) extradiégétique-hétérodiégétique (pensons par exemple à *Jules et Jim* de Truffaut). Dans ce cas, le narrateur garde le même statut d'un narrateur romanesque et peut introduire des DI et des DN, puisque son discours englobe celui des personnages : « dans le DI, le DCé perd sa temporalité au profit de celle que lui impose le DCt » (Maingueneau 1994, 131)⁷. Toutefois, en règle générale, la caméra "élimine" automatiquement les rapports de parole secondaires pour transposer les répliques des figures romanesques à une forme qui se rapproche du DD. Partons du présupposé que « le discours direct (DD) préserve l'indépendance du DCé à l'égard du DCt » (*Ibidem*) : dans un dialogue cinématographique il n'y a pas de discours citant proprement dit. Si l'on veut, c'est la caméra qui, en les éliminant de l'écran, prend en charge certaines spécificités du DD. Les verbes déclaratifs introducteurs qui se succèdent dans les séquences dialogiques du récit sont

⁶ Il a été choisi d'exclure *La Captive* d'Akerman (2000) et *À la recherche du temps perdu* de Compagnon (2011), parce que le premier s'inspire de l'histoire entre Albertine et le héros pour décrire une relation contemporaine, et le deuxième est délibérément finalisé à la production télévisée.

⁷ Le DCé (discours cité) est constitué par les paroles des personnages médiées par le DCt (discours citant) d'une instance narratrice.

substitués par la technique du « champ-contrechamp »⁸. En plus, bien que Proust soit très attentif au paraverbal, au non-verbal et au « décor »⁹, un dialogue littéraire peut sous-entendre (ou omettre) ces trois composantes, tandis qu'au cinéma elles sont directement et nécessairement confiées à la reproduction sonore et/ou à l'image. La caméra est obligée d'enregistrer, et donc de rapporter, de faire voir¹⁰ et de faire entendre.

Trois épisodes, tirés de la *Recherche* et comparés à ceux qui leur correspondent dans les transpositions filmiques réalisées par Schlöndorff et par Ruiz, nous éclaireront. Lorsqu'on a affaire à de brèves répliques, la littérature peut se permettre le luxe de « ne pas (tout) dire », sans que cela fasse obstacle à la compréhension du lecteur : les contenus cachés sont aisément « inférés » des contenus de la réponse qui suit. Le fait de ne pas « voir une voix » sur la page n'implique pas automatiquement que cette voix ne se soit pas fait entendre par l'interlocuteur. En revanche, à l'exception des « oui » et des « non », qui peuvent être substitués par des hochements de tête, le cinéma a un besoin irrésistible de paroles. Considérons ce dialogue entre Swann et Charlus, tiré du film de Schlöndorff :

S. Vous avez vu Odette hier soir ? **C.** Bien sûr. Nous avons dîné chez Prunier, puis nous sommes allés au Chat Noir. **S.** Au Chat Noir ? Ça c'est bien une idée à elle. **C.** Mais non ; c'est une idée à moi. **S.** Ah bon ? C'est curieux. D'ailleurs, ce n'est pas une mauvaise idée. Je suppose qu'au Chat Noir elle devait connaître beaucoup de monde ? **C.** Non ! Non, non. Elle n'a parlé à personne. **S.** C'est extraordinaire. Alors vous êtes restés là, tous les deux, tout seuls ? **C.** Mais oui. **S.** Vous êtes gentil, mon petit Mémé, je vous remercie de vous occuper si bien d'Odette. (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 36)

Dans la *Recherche*, les réponses de Charlus ne sont pas rapportées. Si le metteur en scène avait montré l'échange tel qu'il a été écrit par Proust (*RTP I*, 310-311), le spectateur aurait pensé que Swann était un devin lisant dans les pensées du baron. C'est pour cela que Schlöndorff « complète » l'échange et r(é)ajoute les réactions¹¹ de Charlus, à l'instar de ce qui avait été partiellement fait par Proust dans la « Première » dactylographie d'*Un amour de Swann* (*RTP I*, 1229-1230), où l'on a quatre

⁸ « Le champ-contrechamp est généralement utilisé dans un dialogue lorsque la caméra prend la place de l'interprète qui ne parle pas [...]. Le montage en champ-contrechamp est souvent utilisé pour filmer une conversation: nous voyons successivement de face un interlocuteur, puis l'autre. » (CARRIER-LAFLEUR 2015, 411-412).

⁹ On appelle « décor » la « disposition des objets et d'autres éléments de second plan constituant la toile du fond » (GOFFMAN 2013, 30).

¹⁰ L'enjeu repose sur une « concezione estetica che privilegia il momento della narrazione, attraverso la quale è appunto possibile "far vedere" » (RONDOLINO 1999, 6).

