

Les chambres de Carquethuit
Tentatives cinématographiques
d'épuisement d'un lieu proustien

Thomas Carrier-Lafleur (Université de Montréal)
et Guillaume Lavoie (Université Laval)

C'est comme si tu entrais dans un
bouchon.

— Céleste Albaret, *Monsieur Proust*

Premier mouvement : la chambre Eurydice

Dans la préface du fascinant *Petit Musée d'histoire littéraire (1900-1950)*, projet dirigé par Nadja Cohen et Anne Reverseau

où l'histoire littéraire est abordée par le prisme de ses lieux et de ses objets, Thomas Clerc propose la réflexion suivante : « La littérature est une discipline matérielle : il lui arrive certes de traiter de questions métaphysiques, mais on n'imagine pas Blaise Pascal sans son cilice ni Tolstoï sans sa canne de pèlerin » (p. 6). Évidemment, une telle remarque peut se comprendre à partir de l'œuvre de Clerc, lui qui consacra un ouvrage de près de 400 pages à décrire minutieusement les quelques pièces de son appartement. Toujours est-il que cette question d'une certaine qualité matérielle propre à l'activité littéraire ne date pas d'hier. Tout livre produit de l'espace, crée des objets – fictionnels ou non – et met l'ensemble en relation. Avec la littérature moderne, l'alliance secrète entre l'écriture, l'objet et le lieu se dote même d'une dimension quasi absolue : « C'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets » (p. 104), comme en témoigne Stéphane Mallarmé à Jules Huret pour son *Enquête sur l'évolution littéraire*. L'importance que les auteurs réalistes du XIX^e siècle accordaient à la description des lieux et des objets s'est radicalisée avec l'apport des symbolistes, qui se prolonge jusque dans la littérature contemporaine. Les lieux et les objets en littérature jouissent d'une autonomie nouvelle, au point de ne valoir que pour eux-mêmes. N'ayant plus pour fonction première de meubler le récit chargé d'un plus noble dessein, les objets et les lieux, passant allègrement de l'arrière-plan à l'avant-plan, deviennent au contraire ce qui met à mal la progression strictement narrative de l'écriture. Il y a donc une connaissance de la littérature qui passe par une reconnaissance de ses objets et de ses espaces.

S'il fallait choisir un lieu qui, à lui seul, vient cristalliser une certaine vision de la littérature moderne, la chambre proustienne représenterait un candidat de choix. Bien plus que

de la madeleine trempée dans une infusion de tilleul, c'est de la chambre de Proust¹ – cette pièce mythique aux murs capitonnés de liège –, qu'est née une des images les plus puissantes de la création littéraire à l'ère de la modernité : celle d'un auteur qui, du jour au lendemain, décide de se couper du monde, de s'enfermer chez soi, se restreignant même à une pièce de son appartement, voire à un seul meuble de cette pièce, pour se consacrer, couché, dans des positions impossibles, à toute heure du jour et surtout de la nuit, à la rédaction d'un roman qui, lui-même, nous mènera progressivement jusqu'au retrait du monde par son héros-narrateur, qui, à son tour, s'enfermera dans sa chambre pour écrire un roman qui..., etc. La chambre est donc le *point de bascule* de l'univers proustien : elle incarne à la fois cet espace où s'est décidée la vocation littéraire qui engendrera le plus grand roman du XX^e siècle (du moins, un des rares textes qui peuvent prétendre à ce statut) et ce lieu vers lequel toute la narration du roman converge, dans un pur mouvement de circularité. Espace foncièrement *hybride*, la chambre proustienne est donc tout autant un *lieu réel* qu'un *espace fantasmatique*. Dans l'imaginaire de la littérature moderne, la chambre proustienne incarne un désir absolu d'écriture, un abandon total et violent aux puissances de la création littéraire, un sacrifice de la vie ordinaire aussi paradoxal que nécessaire : « le miracle de la chambre, qui est de figurer en même temps (c'est-à-dire de réunir) deux valeurs logiquement contradictoires : premièrement la clôture (c'est-à-dire l'abri, la sécurité) et deuxièmement la liberté absolue du "quant-à-soi", du propre individuel et c'est Proust qui a une fois de plus exprimé ceci », comme le dira Roland Barthes (p. 432). Mais,

¹ D'abord celle du 102, boulevard Haussmann, où l'écrivain habita de 1907 à 1919, puis celle du 44, rue Hamelin, où il rendra l'âme en 1922.

parallèlement au « miracle » d'une écriture qui produit de la vie, la chambre a été pour le romancier le lieu concret et symbolique d'une césure : la chambre est une cicatrice temporelle dans laquelle Proust va pénétrer pour remonter le temps et combattre la mort. Il va s'y enfoncer pendant plus de dix ans, au point où il ne sera plus qu'une extension de son propre lit. Alors qu'il s'est tué à l'ouvrage pour conclure son œuvre, Marcel Proust est devenu sa chambre. Or, pour contrebalancer ce mouvement entropique où disparaît le corps de l'écrivain, la chambre proustienne deviendra un lieu commun qui prendra de l'expansion et gagnera en intensité au point où il recouvre aujourd'hui une place symbolique majeure dans l'imaginaire de la littérature moderne, jusqu'à devenir une attraction de l'exposition permanente du Musée Carnavalet². Du mot de Cocteau qui la compare au Nautilus jusqu'au roman contemporain d'Olivier Wickers, *Chambres de Proust*, en passant par les souvenirs de la gouvernante Céleste Albaret, *Monsieur Proust* (texte qui a d'ailleurs été adapté et transformé sous forme romanesque par Lina Lachgar avec *Vous, Marcel Proust. Journal imaginaire de Céleste Albaret*), la chambre proustienne jouit d'une réputation qui peut aussi compter sur le relais de nombreuses médiations littéraires. Elle est aussi un motif important pour la critique proustienne, comme le montrent entre autres les textes récents de Muzart (2016), de Richard (2011) et de Mathieu (2009). La chambre aux murs de liège de l'écrivain qui se retire de la société pour mieux en retrouver le temps perdu est l'exemple même du lieu usé, dont on ne compte plus les variantes, les témoignages et les interprétations.

² À laquelle on peut accéder ici :

<<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/chambre-de-marcel-proust>>.

Mais une question demeure : comment *donner à voir* un tel lieu, qui, à bon droit, appartient maintenant à la littérature et à ses mythes ? S'il semble aisé *d'écrire* sur un tel lieu, d'y ajouter des couches de signes et de langage, car les mots appellent toujours d'autres mots, il est néanmoins beaucoup moins évident de le *montrer*. Le problème qui émerge ici est certes loin d'être nouveau : *donner à voir la chose lui fait perdre son aura mythique*. Et c'est bien pour cela que les mythes sont essentiellement des objets littéraires, voire des objets *orphiques* : un simple regard peut les anéantir et les renvoyer dans les limbes. Ainsi, la chambre de Proust ne peut se réduire à sa reconstitution mortifère, pas plus qu'une photographie ne pourrait lui redonner son aura. C'est pourquoi la chambre proustienne est un singulier *dispositif d'écriture*, une extension de l'acte d'écrire qui aimante si naturellement les mots et les idées. Aucune image ne semble pouvoir en livrer le secret, à moins, peut-être, que celle-ci ne se mette à fabuler et, surtout, à se multiplier. En somme, s'il existe un moyen d'expression propre à rendre compte du mouvement de pensée qui transforme la chambre proustienne en mythe d'écriture, ce n'est pas la photographie ou l'exposition muséale, mais le cinéma, art du mouvement généré par la multiplication des images.

