



HAL
open science

“ Reflets d’un kaléidoscope : Le Paris de Proust vu par Schlöndorff, Ruiz, Companeez, Pinter, Visconti... ”

Vincent Ferré

► To cite this version:

Vincent Ferré. “ Reflets d’un kaléidoscope : Le Paris de Proust vu par Schlöndorff, Ruiz, Companeez, Pinter, Visconti... ”. Marcel Proust, un roman parisien [catalogue de l’exposition au musée Carnavelet, 2021], pp.232-237, A paraître. halshs-03341787

HAL Id: halshs-03341787

<https://shs.hal.science/halshs-03341787>

Submitted on 12 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Reflets d'un kaléidoscope : Le Paris de Proust vu par Schlöndorff, Ruiz, Companeez, Pinter, Visconti... », dans *Marcel Proust, un roman parisien*, catalogue de l'exposition au musée Carnavelet, 2021, p. 232-237 (à paraître)

Vincent Ferré, Université Paris Est Créteil

Paris, Combray, Balbec : trois lieux que l'on voit alterner, avec Tansonville et Doncières, à l'ouverture du *Scénario Proust* de Harold Pinter (en écho à celle d'*À la Recherche du temps perdu*), alors que le film de Raoul Ruiz choisit plutôt d'évoquer la chambre parisienne de l'écrivain lui-même. L'on aurait tort cependant d'opposer la ville réelle et les lieux imaginaires (Combray, Balbec) car un travail analogue de récréation, d'anamorphose, est à l'œuvre dans le texte proustien, que les adaptations cinématographiques rendent de manière plus ou moins sensible. Évoquer le « Paris de Proust » vu par des réalisateurs aussi différents que Volker Schlöndorff et Raoul Ruiz, Chantal Akerman et Nina Companeez – sans oublier les projets de Luchino Visconti, Joseph Losey et Harold Pinter – revient ainsi à décrire les reflets divers d'une récréation de Paris, dans un texte proustien déjà kaléidoscopique.

On peut distinguer alors trois options esthétiques, parfois combinées au sein d'un même film : une forme de réalisme dans la reconstitution ; un accent mis sur la résonance avec notre modernité, qui passe par une certaine atemporalité ou une translation historique ; un choix en faveur de l'onirisme et d'une stylisation de la Ville-lumière.

On pourrait être tenté de réduire Proust à n'être qu'un peintre de la vie mondaine si l'on retient les parties plus réalistes chez Schlöndorff, ou chez Ruiz et Companeez. Elles rappellent que l'auteur a effectivement été un observateur des évolutions de la société sur plusieurs décennies, de toutes les sphères et pas seulement de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie – un observateur si fin que Pinter, dans le scénario écrit avec Joseph Losey et Barbara Bray dans les années 1970, se sent autorisé à dater précisément les épisodes parisiens : 1898 pour telle scène à l'Opéra, 1921 pour telle autre à l'hôtel des Guermantes... Dans tous ces films en costumes, on voit revivre les Champs-Élysées et le bois de Boulogne, ou encore les jardins du Palais-Royal, le faubourg Saint-Germain avec le salon des Guermantes, auquel répond le salon Verdurin, plus mobile dans la géographie parisienne ; Swann et Charlus déambulent dans des rues haussmanniennes où se croisent fiacres et automobiles ; et les intérieurs plus intimes ne sont pas en reste, des demeures de Swann et d'Odette à l'appartement familial du narrateur, en passant par l'hôtel de Jupien et plusieurs maisons closes.

Toutefois, le projet de Visconti – qui lui a consacré des années de préparation après plusieurs décennies de réflexion – centré sur *Sodome et Gomorrhe* révèle une forme de resserrement, une sélection, comme l'ont fait en réalité Schlöndorff à partir d'« Un Amour de Swann », Akerman (*La Prisonnière*) ou Ruiz (*Le Temps retrouvé*). Même s'ils établissent des liens avec le reste de l'œuvre proustienne, leurs films opèrent ainsi une simplification de l'image de Paris : des multiples variantes de cette ville associées à chacun des nombreux personnages (le Paris des Verdurin, de Morel, d'Odette, des Guermantes, de Jupien, de Saint-Loup...), il ne reste que celle du narrateur, ou de Charlus : voilà qui constitue une autre différence par rapport au « Paris de Proust », parfois même circonscrit à une chambre, celles du héros et d'Albertine chez Companeez, et devenu chez Ruiz un microcosme aux allures fantastiques centré sur la figure de l'auteur Marcel Proust.

Ce dernier exemple illustre l'ambivalence de l'image de Paris recréée dans ces adaptations, parfois stylisée, parfois occultée (que l'on songe à la quasi-disparition des extérieurs urbains chez Companeez), parfois onirique, ou bien miniaturisée et détachée du temps. À cet égard,

décider comme Ruiz que « le rythme de la caméra importe plus que les choses qu'elle montre », choisir le travelling comme « figure stylistique principale », ou encore mêler les époques et basculer dans un décor surréel, c'est bien proposer un équivalent cinématographique de l'idée que « le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. » (*Le Temps retrouvé*). Le film de Ruiz est ici exemplaire, puisque l'on passe d'une scène mondaine à la chambre d'enfant du narrateur comme l'on passe une porte ; mais même celui de Schlöndorff, globalement plus littéral et réaliste, témoigne d'une volonté de quitter par moments un lieu et une époque identifiables. Dans la même œuvre, le cinéaste choisit de recréer les robes d'Odette en suivant minutieusement les descriptions du roman mais demande au directeur de la photographie, Sven Nykvist, de « nous rend[re] Paris méconnaissable. La ville devient une façade de pierre où le fantôme de Swann hante des rues que nous connaissons bien ».

C'est aussi à cela que les spectateurs doivent une impression de familiarité devant ces films et scénarios, plus encore qu'au fait de se trouver comme plongés dans un tableau de Caillebotte, dans un intérieur, ou au milieu de passants avec Renoir ; face à un Whistler ou encore à la *Parisienne au bois* de Jean Béraud. Ruiz et Schlöndorff en particulier associent des fragments du passé – bien qu'à cause du passage du temps, le vieux Paris ne soit plus, que la forme de la ville ait changé au point de dicter aux réalisateurs un choix limité de décors possibles – dans des lieux où nous pouvons mettre nos pas dans ceux de lecteurs illustres comme Roland Barthes, de l'auteur même, et de ses personnages, nous donnant une sensation d'atemporalité.

La diversité des adaptations, la subjectivité des visions proposées par ces cinéastes, empêchent finalement de « rentoiler les fragments » de la ville (selon la belle formule d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*) telle que Paris apparaît dans *À la Recherche du temps perdu*. N'est-ce pas alors un bel hommage à un lieu fascinant et toujours en mouvement, impossible à embrasser d'un seul regard, à l'instar de ces « êtres de fuite » qui traversent le roman proustien ?

Bibliographie, filmographie

Un amour de Swann, de Volker Schlöndorff (1984)

Le Temps retrouvé, de Raoul Ruiz (1998)

À la recherche du temps perdu, téléfilm de Nina Companeez (2011)

On ajoutera *La Captive*, de Chantal Akerman (2000)

Harold Pinter, Joseph Losey, Barbara Bray, *Le Scénario Proust : À la recherche du temps perdu*, 1977, Gallimard, 2003

Luchino Visconti et Suso Cecchi d'Amico, *À la recherche du temps perdu*, scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust, Persona, 1984