¹¹ « [L]'intervention du premier locuteur (intervention initiative) » impose « des contraintes sur l'intervention réactive que doit produire le second locuteur » (TRAVERSO 2007, 37).

réponses du baron : « Mais si, directement en sortant de chez elle » ; « Mais ce n'est pas elle qui a eu l'idée, c'est moi » ; « Mais non » ; « Pas une fois »¹².

De la parole aux gestes, on comprend bien que le « geste indécent » (RTP I, 140) de Gilberte à Tansonville est grossier : pourtant, malgré sa récursivité (RTP IV, 269) et malgré l'importance inaugurale qu'il revêt dans la relation du héros avec la jeune fille, on n'arrivera jamais à deviner de quel geste il s'agit exactement. De son côté, le cinéma n'échappe pas à la représentation manifeste, puisque le metteur en scène a la faculté voire l'obligation d'y donner forme : dans *Le Temps retrouvé* de Ruiz, Gilberte soulève l'index de la main gauche et unit le pouce et l'index de la main droite en formant un cercle.

Enfin, l'inévitabilité de la représentation cinématographique du décor se manifeste avec l'épisode de l'affiche théâtrale à Balbec, lors de la rencontre entre Charlus et le héros. Quoique le baron s'en souvienne à distance de beaucoup de pages (RTP IV, 440), on ne saura jamais le titre du spectacle annoncé (RTP II, 111). Le cinéaste chilien, tout en déplaçant cette rencontre du casino à la plage, rapproche dans son film les deux scènes et réinvente le support d'affiche théâtrale en publicité pour le chocolat hollandais *Kwatta*¹³.

Affinité (s)élective : en tendant à privilégier et à sauvegarder les séquences au DD, le cinéma extrait les discours en les ramenant tous à l'instantanéité de l'image et à l'expression *in praesentia*. C'est surtout dans ces procédés de transfert et de changement technique que la caméra relit, récrit et renouèle le roman.

Du côté de la condensation : *Un amour de Swann de Schlöndorff*

L'incommensurable longueur de la *Recherche* et le rôle ambigu du narrateur portent une lourde responsabilité vis-à-vis des échecs retentissants qui ont précédé *Un amour de Swann* de Schlöndorff. Le cinéaste retient la leçon de ses prédécesseurs et, en optant pour « l'évacuation du narrateur » (Tarqui 1984, 53), choisit de transposer la seule portion de la *Recherche* dominée par un narrateur hétéro-

¹² Réplique qui n'est pas sans rappeler le « Pas que je sache », du baron de Schlöndorff, réponse à la dernière question que Swann lui pose lors de cet échange : « Vous avez couché avec Odette ? » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 36).

¹³ « [...] telle publicité que Proust ne précise pas mais dont Ruiz fait (nécessairement) une image [...]. Pourtant il n'est pas sans intérêt de noter que le chocolat *Kwatta* [...] était particulièrement prisé par les soldats lors de la Grande Guerre et qu'est née dans les casernes la fameuse phrase qui devint le noyau des publicités pour la marque : "Aller oogen zijn gericht op *Kwatta*" ("Les yeux de tous se dirigent vers *Kwatta*") » (HOUPPERMANS 2006, 210).

diégétique¹⁴. Un autre choix fondamental est celui de la concentration du temps : indépendamment du jugement qu'ils donnent du film, tous les critiques convergent vers l'idée « que le parti-pris narratif de Peter Brook et Jean-Claude Carrière (ramener *Un amour de Swann* à 24 heures de la vie de Swann) est astucieux et astucieusement tenu » (Carrère 1984, 77)¹⁵. La concentration permet de parsemer la scène d'épisodes tirés d'autres volumes de l'œuvre de Proust :

Le propos était que, nous sentant incapable, et doutant que le cinéma fût capable, de donner une équivalence cinématographique du grand fleuve proustien [...], nous avons fait le pari qu'en puisant un seau dans ce fleuve, nous y retrouverons les éléments qui composent l'ensemble du courant. (Beyle & Schapira 1984, 12)

Aussi l'œuvre de Schlöndorff se présente-t-elle comme un réservoir de citations et de dialogues qui, tout en étant bien reconnaissables pour le lecteur du roman, n'ont rien à voir avec le dénouement d'*Un amour de Swann* de Proust. Le « grand fleuve » dont Schlöndorff parle est en crue, si l'on s'attache à Charlus joué par Alain Delon : la célébrité de l'acteur est fortement contraignante, et la place qui lui est réservée à l'écran s'oppose forcément au Charlus « "parlé" avant d'être "parlant" » (Henrot Sostero 2002, 201) du début romanesque. Fine érudition ou vide citationnisme, la progression du film est placée sous le signe d'une « contaminazione di situazioni » (Prudente 1986, 25) : les personnages envahissent des espaces discursifs notoires qui ne leur appartenaient pas dans le récit original. Par exemple, la duchesse de Guermantes (Fanny Ardant) renverse les conventions sociales et se charge de prononcer le calembour imagé et proverbial de la domestique Françoise¹⁶ et Chloé (Anne Bennent), la prostituée sortie *ex nihilo* de la caméra de Schlöndorff, raconte à Swann (Jeremy Irons) le passé d'Odette (Ornella Muti) en donnant une voix au « Tu me mets aux anges »¹⁷ d'Albertine. Charlus s'aligne sur cette philosophie d'appropriation de la parole des autres. Dans la *Recherche*, Swann