C'est donc cette question qui nous occupera ici : *que reste-t-il du mythe littéraire de la chambre proustienne une fois que celle-ci se voit transposée au cinéma ?* Quel traitement de l'espace et quel jeu avec le langage cinématographique sa représentation peut-elle induire ? Pour tenter d'y répondre, nous nous intéressons à deux adaptations cinématographiques où la chambre proustienne tient un rôle déterminant : d'abord celle de Percy Adlon avec *Céleste* (1980), œuvre qui adapte non pas *À la*

*recherche du temps perdu*³, mais les souvenirs de la gouvernante éponyme, tels que recueillis dans *Monsieur Proust* par Georges Belmont ; puis, celle de Raoul Ruiz avec son adaptation du *Temps retrouvé* (1999). En raison de la différence de nature entre les deux textes adaptés, il va de soi qu'il y a également une différence de nature entre les chambres qui nous sont montrées : celle d'Adlon nous donne à voir l'écrivain au travail, alors que celle de Ruiz, a priori, nous montre plutôt le héros à l'œuvre. Dans un cas, la chambre est la frontière qui nous fait entrer dans l'œuvre ; dans l'autre, elle est l'échelle qui nous permet d'en sortir. Carrefour entre le réel et l'imaginaire, entre le texte et le mythe, la chambre est un lieu ambigu. Celui qui s'y aventure ne peut que marcher sur un fil de fer, vacillant sans cesse entre deux paradigmes spatiaux. Or, c'est bien là que se trouve le défi pour les cinéastes : sans se figer dans une seule représentation, la chambre proustienne doit rester un lieu composite. En cela, elle est l'inverse des images d'intimité que Bachelard lui assigne dans *La Poétique de l'espace*, alors que le philosophe fait de la chambre et de la maison le lieu par excellence qui « abrite la rêverie, [...] protège le rêveur », pour, au final, nous permettre de « rêver en paix » (p. 26). Ces chambres proustiennes cinématographiques sont bien différentes : elles tiennent plutôt le rôle d'un mystère qu'il faut percer. Loin d'encourager les doux songes, elles provoquent des courts-circuits entre le réel et l'imaginaire, le dedans et le dehors, la vie et l'œuvre d'art, venant jusqu'à rendre caduc l'usage même de ces catégories. En définitive, la chambre proustienne est un socle d'énonciation paradoxale : un ruban de Möbius. Les tentatives d'adaptations cinématographiques de la chambre proustienne

³ Mentionnons d'emblée que les renvois au texte se feront à partir de la division en quatre volumes de la seconde édition d'*À la recherche du temps perdu* chez Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

doivent relever la difficulté d'apporter un nouveau sens à ce lieu littéraire usé. Car la question se pose : *Comment faire voir une telle chose sans la dénaturer ?* Orphée se devra d'être ingénieux.

Deuxième mouvement : Céleste ou la colonie pénitentiaire

Au début, il n'y avait qu'une jeune femme. Elle attend, dans une cuisine, avec à côté d'elle une horloge, dont les « tic-tac » emplissent de plus en plus la bande-son. Le plan est fixe. Depuis le corridor, à travers le cadre d'une porte entrouverte, nous voyons Céleste qui attend, le regard flottant dans le vide. Mais qu'attend-elle ? La réponse se fera entendre : aux bruits de l'horloge se mêle bientôt une nouvelle espèce de sons, d'origine humaine, mais non moins mécanique, soit les réguliers et insistants toussotements de « Monsieur »⁴, que l'on apprendra plus tard être en train de performer une de ses fameuses séquences de fumigation, pour soigner son asthme. Le ton du film est ainsi donné : nous regardons Céleste qui attend un signe de la part de Monsieur. Elle attend l'appel qui lui fera parcourir les méandres de l'appartement, lieu dont nous n'avons jamais de vue d'ensemble, afin de le traverser, passant ainsi de l'espace de travail de la gouvernante à celui de l'écrivain. Néanmoins, sauf dans ces rares moments épiphaniques où résonne la clochette qui indique à Céleste qu'elle est en droit de franchir la porte qui, autrement, demeure aussi infranchissable que le pont-levis d'un château fort, ces deux espaces structurants que sont la cuisine et la chambre restent incommensurables. La seule voie de

⁴ Pour désigner le protagoniste de ce film – qui, comme le héros-narrateur de la *Recherche*, est et n'est pas Marcel Proust –, nous utiliserons cette expression, qu'utilise systématiquement Céleste.

communication entre la chambre et le reste de l'appartement est réduite aux quelques sons qui, tels les toussotements de l'écrivain, rappellent qu'une présence autre et quasi fantomatique vit là, quelque part, entre ces murs épais. Si tout le récit de *Céleste* est focalisé par les différentes actions du personnage éponyme, celles-ci sont en revanche toutes dirigées vers un seul et même lieu : vers cette chambre qui donne corps à l'écrivain.



Ill. 1. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

D'entrée de jeu, Adlon crée un rapport voyeuriste à l'espace. Par le cadre de cette porte, nous regardons Céleste dans son intimité, alors qu'elle-même tente de se représenter ce que peut bien faire Monsieur dans sa chambre.

À première vue, *Céleste* est donc un film sur l'espace. On ne sortira jamais de l'appartement parisien, et rarement explorera-t-on d'autres pièces que sa chambre et sa cuisine. Aussi peut-on se poser une question : au-delà de ses qualités premières, c'est-à-dire au-delà du lieu réel qu'il s'est donné pour tâche de représenter (soit l'appartement et la chambre de Proust), cet

espace est-il réellement proustien ? Il faut le dire d'emblée : Adlon n'adapte pas explicitement la *Recherche*, mais, indirectement, l'un de ses paratextes, la filiation proustienne n'étant pas si éloignée de son projet. Tout en adaptant la lettre de *Monsieur Proust* (car toutes les situations narratives du film correspondent à des passages précis et identifiables des souvenirs d'Albaret), Adlon arrive néanmoins à proposer une lecture originale de plusieurs enjeux inhérents non à la seule vie de Proust, mais à l'esthétique de son roman, transformant ainsi la dramatisation biographique en outil d'exploration de la mécanique de l'œuvre. Le plus important de ces enjeux est sans contredit – et sans surprise – le *traitement de l'espace*, via ce lieu problématique, car largement inaccessible, qu'est la chambre de l'écrivain, espace dans lequel on ne va que rarement, mais vers lequel sont pourtant dirigées toutes nos pensées.

Ainsi, *Céleste* fait de la chambre proustienne un empire dans un empire. Sa cohabitation est difficile avec les autres pièces qui composent l'appartement de l'écrivain, dans la mesure où elle incarne un lieu fermé, exclusif, qui ne communique pas avec l'extérieur. C'est par la mise en scène de cette *exclusion mutuelle des lieux* qu'Adlon adapte la poétique proustienne de l'espace telle que l'a par exemple théorisée Georges Poulet, dont on rappellera cette réflexion : « [l']espace réel, l'espace humain, n'est donc pas la simultanéité de tous les lieux qu'il comporte ; il est l'exclusion mutuelle des lieux, dont chacun existe par lui-même » (p. 73). Voilà un principe proustien de première importance, que l'on ne s'attendait pas nécessairement à découvrir dans une dramatisation biographique. Dans le roman, son illustration la plus célèbre est sans doute celle des promenades à Combray où, systématiquement, le côté de Méséglise (le côté de chez Swann)

est opposé au côté de Guermantes : à l'instar de la cuisine de Céleste et de la chambre de Monsieur, l'un et l'autre de ces chemins incarnent un univers complètement distinct. Entre le côté de Méséglise et le côté de Guermantes, il n'y a pas seulement une différence de degré, mais, bien plus, une différence de nature : « je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan » (I, 133). Choisir d'aller se promener du côté de Méséglise se fait donc toujours *en excluant* la possibilité du côté de Guermantes. Dans *Proust et les signes*, Gilles Deleuze nommera ce principe proustien celui des « vases clos », dont le fonctionnement repose sur « *l'opposition d'un voisinage sans communication* » (p. 142 ; l'auteur souligne). L'espace proustien est majoritairement fait de limites invisibles, qui empêchent la communication entre ses différentes parties, aussi rapprochées puissent-elles être en apparence. Ce que cherche Adlon depuis les souvenirs d'Albaret, c'est précisément de rendre compte de cette loi proustienne maintes fois expérimentée par le héros-narrateur de la *Recherche* qu'est le *voisinage impossible*. Pour cela, le cinéaste a su mettre en œuvre deux principes fondateurs, qui ne sont pas sans impact sur l'usage que fait son film de la spécificité du langage cinématographique. Le premier principe est celui du *hors-champ* ; le second, le principe d'*entropie*.



III. 2. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

Pouvant évoquer dans l'esprit du spectateur une parabole kafkaïenne bien connue, Céleste n'ose s'aventurer derrière cette porte, qui lui est pourtant destinée.