¹⁴ Schlöndorff configure « deux » Swann : l'un qui vit les actions et l'autre qui les raconte. Toutefois, le deuxième « finisce con l'essere un mero *trait d'union* tra i vari episodi, neanche un larvato tentativo di differenziazione di punti di vista. » (MADRON 1984, 70)

¹⁵ « Remarquable la concentration du temps – un parti du scénariste Peter Brook » (TOURNÈS 1984, 32) ; « C'était un parti pris assez logique, une façon de retrouver la durée » (BEYLE & SCHAPIRA 1984, 13).

¹⁶ « Qui du cul du chien s'amourose, il lui paraît une rose » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 44), // RTP I, 122.

¹⁷ « Si vous aviez vu comme elle frétillait, la demoiselle! Elle lui disait: "Ah tu me mets aux anges" » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 57) // RTP IV, 106. Le texte de la *Recherche* est tiré d'une lettre envoyée par Aimé (on y reconnaît son style remplaçant les guillemets par les parenthèses) au héros, qui sera follement possédé par ce refrain, répété encore cinq fois : RTP IV, 106 (1 fois) ; RTP IV, 107 (1 fois) ; RTP IV, 109 (2 fois) ; RTP IV, 110 (1 fois). La répétition rend l'expression encore plus aisément reconnaissable.

est l'artisan de la fantaisiste assimilation de Bloch (le jeune homme anonyme de la transposition filmique, on y reviendra) à Mahomet II, tout comme le narrateur critique âprement la mode féminine de son temps. Du roman au cinéma, leurs propos passent au baron¹⁸. Les intrusions patentes de l'histoire du baron dans celle de Swann traversent le récit en suivant la parole saillante. Dès qu'on jette un caillou dans l'étang, les ondes s'étendent rayonnantes : de même, une fois qu'il a mis en scène un élément caractérisant de Charlus, Schlöndorff ne peut s'empêcher de condenser son excentricité théâtrale, en pêchant par-ci par-là les propos qui lui confèrent une continuité thématique.

Essayons de dérouler ce fil rouge. Dans le film, chez Prévost, M. de Charlus fait asseoir à sa table un jeune homme et commence à le harponner :

Je sais bien qu'à première vue je ne suis pas un personnage bien divertissant pour un jeune homme.¹⁹

L'intervention est un calque du discours que le baron fait à Mme de Surgis pour connaître les fils de cette dernière. On passe tout de suite à la proposition au héros :

mais en réalité il y a en moi un trésor d'expérience, un dossier secret et inestimable, une explication inconnue, non seulement du passé mais de l'avenir.²⁰

Et, comme dans cette section de la proposition au héros Charlus s'intéresse à la figure du juif Bloch, le cinéaste revient à *Sodome et Gomorrhe* en citant un extrait de la virulente tirade antijuive :

Ils veulent toujours habiter dans les rues qui portent des noms très catholiques, la rue Saint-Honoré, la rue Chanoinesse. Vous, où habitez-vous, par exemple ? [...] Rue des Blancs-Manteaux ! Vous vous rendez compte ! Mais c'est un comble de perversité !²¹

Odette et Swann rejoignent Charlus et le jeune homme. Après la comparaison du jeune homme à Mahomet II qu'on vient de voir, le baron en fait une deuxième :

Allons, Charles, les Verdurin devant l'art, c'est comme un poisson devant une pomme.²²

¹⁸ « Vous ressemblez au portrait de Mahomet II par Bellini. On vous l'a déjà dit ? » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 47) // RTP I, 96 ; « Regardez-moi ces chapeaux ! On se met des volières et des potagers sur la tête ! » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 85) // RTP I, 418.

¹⁹ *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 45 // RTP III, 96. La citation et l'épisode sont « à leur place » dans FLAIANO 1989, 71.

²⁰ *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 45 // RTP II, 583.

²¹ *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 45 // RTP III, 491.

²² *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 47 // RTP II, 850. Swann aussi utilise cette expression (RTP I, 296).

Pour retrouver Charlus dans le film de Schlöndorff, on doit attendre le délire de Swann dans les rues de Paris quand, après avoir vu Odette s'en aller avec les Verdurin et Forcheville, il renvoie son cocher pour rentrer seul à pied (RTP I, 281-283). Swann n'a pas été invité pour le lendemain à une soirée où l'on jouera le *Clair de lune* de Beethoven. Par conséquent, « la condensation est un déplacement », une « convergence des déplacements » (Metz 1980, 247)²³. La chaîne filmique fait que Swann tombe sur une scène condensant encore une fois plusieurs épisodes « charlusiens » dans un seul : la sonate du musicien allemand rappelle à nouveau à son compatriote cinéaste la scène de la rupture entre Charlus et le héros. C'est justement ici que le baron cite le « clair de lune bleu » de Victor Hugo et « La Joie après l'orage » de *La Symphonie pastorale*. Une voiture s'arrête brusquement près de Swann ; le jeune homme anonyme de la transposition y descend en s'exclamant :

Moi qui croyais que vous vouliez vraiment regarder ce clair de lune avec moi !²⁴

Charlus répond avec une maxime tirée de l'une de ses premières rencontres avec le héros :

Monsieur, la plus grande des sottises est de trouver ridicules les sentiments qu'on éprouve pas.²⁵

Puis, la scène revient encore à l'épisode de la rupture, notamment à travers la citation d'une « question-écho » (De Fornel & Léon, 1997) :

LE JEUNE HOMME Monsieur, je vous jure que je n'ai rien dit pour vous offenser.
CHARLUS Et qui vous dit que je suis offensé ?²⁶

Faire débiter une réplique « y » par la/es parole/s qui termine/nt la réplique « x » (parfois en la/es variant ou la/es opposant), c'est un expédient que Proust utilisait beaucoup (surtout dans les interrogatoires de Swann à Odette ou du héros à Albertine) et qui, par sa portée orale, se prête bien au dialogue cinématographique, comme en témoigne la fréquence avec laquelle il se manifeste dans tous les scénarios²⁷. Cet épisode se terminant par la rupture de Charlus et du jeune homme est intercalé d'une nouvelle intromission de la proposition au héros :

²³ C'est moi qui traduis.

²⁴ *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 74 // RTP II, 850-851.

²⁵ *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 74 // RTP II, 124.

²⁶ *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 74 // RTP II, 846.

²⁷ On mentionne, à titre d'exemple, le dialogue inventé de toutes pièces par Ruiz à propos du geste de Gilberte : « GILBERTE. c'était donc un geste plein d'innocence... MARCEL Plein d'indécence oui... » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1999, 52). Cette typologie de dialogue, où le deuxième interlocuteur rectifie et corrige la parole du premier, est d'ailleurs très fréquente dans la *Recherche*, et très « fréquentée » par les metteurs en scène : « ALBERTINE. Non, ma tante m'a appris qu'il faut être polie avant tout. NARRATEUR. Mais je vous ai vue si souvent être impolie. » (FLAIANO 1989, 97) ; « ALBER-

Monsieur, pour les meilleurs d'entre nous, l'étude des arts, les collections et les jardins ne sont que des succédanés. Du fond de notre tonneau, comme Diogène, nous cherchons un homme. Nous cultivons les ifs, les bégonias, mais nous aimerions mieux consacrer notre temps à un arbuste humain, s'il en valait la peine !²⁸

À la lumière de tout cela, si l'on devait identifier Bloch (personnage mis en scène seulement par Ruiz dans les transpositions filmiques²⁹), on aurait largement raison : pourtant, il n'en reste pas moins que la figure du héros (notamment au vu des évocations de la « proposition ») se taille un rôle important. Le déplacement tend à rapprocher, à assimiler et à uniformiser. En général, l'opération de Schlöndorff relève du copier-coller : les dialogues qui l'intéressent sont extraits de leur contexte originaire pour être insérés dans un autre. Bien que cette technique ne demande pas au cinéaste un taux élevé de fantaisie dans la trasmédiatisation³⁰, il faut pourtant admettre que la condensation et la concentration qui en résultent exigent un effort de sélection pour construire cette mosaïque de voix. Pour sa part, l'ouvrage proustien, riche en rappels, revirements, retours et parallélismes, se prête aisément à ce travail citationnel.

La parole face à la douleur des autres

Événement tragique qui marque irréversiblement le destin de la vie d'un personnage, la mort dans la *Recherche* est la métaphore de la passion qui se termine et du temps qui s'écoule. *Le Temps retrouvé* de Ruiz est la transposition qui insiste davantage sur ce mouvement. Le regard impitoyable de la caméra, plus encore que celui de Marcel (Marcello Mazzarella, « agent neutre qui fait advenir les choses sans en être partie prenante », Bouquet 1999, 44)³¹, s'aperçoit des métamorphoses et transforme la scène dans une « danza macabra sontuosa » (Bertani 2000, 67) : dans le bal de têtes final, les « poupées extériorisant le Temps » (*RTP IV*, 503) contrastent avec le charme intemporel d'Odette (Catherine Deneuve). En même temps, la mort est tellement à l'ordre du jour depuis le début de la guerre qu'elle entre dans les discours mondains comme y entrent les discours sur la mode et sur les liaisons

TINE : La zia mi ha insegnato che bisogna essere cortesi. MARCEL : Vi ho veduto spesso scortese » (CECCHI D'AMICO & VISCONTI 1986, 77) // *RTP III*, 194.