Adlon fait de la chambre proustienne un motif qui ne se comprend pleinement que par le langage cinématographique : portée à l'écran, elle devient un hors-champ absolu. La chambre représente cet espace multiforme et invisible qui se tient aux confins de l'image, mais qui, par son absence même, insiste et inquiète. De ce point de vue, *Céleste* se comprend comme un exercice cinématographique des plus riches : tous les efforts du film sont consacrés à *faire voir* un lieu à *travers son absence*. On retrouve là notre situation initiale, à laquelle il faut maintenant revenir : seule, Céleste attend un signe de vie de la part de son employeur, qui, bien qu'installé dans son lit à moins de dix mètres de sa cuisine, semble pourtant dans une temporalité et dans un monde en tous points différents. Toujours, la chambre demeurera le hors-champ de la cuisine, ce qui stimulera la mise en images fantasmées de ce lieu chez Céleste, complètement obsédée par ce dernier. En effet, ayant tout son temps pour interpréter les sons qui émanent de ce sanctuaire de la création littéraire (toux, bruits de pas, bouillottes

d'eau qui tombent par terre), Céleste ne fait rien d'autre que *produire des images de la chambre* dans laquelle se trouve Monsieur. Lorsque celui-ci travaille, le temps s'arrête et l'espace perd sa productivité. Dans ces longs moments d'attente, la cuisine cesse d'être un lieu de travail (il n'y a plus de café à préparer, d'eau à faire bouillir ou de serviette à réchauffer) pour se transformer en lieu de chimères. Ce que la gouvernante perd ici en action, elle le réinvestit en fabulation. *Céleste* est un film contemplatif, à ceci près que ce n'est pas l'espace que nous contemplons, mais un personnage qui, lui-même, contemple le vide, de toutes ses forces, afin de mieux se projeter dans l'espace qu'une loi mystérieuse lui interdit. Sans en avoir la capacité, Céleste tente de se représenter le travail de l'écrivain, tâche indéchiffrable s'il en est.



III. 3-5. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

Afin de conserver la dimension immatérielle de l'écriture, on n'entrera dans la chambre que par les visions les plus improbables, qui ne sont que le fruit de l'imagination de Céleste.

À quelques reprises, nous avons également accès aux pensées de Céleste en images cinématographiques. Ces moments surviennent généralement lorsque l'appartement est plongé dans un silence qui dure trop longtemps. C'est là que Céleste imagine le pire : on voit Monsieur Proust en train de suffoquer, incapable d'atteindre la sonnette pour appeler à l'aide. Ainsi, le silence et l'obscurité de la création littéraire transforment Céleste non seulement en voyeuse, mais, bien plus, en *voyante*. Contrairement à Monsieur Proust qui, lui, avoue ne pas avoir d'imagination, Céleste fabule sur toutes les situations imaginables, elle épuise les possibilités. Elle donne vie à ce silence de mort qui règne derrière la porte de la chambre. C'est pour cela que, même s'il relègue l'essentiel de son sujet dans l'attente d'un hors-champ qui ne s'actualisera jamais, *Céleste* demeure malgré tout un film *sur le fait même de voir*. Comme le suggère Barthes dans le texte intitulé « Attente » de *Fragments d'un discours amoureux*, « L'être que j'attends n'est pas réel [...] : l'attente est un délire » (p. 49). C'est dans ce délire interprétatif causé par l'attente de la révélation du hors-champ, démente composée d'images hallucinatoires et détraquées, que nous fait entrer *Céleste*. La réalité du travail d'écrivain ne nous est offerte que par les hallucinations de Céleste, que nous espionnons nous-mêmes comme un voyeur, attentifs à ses moindres faits et gestes, dans l'attente d'une vision.

C'est là une des particularités du film que de nous raconter la vie d'un écrivain – et même la période la plus créatrice de sa vie – sans jamais nous donner vraiment accès à l'essence de son travail. La création littéraire n'en devient que plus mystérieuse, et la chambre qui l'abrite se transforme en véritable sanctuaire, avec la fumée des fumigations qui remplace celle de l'encens. Au même titre que la chambre est la tache aveugle de l'appartement, la création est elle-même le hors-champ de la chambre. Il s'agit

là d'une méthode très efficace de mythification, réalisée à partir de moyens proprement cinématographiques. L'enregistrement « objectif » propre au dispositif cinématographique et à son ontologie de la « reproductibilité technique » (Benjamin) ne pouvant rendre compte de la nature du travail du romancier – activité qui perdrait tout son sens si elle était montrée –, Adlon a donc dû se tourner vers d'autres moyens, non moins redevables à l'esthétique du médium cinématographique, pour témoigner de la spécificité de cette tâche à laquelle Proust a consacré les dix dernières années de sa vie : si l'écriture ne peut se montrer, soit, elle demeurera cachée. Dans ce monde du *visible* que le cinéma crée en chaque film, *ne pas voir* est ainsi l'un des procédés cinématographiques les plus efficaces pour magnifier un personnage, un objet, ou une activité.



Ill. 6. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)

© Tous droits réservés

À force d'efforts mentaux pour se représenter l'activité littéraire qui se terre entre les quatre murs de la chambre, Céleste devient un personnage profondément épuisé.

Tous les efforts que Monsieur consacre à terminer son œuvre, Céleste, littéralement, se les approprie et s'en sert pour s'imaginer l'écrivain au travail et pour tenter de percer l'énigme de cette activité, dont la passivité cache une intensité insoupçonnée. Elle veut dévoiler cette énigme qui fait qu'un homme puisse tout abandonner pour consciemment vivre la nuit afin de passer tout son temps, couché, à noircir de manière presque illisible quelques bouts de papier épars qui, dit-il, sont autant de piliers d'une vaste cathédrale dont on n'aperçoit pas encore le sommet. Tout l'intérêt de *Céleste* tient précisément sur cette ligne paradoxale : non moins que Monsieur, Céleste écrit elle aussi son roman, qu'elle grave dans ses pensées les plus profondes. Et c'est de ce roman dont nous sommes les spectateurs captifs, à l'instar de la gouvernante qui est sous l'emprise du mystère qui émane de la chambre.

À ce stade, le mythe de la création bascule du côté de la torture physique et morale. La chambre proustienne se révèle progressivement comme un dispositif qui mange les vies, suce l'énergie vitale et cannibalise les esprits. Le principe du hors-champ se fait alors doubler par un second principe, non moins essentiel, celui de *l'entropie*. La richesse de la représentation mentale fait place au désagrégement graduel d'un monde qui se déboulonne et qui se replie sur lui-même. La chambre proustienne montre alors son vrai visage, l'horreur qui se terrait dans le hors-champ et qui tout à coup s'affiche au grand jour : elle est une colonie pénitentiaire, une machine de mort qui grave le texte de la vérité à même les corps.

On assiste en effet à un retrait progressif du principe du hors-champ : plus on avance dans le film, plus la chambre devient un espace dans lequel Céleste pourra également habiter,

alors que les capacités de Monsieur diminuent à vue d'œil. L'énigme du hors-champ devient en quelque sorte immanente à l'image, si bien que son principe n'a plus besoin d'être exposé de manière aussi soutenue. Après avoir longtemps imaginé de tous les angles possibles l'activité littéraire qui se déroule dans la chambre, arrive le moment où, comme par magie, Céleste pourra y entrer. C'est elle qui, plume à la main, sera appelée à noircir les paperoles comme on écrit les Tables de la loi. Alors que le film se dirige vers sa fin, Céleste doit délaisser la cuisine pour la chambre et devenir une extension de Monsieur, qui, lui, ne peut plus bouger de son lit, comme s'il était attaché à un instrument de torture qui s'emparait de son énergie vitale. Mais entre la cuisine et la chambre, le rôle de Céleste reste sensiblement le même. Elle remplira une page d'encre avec la même minutie qu'elle préparait le café et recollera les paperoles avec la même attention qu'elle séchait les serviettes. Selon des modalités pourtant semblables, elle passe de ménagère à machine à écrire humaine. Cependant, son travail devient de plus en plus mécanique et abstrait : noircir des pages d'une langue qu'elle ignore et recoller des bouts de papier pour former un casse-tête dont la figure ne renvoie à rien de connu.





Ill. 7-8. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)
© Tous droits réservés

Donner à voir la chambre ne peut se faire qu'au prix d'une disparition : celle de l'écrivain. Ce qui reste, c'est le texte.

Céleste a ainsi troqué une chaise pour une autre : celle de la cuisine pour celle qui borde le lit de Monsieur Proust. Tous deux sont fixés au mobilier, alors que l'inhumanité de la vocation littéraire s'incarne à travers leurs corps. Une fois que Céleste accède au hors-champ, une fois qu'elle entre dans la chambre au point d'en devenir un nouveau meuble, on dirait ainsi que le monde, progressivement, s'arrête, comme si la vie se retirait peu à peu de l'appartement. Les gestes deviennent aussi plus mécaniques, comme s'il ne s'agissait plus que de signes, de gestes privés de tout impact concret sur le monde. Le principe d'entropie constitutif de la seconde moitié du film s'incarne également dans la température même de l'appartement, alors que Monsieur Proust, par peur de rendre l'air très sec et ainsi d'augmenter son asthme, refuse tout chauffage. L'écriture est maintenant présentée comme une lutte contre les éléments et contre les puissances qui tentent d'immobiliser le corps : lutte impossible s'il en est, puisque, ce qui alimente l'œuvre

proustienne, c'est précisément ce transfert des forces vitales aux forces de l'écriture.

Ce qui se cachait dans le hors-champ n'était qu'un spectacle de torture, la sadique mise en scène de la passion dévorante d'une œuvre qui ne peut s'écrire qu'au seuil de la mort. Après avoir tout interprété du réel, après en avoir épuisé les possibilités, celui-ci n'a plus qu'à se désagréger, à se défaire morceau par morceau. Comme tout mythe, la chambre proustienne ne doit pas être regardée en face. Entrer dans la chambre, c'est signer son arrêt de mort. Les dernières scènes de *Céleste* nous montrent bien que le temps entropique d'Adlon a une fonction inverse au temps de Proust : ce n'est pas le temps de l'écriture, mais celui de la mort, cette mort qui, toutefois, est nécessaire pour atteindre le sommet de la cathédrale, point climatique où la vie dialogue avec ce qui lui succède. Le film suggère ainsi que si Céleste est arrivée dans la vie de Monsieur Proust, ce n'est pas pour s'occuper de son chez-soi ou pour rendre l'espace plus habitable, mais pour mieux l'aider à mourir, c'est-à-dire, en termes proustiens, l'aider à terminer son œuvre. À la fin du film, Céleste est autant la créature de Monsieur Proust qu'il est lui-même livré à sa merci. Ils sont devenus indissociables l'un de l'autre, alors même que le mythe est devenu l'envers du réel. Lieu hybride par excellence, la chambre proustienne est pour Adlon l'espace de toutes les inversions : la domestique y devient le maître, le mystère de l'écriture y devient le travail le plus physique, la vie y devient la mort, mais pour mieux donner corps à l'œuvre, qui, à son tour, fera repousser la vie.



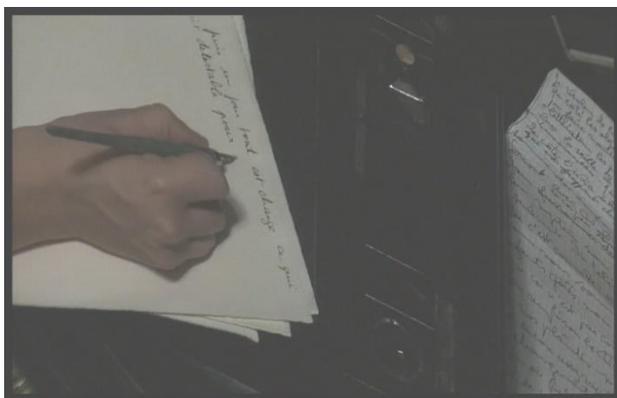
Ill. 9. *Céleste* (Percy Adlon, 1980)
© Tous droits réservés

En sortant de la chambre proustienne, épuisée comme si elle avait mené un dur combat, Céleste ne pourra s'empêcher d'esquisser un sourire.

Au fond, plus que *Monsieur Proust*, c'est peut-être cette phrase du *Temps retrouvé* qu'Adlon a voulu adapter, pour en tirer toutes les conséquences : « Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes » (IV, 615). Aidant à mourir pour mieux nous amener vers l'éternité, loin de l'entropie, Céleste, après tout, est peut-être un ange qui porte bien son nom, d'où l'énigmatique sourire qu'elle esquisse alors que les médecins ferment une dernière fois les yeux de Monsieur. Après la torture de l'écriture, enfin, la chambre redevient lieu de repos. La chambre proustienne s'ouvre sur l'infini.

Troisième mouvement : Le Temps retrouvé ou la chambre obscure

Au début, il y avait encore une jeune femme. La même, peut-être. Toutefois, elle n'attend plus, car, déjà, elle écrit. On la voit active, remplissant page après page. Elle n'est pas reléguée à l'extérieur de la chambre, mais, au contraire, elle l'habite comme un lieu connu, familier malgré son étrangeté. Ce sera la seule apparition de Céleste dans *Le Temps retrouvé*. Comment alors ne pas croire, même s'il s'agit peut-être d'une coïncidence dont on interprète après coup les effets, que Ruiz ouvre délibérément son film là où se termine celui d'Adlon ? Pour comprendre le traitement spatial que Ruiz propose du lieu hybride qu'est la chambre proustienne ainsi que les conséquences esthétiques d'une telle approche, c'est bien par l'analyse de cette singulière reprise qu'il nous faut commencer.



Ill. 10. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)
© Tous droits réservés

L'écriture n'est plus le hors-champ de la chambre, elle est précisément ce par quoi Ruiz attaque la complexité de l'œuvre proustienne.

Tandis que *Céleste* se terminait par la mort de Monsieur se tuant à l'ouvrage pour transformer ses derniers souffles en autant de lignes, grâce aux gestes automatiques de Céleste devenue un pantin d'écriture, *Le Temps retrouvé* commence par un personnage énigmatique, barbu, moribond, lui aussi cloué dans son lit, qui ressemble à s'y méprendre à l'auteur de la *Recherche* telle que la photographie mortuaire de Man Ray nous en a laissé le souvenir, en train de dicter à Céleste ce qui sera la dernière phrase composée par Proust, soit un ajout destiné au passage de la mort de Bergotte dans *La Prisonnière*. *A priori*, l'adaptation de Ruiz ne se situe donc pas dans la fiction proustienne, mais dans la biographie de l'auteur, soit dans la même « mythologie » que celle qu'Adlon a tenté de rendre à l'écran. À nouveau, la chambre incarne cet espace interstitiel entre la vie et la création. Elle n'est pas tant un lieu qu'un vecteur de transformations. Or, tandis que chez Adlon – et surtout dans la seconde moitié de son film – la chambre épuise les énergies nécessaires à la création, la chambre ruizienne est un lieu positif où les images se conservent, se rencontrent et se mélangent.

Tout indique donc que si Ruiz reprend la situation finale du film d'Adlon comme coup d'envoi de son propre film, c'est pour mieux rebrasser les cartes et donner à voir autrement le même espace. Dans *Céleste*, l'entrée de l'écriture dans l'image est ce qui sonnera le glas de l'entropie. L'entrée de Céleste dans ce sanctuaire profané qu'est la chambre est synonyme d'une réduction qualitative et quantitative de l'espace. La création chez Adlon se nourrit précisément d'espace, qu'elle traque et qu'elle avale, au point où l'œuvre ne sera autonome qu'une fois qu'il n'y aura plus rien à dévorer, y compris son auteur. À la fin de *Céleste*, l'appartement s'est avalé lui-même, s'est réduit à n'être plus qu'une chambre, voire une parcelle de chambre. Gouvernée par

une force entropique, la chambre chez Adlon n'est plus qu'une entité larvaire : après avoir absorbé tout le dehors, elle va se recroqueviller sur elle-même et attendre, passivement. Mais la larve est aussi le premier stade vers une vie nouvelle, celle, précisément, de l'œuvre, celle-là même qu'Adlon ne nous montre pas, mais qui constitue l'horizon de son film. Réduite à sa plus simple expression, devenue un pur trait de couleur brun liège sans profondeur, la chambre de *Céleste* n'est plus que le sarcophage qui, après l'avoir défigurée, amènera l'écrivain vers son œuvre, pour qu'il puisse y séjourner pour l'éternité⁵. C'est bien dans une telle chrysalide que s'ouvre le film de Ruiz, mais pour mieux nous faire traverser de l'autre côté, où le mouvement qui anime les êtres et les objets est celui de l'infini. Si *Le Temps retrouvé* s'ouvre sur une chambre, c'est donc pour mieux nous indiquer qu'un seuil va être franchi : de la rédaction de l'œuvre, on passe à sa performance, à son mouvement. Si la création y demeure un mystère, il s'agit cette fois d'un mystère actif, et non d'une force compulsive et dévorante. *Céleste* et *Le Temps retrouvé* doivent ainsi se comprendre comme deux films complémentaires : alors que le premier nous donne à voir l'espace depuis le point de vue de l'écriture péniblement en train de se faire, le second nous transporte dans un monde revitalisé et libéré, au-delà des châtiments qui ont été nécessaires à la confection de l'œuvre.