²⁸ *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 74 // *RTP II*, 581.

²⁹ Visconti : « Malheureusement, j'ai dû renoncer à Bloch » (in CHAPIER 1971).

³⁰ « Schlöndorff non raggiunge risultati apprezzabili nella sua autonomia testuale rispetto al modello letterario, né sembra aggiungere nulla alla circolazione o all'ulteriore comprensione del testo proustiano [...]. Manca, insomma, quel lavoro di traduzione che caratterizza tutti gli altri progetti e che li rende ai nostri occhi preziosi » (MASECCHIA 2008, p. 66-67).

³¹ Le Marcel de Ruiz est défini ailleurs comme un « personnage messo in scena per guardare, si potrebbe dire per spiare » (CAPPABIANCA 2000, 248).

amoureuses : parfois élément de surprise et de découragement hypocrites³², elle se dépouille de sa charge tragique pour devenir un sujet vide comme les autres. Les commérages mondains concoctés pour établir si la mort s'est emparée de la comtesse ou de la marquise d'Arpajon – quitte à découvrir que « La comtesse d'Arpajon est morte il y a un an, d'une longue maladie, et la marquise d'Arpajon est aussi morte depuis, très vite, d'une maladie insignifiante » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1999, 72) – sont moins insupportables que la déprimante jérémiade de Charlus (John Malkovich) aux Champs-Élysées : « Antoine de Mouchy, mort ! Charles Swann, mort ! Adalbert de Montmorency, mort ! Boson de Talleyrand, mort ! Sosthène de Doudeauville, mort ! » (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1999, 66 // RTP IV, 441).

Les salons sont des milieux dédaigneux et cyniques : le patron d'une fête et le mécène d'un groupe ont du mal à supporter les lamentations pour la mort d'un individu, fût-il le membre le plus attaché du clan. La mort est un sujet tabou, à éviter comme la peste, pour qu'il ne gâche pas la cérémonie et la gloire de celui qui l'a organisée. À ce propos, il est surprenant de souligner que tous les cinéastes ont choisi de transposer l'épisode des « souliers rouges de la duchesse », où le spectre de la mort frappe comme la foudre la tranquillité de la conversation. Visconti, Pinter et Schlöndorff transposent cette scène avec un haut niveau de fidélité citationnelle, la glose sibylline du duc de Guermantes étant proposée presque à la lettre : « Et puis vous, ne vous laissez pas frapper par ces bêtises des médecins, que diable ! Ce sont des ânes. Vous vous portez comme le Pont-Neuf. Vous nous enterrez tous ! » (*RTP II*, 884 // Cecchi D'Amico & Visconti 1986, 134 ; Pinter 1987, 97 ; *L'Avant-Scène Cinéma*, 1984, 85). Et si Flaiano n'avait pas opté pour cette scène, c'était tout simplement parce qu'il rejoue la nouvelle du « claquement » d'Amanien (Flaiano 1989, 85 // *RTP II*, 866), situé juste quelques pages avant. En plus, Flaiano et Visconti mettent en scène et varient la présentation des condoléances à M. Verdurin pour la mort de la fidèle princesse Sherbatoff³³, cependant que Pinter, sur le même modèle, propose la fin du pianiste Dechambre (Pinter 1987, 110-111).

³² Mme Verdurin (Marie-France Pisier) et Françoise (Hélène Surgère) sont, à ce propos, exemplaires. Tant dans la *Recherche* que dans le film de Ruiz, toutes les deux se scandalisent face à la catastrophe de la Grande Guerre (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1999, 52, 64), sans toutefois se rendre compte du mal dont elles sont (et ont été) responsables : la souffrance de la « Charité de Giotto », l'exclusion de Swann du petit clan, l'exécution de Charlus... Le Marcel du film taquine la même Verdurin (*L'Avant-Scène Cinéma*, 1999, 61) en parlant avec elle du célèbre croissant du « *suave mari magno* » (*RTP IV*, 352) qui lui atténue les migraines.

³³ Dans la *Recherche*, le héros, Charlus et Brichot présentent leurs condoléances à M. Verdurin, qui tergiverse en admettant que la princesse n'est pas bien ; Saniette précise que la princesse est bel et bien morte (*RTP III*, 733). FLAIANO (1989, 169) et CECCHI D'AMICO & VISCONTI (1986, 146) proposent le même schéma, le variant à peine : c'est Saniette qui exprime les condoléances dans le scénario de Visconti, tandis que Flaiano confie cette tâche à Charlus.

Le fait que la prémonition de la mort de Swann soit placée dans une position fortement exposée, à savoir à la fin d'un volume, en augmente le pouvoir mémoriel. Bien que Visconti soit plus concentré sur l'épopée de Charlus que sur celle de Swann, bien que Schlöndorff traite une partie de la vie de Swann qui ne concerne pas sa mort future et bien que Pinter privilégie les images du souvenir et de l'art aux dialogues³⁴, tous les trois ont été amenés à prendre en considération cette partie liminaire.

À la recherche de la « parole déplacée »

On disait : « Faut-il que ce pauvre M. Vinteuil soit aveuglé par la tendresse pour ne pas s'apercevoir de ce qu'on raconte, et permettre à sa fille, lui qui se scandalise d'une parole *déplacée*, de faire vivre sous son toit une femme pareille. » (RTP I, 145)

« *Déplacée* » : c'est Proust qui souligne. La destinée de Vinteuil s'accomplit justement sous les notes du « déplacement ». Commençons par considérer *stricto sensu* le signifié de l'adjectif en question : un sujet (animé ou inanimé) est « déplacé » lorsqu'il « n'est plus à sa place »³⁵ et lorsqu'il « ne se trouve pas à la place qu'il devrait occuper »³⁶. Le musicien déclare que son morceau de musique n'est pas à sa place quand il reçoit les parents du héros : « Mais je ne sais qui a mis cela sur le piano, ce n'est pas sa place » (RTP I, 112). Parallèlement, lors de la célèbre scène « sapho-sadique » de Montjouvain, Mlle Vinteuil met en scène une fausse pudeur en regrettant la place du portrait de son père mort récemment : « Oh ! ce portrait de mon père qui nous regarde, je ne sais pas qui a pu le mettre là, j'ai pourtant dit vingt fois que ce n'était pas sa place. » (RTP I, 160) *In extenso*, on passe de l'espace physique à l'espace symbolique : « déplacée » est quelque chose « qui ne convient pas, qui n'est pas conforme à l'usage [et/ou] aux bonnes mœurs »³⁷. On a déjà vu que la parole des personnages, en raison du déplacement de la page à l'écran et de la condensation permettant de concentrer la longueur du roman dans une projection, peut être exportée d'une section romanesque vers une autre filmique qui ne lui correspond pas.

Parallèlement, il y a un déplacement formel, moins intuitif mais non des moindres. Dans la *Recherche* – ce qui a été encore trop peu souligné par la critique – les dialogues sont riches en paroles inconvenantes : insultes, insinuations, exclamations, gros

³⁴ « Infatti, delle 455 sequenze in cui è divisa la sceneggiatura, oltre la metà sono senza dialoghi » (OLLA 2002, 54).

³⁵ <<http://www.cnrtl.fr/definition/déplacé>>

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

mots... Le cinéma développe ce courant en exploitant son immédiateté et sa « détachabilité »³⁸. Et alors, Vinteuil s'indigne du mariage de Swann avec Odette : « Quel homme exquis ! Quel malheur qu'il ait fait un mariage tout à fait déplacé. » (*RTP I*, 147). Ce n'est pas un hasard si le musicien devra subir, par une sorte de *contrapasso*, des paroles déplacées et infamantes, à savoir « le vilain singe » (*RTP I*, 160), « cette vieille horreur [...] Je n'oserais pas cracher dessus ? Sur ça ? » (*RTP I*, 161) proférés par l'amie de Mlle Vinteuil et le triple « vieille bête » (*RTP I*, 211) de Swann.

Le célèbre épisode de Montjouvain a été rejoué différemment par Flaiano et par Pinter. Le cinéaste anglais est beaucoup plus allusif (et pudibonde) : il épure la scène de tout lexique obscène (Pinter 1987, 29-31) et, beaucoup plus loin, il montre tout à coup la fille de Vinteuil fermant les volets (*Ibidem*, 59). L'italien, de son côté, dans l'« Appendice »³⁹ qui, ajouté tardivement, aurait dû fonctionner de *flash-back*, « copie » toutes les insultes sortant de la bouche de la jeune sadique (Flaiano 1989, 269). L'insulte révèle ici toute sa signifiante, plus dans son absence que dans sa présence. Certes, dans la transposition de Flaiano, elle montre son évidence ineffaçable, mais la « purification » de Pinter, dont le but était celui de « distiller » l'œuvre de Proust, est également évidente : le cinéaste anglais élimine sur-le-champ toutes les paroles « lourdes », puisqu'elles sont résistantes et difficiles à atténuer. De même, bien que s'attardant sur la rencontre avec Gilberte à Tansonville (Pinter 1987, 19-21), le cinéaste anglais n'en écarte pas moins le geste notoire ; et quoique le seul à proposer l'épisode de Françoise abattant le poulet, il lui met bien dans les mains un inquiétant couteau, mais il lui met en bouche ces mots édulcorés « Vieni qui ! Vieni qui ! Vieni qui » (*Ibidem*, 17), au lieu du brutal « sale bête ! sale bête ! » (*RTP I*, 120). Même dans le scénario de Visconti il y a au moins un cas d'édulcoration. Dans la version de Proust, Françoise murmure « Quelle vieille sabraque ! » (*RTP II*, 319) en voyant dans la cour la calèche de Madame de Villeparisis ; Visconti enlève l'élément vulgaire et concède à la domestique la reprise successive, plus prudente et morigénée : « A ciascuno i suoi gusti. Noi siamo per la semplicità » (Cecchi D'Amico & Visconti, 1986, 38 // *RTP II*, 319).