Ce qui est intéressant pour nous, c'est que ce changement de paradigme est perceptible à même l'éthos de la chambre

⁵ On rappellera ces propos de l'écrivain russe Vassili Rozanov, que Bachelard évoque dans *La Terre et les rêveries du repos* : « le sarcophage [...] est toujours d'une couleur brunâtre uniforme. Il est, semble-t-il, en plâtre ; et, s'il en est ainsi, il rappelle également par sa matière l'enveloppe du cocon ; car le corps de la chenille dégage une sorte de chaux » (p. 203).

proustienne, telle que mise en scène dans l'un et l'autre film. Le monde de Ruiz est un monde plein, baroque, qui s'amuse à multiplier les fenêtres et les ouvertures sur l'ailleurs, alors que chez Adlon l'espace de la chambre n'était qu'une monade sans fenêtre, un hors-champ incommensurable. On ne saurait imaginer deux esthétiques plus différentes. Là où le récit de *Céleste* est focalisé depuis le seul point de vue de la gouvernante, le système narratif du *Temps retrouvé*, au contraire, repose sur une complexification des points de vue par lesquels le monde proustien se donne aux sens. Contrairement au monde clos et entropique d'Adlon, l'adaptation ruizienne de l'univers de Proust consiste plutôt à donner corps à « l'immense édifice du souvenir » (I, p. 46) que chacun porte en soi, édifice fait de pièces et d'étages qui ne communiquent que difficilement, car le chemin qui les relie n'est jamais fait d'une ligne droite, mais, toujours, des plus surprenants embranchements. Non sans rappeler le projet caractéristique de plusieurs cinéastes modernes (dont, bien sûr, celui d'Alain Resnais), Ruiz moule le monde proustien à l'image d'un *cerveau*. Il en fait un véritable carrefour de connexions. Comme l'écrit Deleuze dans *L'Image-temps*, « [s]i les sentiments sont des nappes de passé, la pensée, le cerveau, est l'ensemble des relations non localisables entre toutes ces nappes, la continuité qui les enroule et les déroule comme autant de lobes, les empêchant de s'arrêter, de se figer dans une position de mort » (p. 81). Justement, que nous montre la chambre proustienne telle que Ruiz la représente dans le prologue de son adaptation, sinon un flux continu de connexions et d'ouvertures qui, par son mouvement même, donne vie à l'espace ? Chez Ruiz, la chambre dans laquelle travaille l'auteur moribond n'est pas un sanctuaire dépouillé où règne une ambiance sinistre ; elle est un milieu vivant de réfractions et de projections, un instrument qui

fait voir et qui fait vivre. Franchir le seuil de cette nouvelle chambre proustienne revient ici à entrer dans un cerveau et, comme on tentera de le développer, dans une *camera obscura*, chambre noire où se fera la lumière.



Ill. 11-12. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

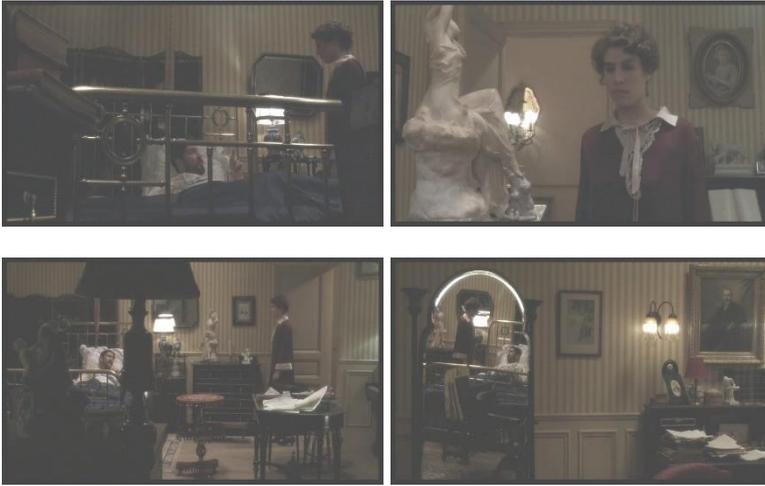
Le rapprochement entre les deux personnages qui peuplent ici la chambre proustienne n'est pas seulement dû à un jeu de perspectives, mais à un mouvement des objets dans l'espace. Dictant son roman, l'écrivain fait bouger le monde.

Regardons ce prologue de plus près. Avant le générique, le tout premier plan du film est celui du clocher de l'église de Combray, que l'on voit en arrière-plan derrière quelques arbres,

avec, en avant-plan, un cours d'eau qui, en toute logique, doit être celui de la Vivonne. Le plan suivant sera une contre-plongée légère qui cadre de près le courant du ruisseau, alors qu'apparaissent à l'écran les noms des auteurs, des comédiens et de l'équipe technique. La caméra effectue un subtil mouvement panoramique, qui, adjoint au mouvement de l'eau, vient créer un effet de flottement et de vertige. Du courant de l'eau qui défile doucement et qui vient rythmer l'image, on passe ensuite à la table de travail de l'écrivain, sur laquelle reposent des feuilles disparates, remplies de caractères pour la plupart illisibles. La transition entre le ruisseau et la chambre se fait par le biais de l'écriture, qui, comme le ruisseau, est filmée par Ruiz tel un courant : l'écriture devient mouvement, elle est la trace matérielle d'un courant spirituel qui circule entre les êtres et les objets. On voit ensuite une main écrire, mais il s'agit d'une main de femme, qui transpose sur papier ce qu'une voix est en train de lui dicter. Le plan suivant adopte une perspective plus *réaliste*, alors que nous est montrée la chambre avec un plus grand recul. À gauche, l'écrivain, Proust, peut-être – « Marcel », en tout cas (comme il se fera nommer plus tard dans le film) –, mal portant, couché dans son lit qui, cherchant son souffle, tente péniblement de se rendre jusqu'au bout de son idée ; à droite, Céleste, jeune, assise à une petite table de travail, qui effectue sa tâche de scribe. Mais cette image réaliste où nous est livré le travail de l'écrivain gagne rapidement une dimension onirique qui nous fait retrouver la logique du courant sur laquelle est construit le prologue (et, pour dire vrai, tout le film) : ce qui bouge, ce n'est plus l'eau ou la plume, mais les meubles eux-mêmes, à commencer par la table de travail de Céleste. La chambre ruizienne est ainsi d'emblée présentée comme un lieu vivant, dans lequel se matérialise à nouveau le flux qui anime toutes les images de cette ouverture. À l'inverse de la chambre de *Céleste*, qui, une fois que l'on y a accès, ne sera filmée

qu'à partir d'un nombre très réduit de plans qui, mécaniquement, se répètent, celle du *Temps retrouvé* multiplie les angles hardis et les prises de vue audacieuses. Chaque nouveau plan recrée la chambre, alors que l'on découvre ses nouveaux aspects. Toutefois, cette prolifération de points de vue qui donnent l'impression que Ruiz tente d'entrée de jeu d'épuiser l'espace proustien est tout de suite contrebalancée par le mouvement continu des objets qui peuplent la pièce pour s'y promener librement, amenant perpétuellement de la nouveauté dans un espace qui, sinon, serait clos (quoique, contrairement à la chambre de Proust chez Adlon, sa version ruizienne possède une porte qui, toujours, demeurera ouverte). Chez Ruiz, la chambre proustienne devient un espace inépuisable et dynamique – un espace *inusable* –, car fait de flux et de connexions. En somme, la représentation dynamique et hétérogène de la chambre sur laquelle s'ouvre *Le Temps retrouvé* insiste sur le fait que l'univers proustien est un monde hétérogène qui repose sur une multitude de fenêtres, de reflets et de points de vue. Plus encore, ce n'est que par ce constant jeu de bifurcation des images visuelles et sonores que la nouveauté pourra advenir. L'autogenèse a remplacé l'entropie.





Ill. 13-18. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

Chaque nouveau plan ne représente pas seulement un nouveau point de vue sur la chambre, mais une autre de ses possibilités. La caméra ruizienne ne rend pas seulement compte de l'espace, elle le recrée.

Cette amorce onirique nous donne d'emblée le principe qui gouvernera tout le film : le lieu est doté d'un principe de transformation interne. Comme c'est le cas pour le héros-narrateur, le lieu doit être un défi pour l'intelligence, à commencer par la chambre de l'écrivain, là où s'opère le mystère de la création. Dans ce chassé-croisé de l'espace avec ses propres composantes, Ruiz contourne ainsi la fixité de l'image photographique (ou cinématographique), qui, comme l'écrit André Bazin dans un de ses textes les plus célèbres, « conserve l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue » (p. 14). Chaque nouveau plan de la chambre du romancier ne se juxtapose pas au précédent. Le montage ruizien répond d'une autre logique,

fonctionnant plutôt selon le principe de la superposition et de la surimpression. Chaque nouveau plan *recompose* entièrement l'espace, insistant sur l'idée qu'on ne peut pas épuiser ou résumer la création, car celle-ci est fugitive comme un courant. Pour rendre compte en images et en sons de la logique proustienne de la création, il faut donner à voir et à entendre un monde sans finalité où s'entremêlent les points de vue et les points d'ouïe. Sans doute a-t-il été tentant pour Ruiz de construire son film selon un flux de la conscience, nous faisant ainsi entrer « dans la tête » du romancier, alors que nous découvririons le monde tel que lui-même le percevait. Mais cette option sera aussitôt rejetée, au profit d'une approche certes voisine, mais qui comporte une différence majeure avec le courant de la conscience tel qu'on le trouve chez Dujardin, Woolf ou même Joyce : ce dans quoi nous fait entrer Ruiz dès le prologue de son adaptation, c'est dans un cerveau impersonnel, une espèce de « mémoire-monde », selon l'expression deleuzienne consacrée⁶, une mémoire intransitive et multiple. Si le courant de la Vivonne fait place au flux de l'écriture, ce n'est pas pour nous faire entrer dans le cerveau du romancier, mais dans cet autre cerveau, beaucoup plus vaste et plus complexe, qu'est son roman.

C'est là une des grandes forces de Ruiz, adaptant Proust depuis son propre bagage culturel – mélangeant le baroque leibnizien et le labyrinthe borgésien –, que d'avoir su mettre l'accent sur le courant de conscience *impersonnel* qui traverse la *Recherche*, soit ce jeu de points de vue qui structure la vocation de son personnage, dont les révélations consistent précisément

⁶ « La mémoire n'est pas en nous, c'est nous qui nous mouvons dans une mémoire-Être, dans une mémoire-monde » (1985, p. 130).

en la rencontre brutale entre deux visions du monde, créant ainsi une relation inattendue, inespérée même, qui ne demande plus qu'à être analysée sous tous ses angles, afin d'en extirper une vérité qui, même si elle aussi fragmentaire, pourra s'additionner aux autres vérités que la méthode aura déjà pu produire. C'est pour cette raison que le film est construit sur la complémentarité d'au moins trois personnages principaux – Marcel enfant, Marcel adolescent et Marcel adulte –, qui incarnent autant d'époques dans la vie du personnage proustien, auxquels s'ajoute l'énigmatique personnage du prologue qui, plus âgé, incarne plutôt Proust lui-même (un Proust diégétisé par son œuvre). Or, ce qui est encore plus inventif de la part de Ruiz – et encore plus fondamentalement proustien –, c'est que le film ne se limite pas à la *juxtaposition* de ces personnages-points de vue, ce qui créerait un monde dont la multiplicité serait tout de suite réduite à l'homogénéité. Selon le même principe qui régit le montage spatial ruizien, l'univers du *Temps retrouvé* est construit depuis la *superposition* des modes de perception. Les différents âges du personnage cohabitent dans le même plan, brouillant ainsi l'interprétation temporelle de l'image. De plus, le film est truffé de divers dispositifs techniques que manipulent les différents Marcel, allant de la lanterne magique au cinématographe, en passant par le théâtrophone, la photographie spirite et le stéréoscope, qui représentent autant de *points de vue supplémentaires* s'ajoutant à l'image et qui en multiplient les lectures. Alors que, chez Adlon, le spectateur est contraint à la seule position du voyeur fabulant sur un hors-champ, le spectateur du *Temps retrouvé* est confronté au problème inverse : tout, chez Ruiz, est conçu de manière à lui faire voir et à lui faire percevoir *autrement* l'espace-temps protéiforme qu'il a sous les yeux et les oreilles. Il s'agit donc d'un film éminemment

ouvert, qui, dès l'ouverture dans la chambre obscure du mystérieux personnage barbu dont le statut ne sera jamais véritablement fixé, permet au spectateur d'expérimenter différentes formes de subjectivité. Par ce perspectivisme baroque grâce auquel Ruiz adapte la pensée proustienne du roman, se donne à voir une *image de l'infini* : celle d'un espace perpétuellement ouvert, car en continuelle transformation. En miniature, la chambre proustienne où l'écrivain dicte son roman à une jeune femme nommée Céleste offre au spectateur un mode d'emploi pour comprendre à leur plein potentiel toutes les images, les pièces et les scènes qui suivront. Lieu originel, cause de soi, espace où le mouvement de la vie a renversé celui de l'entropie, la chambre ruizienne est à l'image de la *pars totalis* leibnizienne : elle est le point de vue immanent qui contient tous les autres.

L'ouverture énigmatique du *Temps retrouvé*, où l'espace de la chambre se recompose à chaque plan, n'adapte moins les premières pages du roman éponyme que, de façon certainement plus inattendue, elle s'inspire de l'esprit des premières pages de l'ouverture du roman, à savoir de la mystérieuse amorce de *Du côté de chez Swann*, où un « je » inconnu n'arrive pas à trouver le sommeil et, ce faisant, revisite par la pensée les chambres qu'il a habitées. Aucun passage n'est en effet aussi énigmatique que celui-ci, dans la mesure où, avec la réminiscence de la madeleine – qui en constitue d'ailleurs la suite et la fin, une quarantaine de pages plus loin –, il est l'un des rares moments chronologiquement et spatialement insituables de toute la *Recherche*. Une des plus intéressantes lectures de ce texte se trouve sans doute chez Serge Doubrovsky :

l'exorde ici n'est pas un avant-propos qui éclaire la suite [...] ou même une procédure de focalisation du récit [...]. Si focalisation

il y a, elle est de nature particulière : à aucun moment, les trois mille pages à venir ne sauraient déborder l'espace scriptural ainsi ouvert ; elles y sont, au contraire, inscrites, contenues, enfermées d'avance. [...] [R]emémoration de la remémoration, souvenir de la naissance du souvenir, l'ouverture insomniaque se donne ainsi comme un *terminus a quo* ultime, un point de départ absolu du récit [...]. (1988, p. 47)

C'est à cette impersonnalité totale qui porte en elle l'infini de la création que s'attaque Ruiz avec son propre prologue, qui s'étend jusqu'à la quatorzième minute de son film, alors que seront entendues en voix *off* les premières lignes du *Temps retrouvé*. Ce prologue sera d'ailleurs bordé par deux apparitions de la chambre proustienne. Dans la première, déjà évoquée, où l'on voit un auteur moribond dicter à Céleste quelques lignes destinées à appuyer la mort de Bergotte, avant de lui demander de se faire apporter une série de photographies où sont représentés les futurs personnages du récit (Gilberte, Saint-Loup, Charlus, Morel, Rachel, les Verdurin, Cottard, « maman », « papa », « moi », etc.). Notons déjà la similitude avec le héros insomniaque qui, dans son état de demi-sommeil, revisite les différents lieux de sa vie – Combray, Balbec, Doncières, Paris, Venise, etc. –, ainsi, précise-t-il, que les êtres qu'il y a connus. Dans un cas comme dans l'autre, l'avenir du récit y est condensé, contenu en germe. Étant cette partie qui vaut pour le tout, il y a donc une ubiquité de la chambre proustienne, qui est une lucarne ouverte sur l'infini : elle est le lieu qui contient tous les autres, sous forme virtuelle, en attente d'actualisation. La trouvaille de Ruiz et de son scénariste Gilles Taurand est pour le moins ingénieuse : remplie de statues, d'objets techniques, de papiers, de meubles et de tableaux que l'on retrouvera ensuite disséminés tout au long du film, la chambre proustienne recueille également en son sein tous les personnages importants du récit, mais sous la forme enveloppée et condensée du cliché photographique, qui, par la suite, sera mis en

mouvement et gagnera une consistance nouvelle. Le mystérieux auteur moribond cloué dans son lit peut ainsi être comparé à un démiurge, puisqu'il donnera vie à ces êtres qui, pour l'instant, sont privés de vie. La suite du récit va donc animer et donner corps à ces êtres qui, dans la chambre de l'écrivain, n'avaient d'existence que statique.