En guise de bilan

« Neppure una parola che non sia nell'originale ! »⁴⁰ ; « the dialogue is either taken directly from Proust, or paraphrased from the text » (Lopate 2000, 58). Voici

³⁸ Les insultes « se caractérisent par des propriétés formelles et pragmatiques qui en favorisent la "détachabilité" et puis la circulation » (MELLET & SITRI 2012, 112).

³⁹ Le terme « Appendice » est utilisé par Maria Sepa, qui a dirigé la publication de *Progetto Proust*.

⁴⁰ « Entretien avec Luchino Visconti », *Il Giorno*, 9 febbraio 1971.

le nœud de la question. Trois projets sur les cinq qu'on vient d'analyser n'ont pas vu le jour et les deux autres qui l'ont vu expriment deux philosophies cinématographiques aux antipodes – Schlöndorff transposant platement à l'écran le récit, Ruiz jouant avec le langage cinématographique – : ce qui nous tenait à cœur ici, c'était de montrer que tout travail de ce genre commence et termine par la parole, surtout celle des personnages, très haute en couleur et bien reconnaissable. En fait, on peut rendre l'idée d'une « atmosphère » proustienne sans mots ; mais jusqu'ici on s'arrêterait au fétiche, à une évocation trop vague et trop suspendue pour qu'elle prenne racine et, si l'on est philanthrope, pour expliquer la cathédrale proustienne au grand public du cinématographe. Nous ne pouvons pas établir si les projets avortés seraient meilleur que ceux qui ont été réalisés ; nous ne pouvons pas dire s'il l'on pourrait faire mieux que ce qui a été déjà fait. En tout cas, nous sommes sûrs que la parole des personnages a été considérée jusqu'ici comme un oracle par les cinéastes. Et la preuve est à rechercher dans la prégnance et dans l'exactitude lexicale avec laquelle les dialogues (même et surtout les plus scabreux) sont rendus. « Imbécile », « crapule », « idiot », « immonde », « chameau », « lie de la société », « gambadeuse », « cochonne », « donnaioli impenitenti », « tenaci puttani », « vecchio volpone », « vecchio schifoso », « due ochette bianche », « pots de chambre », « merde », « pet » : c'est tout simplement un résumé de ce que les scénarios nous offrent en termes d'obscénités et – ceux qui n'ont pas lu Proust en prennent garde – tout cela est extrait et/ou traduit directement de la *Recherche*. En conclusion, il n'y a pas seulement un mouvement à sens unique de la littérature au cinéma, mais il y a aussi un retour, un *feedback* permettant de relire la première à travers le second. En fait, en étant contraint de faire monter à la surface seulement une partie de situations et, avec elles, de dialogues, le cinéma révèle, grâce à son échafaudage métonymique, les possibles entrelacs de sens liant plusieurs sections romanesques distinctes et distantes ; comme les méchancetés, les commérages, les réponses cyniques et les insultes débridées résistent plus aisément à l'impitoyable sélection qui « dessèche » les flots de paroles, il nous permet « d'avoir d'autres yeux » pour lire les « cents univers » de la *Recherche*.

Bibliographie

- Battisti C. (2008), *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre corte.
- Bertani A. (2000), « Il tempo ritrovato », *Cineforum*, XL, 395, 66-67.
- Beyle C. & Schapira C. (1984), « Débusquer les gens et les choses : entretien avec Jean-Claude Carrière », *L'Avant-Scène Cinéma*, 321-322, 11-17.