Ill. 19-24. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

Multipliant les images, la chambre proustienne telle qu'imaginée par Ruiz est une chambre obscure. Comme l'énigmatique prologue de la Recherche, elle donne à voir de manière enveloppée les personnages qui peupleront le récit à venir. Comme la littérature, le cinéma sait se faire « verre grossissant ».

Mais ce n'est pas seulement le film qui va donner vie à ces photographies, ce sont également elles qui vont complexifier

l'identité de l'énigmatique personnage qui les observe à la loupe. Alors que, jusque-là, le prologue nous laissait croire que la chambre que nous avions sous les yeux devait en toute logique être celle de Proust, cette séquence nous fait comprendre que nous étions *déjà* dans l'espace de l'œuvre, que cette chambre était celle de Marcel, et non de Proust. En effet, les noms que scande le romancier alors que défilent devant nous, comme un bal de têtes, les visages des personnages que nous découvrirons ensuite ne sont pas ceux des modèles qui ont inspiré Proust pour créer les personnages de la *Recherche* (Montesquiou, Agostinelli, la comtesse Greffulhe, etc.), mais ceux des personnages eux-mêmes (Charlus, Albertine, Oriane, etc.). On croyait être dans la chambre de Proust, puis, tout à coup, sans que rien ne change, on se trouve à adopter le point de vue de Marcel. Alors que l'on se pensait à l'extérieur du récit, dans une quelconque zone métatextuelle, voilà que les photographies, accompagnées de la voix qui les nomme, apparaissent comme autant de points de vue qui viennent nous dire que nous étions aussi *déjà* à l'intérieur de la fiction. En plus de dessiner les potentialités du récit, qui donnera corps et mouvement aux êtres de ces portraits, les photographies nous révèlent à nous-mêmes notre statut fictionnel. Elles occasionnent un saut ontologique qui ajoute au récit une couche énonciative. C'est donc chez Ruiz que se trouve la meilleure illustration du caractère instable de la chambre proustienne. Avec ce jeu ontologique qui bouleverse les identités, le cinéaste insiste sur la nature biface de ce lieu énigmatique. Milieu de transferts entre la vie et l'œuvre, la chambre est pour Ruiz *une porte d'entrée vers les possibles de la fiction proustienne*. Matrice de l'écriture, la chambre du romancier est aussi une chambre noire dans laquelle sont développés les clichés de l'imagination, mais où ce sont aussi les

photographies qui développent notre rapport au monde, en nous révélant un nouveau statut ontologique.

La chambre proustienne apparaîtra une nouvelle fois, pour fermer le prologue et nous faire entrer pour de bon dans la logique narrative du texte du *Temps retrouvé*. Dans cette nouvelle séquence, on voit un auteur plus inquiet qui, affolé par la possibilité que des roses soient entrées par mégarde dans l'appartement, ce qui lui causerait un grand trouble respiratoire, questionne Céleste afin d'en avoir le cœur net. Lors de ce second passage dans la chambre, les objets semblent avoir gagné une autonomie encore plus grande que dans la séquence d'ouverture. Ils insistent de plus en plus dans l'image, dont ils occupent maintenant l'avant-plan. Sablier, statuettes, figurines de porcelaine, vases, fleurs gigantesques deviennent maintenant les principaux éléments de l'image, si bien que l'action – soit le dialogue entre Marcel moribond et Céleste – est complètement reléguée au second plan. Toute l'attention du spectateur est vouée à explorer le mystère de l'apparition pour le moins marquée de ces objets à l'écran, dont la plus énigmatique est celle d'un ciel bleu en papier peint qui, non sans rappeler certaines toiles de Magritte, évoque quelque chose de l'ordre du « dehors absolu ».





Ill. 25-28. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

Par ce cabinet de curiosités où les objets semblent dotés d'une vie propre, Ruiz met l'accent sur le dynamisme interne de la chambre proustienne, c'est-à-dire sur sa capacité à créer un vertige infini.

De ce point de vue, le prologue du *Temps retrouvé* peut se comprendre comme une séquence métadiégétique traduisant la manière dont Ruiz s'approprie cinématographiquement la poésie proustienne de l'espace et la logique de son ouverture. De plus, la mise en scène de la chambre proustienne offre à Ruiz l'occasion d'insister sur certaines idées qui définissent sa vision du cinéma et son rapport à l'art. Ce second passage dans la chambre proustienne – qui n'est plus que l'écran sur lequel se déplacent librement le mobilier et la décoration – montre bien

que « certains objets luttent pour émerger de la toile de fond », faisant du récit « une histoire à moitié digérée par les objets montrés » (Ruiz, 1978, p. 25). Pour Ruiz, « [l']histoire représente la manière dont les objets entrent en relation en tant que contenant / contenu » (p. 29). Ruiz insiste précisément sur cette capacité des objets proustiens – à commencer par la madeleine, la serviette empesée ou tout autre objet attribuable à une réminiscence du héros-narrateur – à *devenir eux-mêmes un lieu*, de porter en eux la possibilité d'un monde qui, à tout moment, peut exploser et se révéler à la conscience. Dans la chambre où rien ne s'arrête, car tout est animé par un courant qui est à la fois celui du temps et celui de la création, chaque objet a la potentialité de devenir un univers en soi. Il est une monade dans la monade, un contenu qui devient contenant, et, ce faisant, qui renverse les rapports entre les choses du monde⁷. Cette seconde visite dans la chambre proustienne de l'adaptation nous rappelle ainsi que, plongé dans le flux des images du film, chaque objet peut devenir le point de vue par lequel l'histoire va se déployer, car les objets proustiens – telles des réminiscences latentes – sont eux-mêmes hantés par les récits et les mondes les plus divers. Dans *Le Temps retrouvé*, tout objet est un « signe à remplir de sens » (Bégin, 2009, p. 83), tout lieu une matrice d'images, de projections et d'inversions qui ne demandent qu'à s'actualiser. Les coordonnées spatiotemporelles du lieu se transforment en autant de possibilités narratives dont la somme représente un ensemble infini, car en perpétuelle modification.

⁷ « Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois "contenant" aux flancs transparents comme une eau durcie, et "contenu" plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant » (I, 166).



Ill. 29. *Le Temps retrouvé* (Raoul Ruiz, 1999)

© Tous droits réservés

De sa chambre, le jeune Marcel aura accès à cette mystérieuse pièce, antichambre où Saint-Loup regarde le spectacle du monde dans un stéréoscope. L'espace ruizien ne vaut que par le nombre de connexions qu'il est en mesure d'effectuer.