- Bouquet S. (1999), « Dans le laboratoire de *La Recherche*. Entretien avec Raoul Ruiz », *Cahiers du cinéma*, 535, 46-53.
- Bouquet S. (1999), « Tous en scène. À propos du *Temps retrouvé* de Raoul Ruiz », *Cahiers du cinéma*, 535, 43-45.
- Bourgeois J. (1946), « Le cinéma à la recherche du temps perdu », *La Revue de cinéma*, 3, 18-37.
- Cappabianca A. (2000), « Le macchine del falso. *Le temps retrouvé* », *Filmcritica*, L, 500, 248-249.
- Carrère E. (1984), « Un amour de Swann », *Positif*, 278, 77-78.
- Carrier-Lafleur Th. (2015), *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque proustienne », 18-19.
- Carrier-Lafleur Th., Sirois-Trahan, J.-P. (éd.) (2016-2), *Proust au temps du cinématographe : un écrivain face aux médias*, *Revue d'études proustiennes*, 4.
- Chapier H. (1971), *Entretien avec Luchino Visconti*, <<http://www.pileface.com/solvers/spip.php?article1632>>.
- Châteauvert J. (1996), *Des Mots à l'image. La Voix over au cinéma*, Paris, Klincksieck.
- Cecchi D'Amico S. & Visconti L. (1986), *Alla ricerca del tempo perduto. Sceneggiatura dell'opera di Marcel Proust*, Milano, Mondadori.
- De Fornel M. & Léon J. (1997), « Des questions-échos aux réponses-échos. Une approche séquentielle et prosodique des répétitions dans la conversation », *Cahiers de praxématique*, 28, 101-126.
- Flaiano E. (1988), « Come vidi Proust », *Nuova Antologia*, 123, 233-252.
- Flaiano E. (1989), *Progetto Proust. Una sceneggiatura per La Recherche du temps perdu*, Milano, Bompiani.
- Fraisse L. (2018), *Proust et la stratégie militaire*, Paris, Hermann, « Savoir lettres ».
- Goffman E. (2013), *La Mise en scène de la vie quotidienne*, I, Paris, Éditions de Minuit, « Le Sens Commun ».
- Henrot Sostero G. (2002), « Un concerto dé-concerté. Histoire conversationnelle du baron de Charlus », in Y. Goga & C. Moldovan (éds.), *Marcel Proust au début du troisième millénaire*, Cluj-Napoca, Editura LIMES, « Paradigme », 196-208.
- Houppermans S. (2006), *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- Kravanja P. (2003), *Proust à l'écran*, Bruxelles, La Lettre Volée, « Palimpsestes ».
- Lopate P. (2000), « Memory loves company », *Film comment*, 57-60.

- Madron P. (1984), « Un amore di Swann », *Segnocinema*, IV, 15, 70.
- Maingueneau D. (1994), *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, « Les Fondamentaux ».
- Masecchia A. (2008), *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, « Saggi ».
- Mellet C. & Sitri F. (2012), « Analyse pragmatique et dialogique de “casse-toi pov'con” », *Cahiers de praxématique*, 58, 105-122.
- Metz C. ([1977] 1980), *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio.
- Nantet J. (1958), « Marcel Proust et la vision cinématographique », *Revue des lettres modernes*, 36-38, 179-184.
- Olla G. (2002), « Il tempo cinematografico della *Recherche*. Tre sceneggiature per Marcel Proust », *Cineforum*, 413, XLII, 47-57.
- Olla G. (2010), *Alla ricerca del cinema proustiano. Film, sceneggiature, linguaggi, autori*, Città di Castello, Bulzoni Editore, « cinema/studio ».
- Pinter H. ([1977] 1987), *Proust. Una sceneggiatura*, Einaudi, Torino.
- Piro S. (1977), « La memoria di Proust nel cinema epifanico », *Cinema Nuovo*, XXVI, 246, 93-96.
- Proust M. (1970-1993), *Correspondance*, édition établie par Ph. Kolb, Paris, Plon, 21 vols.
- Proust M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Prudente R. (1986), « L'impossibile traduzione della *Ricerca* di Proust », *Cinema Nuovo*, XXXV, 2, 22-27.
- Rondolino G. (1999), « Tra cinema e letteratura. Appunti da Cannes », *Bianco & Nero, Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema*, LX, 5, 5-17.
- Tarqui A. (1984), « Un amour de Swann de Volker Schlöndorff », *Cinéma*, 303, p. 53.
- Tournès A. (1984), « Un amour de Swann », *Jeune cinéma*, 158, 32-33.
- Traverso V. (2007), *L'Analyse des conversations*, Paris, Armand Colin.

Filmographie

- Ruiz R., *Le Temps retrouvé*, 1999 (texte de référence pour le scénario : *L'Avant-Scène Cinéma*, 482, mai 1999, 4-74).

Schlöndorff V., *Un amour de Swann*, 1984 (texte de référence pour le scénario :
L'Avant-Scène Cinéma, 321-322, janvier 1984, 31-89).

Sitographie

Lexilogos : mots et merveilles d'ici et d'ailleurs, « Dictionnaire français », <https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm>.