« Le corpus des chemins qui ne mènent nulle part est le monde réel » (Ruiz, 1978, p. 32). C'est vers ce monde inépuisable et autocréateur qu'est orientée la chambre proustienne, qui compte autant de fenêtres qu'elle a d'objets. Dans le monde proustien tel qu'il est lu et imaginé par Ruiz, toute chambre est donc une antichambre, c'est-à-dire qu'elle est un lieu de passage qui appelle d'autres pièces, d'autres chambres et d'autres lieux, bref, un espace qui ne vaut que par les connexions qu'il peut actualiser et mettre au jour. C'est par la chambre que Ruiz fait communiquer l'ensemble de l'œuvre proustienne avec elle-même. Dans la chambre ruizienne, se trouve donc *un pur plaisir*

de la représentation. Elle est un appareil optique, aussi performant que le « kinéscope de l'obscurité » dont parle le mystérieux narrateur des premières pages de la *Recherche*. C'est donc un tour de force que réalise Ruiz, qui a su retrouver la logique d'images, de doubles et de reflets de son cinéma baroque à même la chambre proustienne, chambre mythique, car entièrement consacrée à l'écriture. Au final, la chambre proustienne devient ce seuil improbable où s'efface toute limite entre le cinéma et la littérature, entre le mot et l'image, le contenant et le contenu, le signe et le sens. La chambre de l'écrivain devient l'antichambre globale de la création, par-delà le contenu et le médium. Là où Adlon repoussait de loin en loin le secret de la chambre dans le hors-champ et l'invisible, Ruiz en fait le vecteur absolu de toute forme de représentation.

Quatrième mouvement : les chambres de Carquethuit

Lieu hybride, pluriel, multiple, la chambre proustienne pose un défi à la représentation cinématographique. L'intérêt de placer côte à côte les entreprises d'Adlon et de Ruiz est précisément de montrer les écarts qui s'inscrivent à même la nature composite de ce lieu, dont l'existence est faite de paradoxes. C'est dans cette chambre que Proust s'est coupé du monde pour écrire la *Recherche*, œuvre-monde qui, précisément, viendra redonner vie à l'élan vital de l'écriture qui circule autour des murs de liège. Comme le dit Céleste Albaret dans ses mémoires, si la chambre proustienne est « un bouchon », celui-ci n'est pas oublié dans un quelconque recoin ou abandonné sur une table, mais flotte librement sur les eaux créatrices de la Vivonne. Les adaptations cinématographiques de l'œuvre de Proust et de ses paratextes

forment un de ces courants qui emportent la chambre vers d'autres lieux et d'autres temps. Or, s'il existe une méthode pour lire la *Recherche* depuis la secondarité de ses adaptations, ce ne peut qu'être celle de l'hétérogénéité. Adapter Proust, c'est le donner à penser et à expérimenter autrement, dans une altérité qui, paradoxalement, se trouvait souvent déjà au cœur de la *Recherche*. Ainsi, l'utilisation du hors-champ dans *Céleste* montre le potentiel cinématographique derrière la théorie des côtés incommensurables du Combray de l'enfance du héros, alors que le baroque ruizien matérialise l'évanescence du prologue de la *Recherche*.

Comme nous avons tenté de le montrer ici à petite échelle avec les films d'Adlon et de Ruiz, il est nécessaire de considérer les adaptations cinématographiques d'une œuvre littéraire à partir des aspects sur lesquels elles semblent se contredire. Elles-mêmes bigarrées, les adaptations révèlent la dissemblance. Là se trouvent leur intérêt et leur fonction. Elles forment un paysage composite dans lequel, comme la nébuleuse des jeunes filles sur la plage de Balbec, viendront s'actualiser certains traits de l'œuvre proustienne, comme si on les voyait pour la première fois. Lieu usé de l'autoréflexion littéraire, cliché que l'on n'ose plus rappeler tellement il est imprimé dans l'imaginaire, la chambre proustienne, une fois adaptée à l'écran, (re)devient une source vive, qui, dans son mouvement, en vient même à recréer le cinéma.

Pour utiliser une autre image propre à l'univers de Balbec, face à l'éventail des adaptations proustiennes, on se trouve dans la même situation que le héros lorsqu'il découvre le tableau d'Elstir nommé *Le Port de Carquethuit*. La particularité de ce tableau, qui représente une scène maritime d'un port situé non

loin du Grand Hôtel où le héros passe les beaux jours de l'été normand, est précisément de *donner à voir un paysage impossible*. Dans ce passage de la visite de l'atelier d'Elstir, Proust se livre à une tentative d'*ekphrasis* où son narrateur tente d'épuiser par le langage l'espace représenté sur la toile. Comme le souligne Juliette Monnin-Hornung, « [l]a première chose qui frappe le lecteur dans cette description, c'est l'abondance invraisemblable des thèmes et des effets prétendument représentés sur une seule toile. Visiblement, ce n'est pas un mais des tableaux que Proust a sous les yeux ou en mémoire » (1951, p. 74). En effet, multipliant les fragments, les analogies, les déplacements, les jeux de miroir, les parallélismes, les vues d'ensemble et les arrêts sur un détail, le narrateur en vient à produire non pas *un*, mais *plusieurs* tableaux qui, défiant toute logique, arrivent à tenir dans le même cadre, se superposant les uns aux autres, sans qu'il y ait de délimitation claire entre leurs différents attributs. Au-delà des possibles sources desquelles s'inspire l'écrivain, l'essentiel ici est plutôt *la multiplicité foncière de tout lieu et de toute œuvre d'art*. Franchissant le paradoxe de la visibilité pour nous donner à voir l'irreprésentable sous ses divers aspects et depuis ses angles impossibles, ce que les adaptations cinémato-graphiques ont d'urgent à nous dire, c'est que *Le Port de Carquethuit* n'est qu'un autre nom pour désigner ce processus même qui fait de la chambre proustienne le lieu de l'invention, c'est-à-dire, par excellence, un lieu *inusable*.

Bibliographie

- ALBARET, Céleste. (1973), *Monsieur Proust, Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Robert Laffont, coll. « Vécu ».
- BACHELARD, Gaston. (1957), *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- . (1948), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.
- BARTHES, Roland. (2015), *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80)*, texte annoté par Nathalie Léger, transcription des enregistrements par Nathalie Lacroix, avant-propos de Bernard Comment, Paris, Seuil.
- . (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- BAZIN, André. (1975), « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, Cerf, p. 9-17.
- BÉGIN, Richard. (2009), *Baroque cinématographique. Essai sur le cinéma de Raoul Ruiz*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre ».
- COHEN, Nadja et Anne REVERSEAU (dir.). (2015), *Petit Musée d'histoire littéraire. 1900-1950*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites ».
- DELEUZE, Gilles. (2007 [1964]), *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige ».
- . (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DOUBROVSKY, Serge. (1988), « Corps du texte / texte du corps », dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », p. 43-60.
- HURET, Jules. (1999 [1891]), *Enquête sur l'évolution littéraire*, édition établie par Daniel Grojnowski, Paris, José Corti.

- LACHGAR, Lina. (2007), *Vous, Marcel Proust. Journal imaginaire de Céleste Albaret*, Paris, La Différence, coll. « Littérature ».
- MATHIEU, Patrick. (2009), *Proust, une question de vision. Pulsions scopique, photographie et représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- MONNIN-HORNUNG, Juliette. (1951), *Proust et la peinture*, Genève, Librairie Droz.
- MUZART, Thomas. (2016), « L'(Anti) Chambre de la Recherche. Retour psychanalytique sur l'origine sensorielle du récit », *Marcel Proust Aujourd'hui*, n° 13, p. 36-50.
- POULET, Georges. (1982 [1963]), *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- PROUST, Marcel. (1987-1989 [1913-1927]), *À la recherche du temps perdu*, édition réalisée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- RICHARD, Jean-Pierre. (2011), « Proust et la demeure », *Littérature*, n° 164, p. 83-92.
- RUIZ, Raoul. (1978), « Les relations d'objets au cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n° 287, p. 25-32.
- SARTRE, Jean-Paul. (1943), *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- WICKERS, Olivier. (2013), *Chambres de Proust*, Paris, Flammarion.

Résumé

Cet article a pour objet l'un des espaces les plus mythiques de la littérature moderne : celui de la chambre capitonnée de liège et bordée d'épais rideaux bloquant toute forme de lumière où Marcel Proust s'est retiré du monde pendant près de dix ans pour écrire *À la recherche du temps perdu*. Or, qui dit lieu *mythique* dit aussi lieu *usé*, si bien que l'on ne compte plus les variantes littéraires qui, d'une manière ou d'une autre, mettent en scène l'espace de la chambre proustienne. Faisant un pas de côté, les auteurs de ce texte s'intéresseront ici à deux adaptations cinématographiques de la chambre proustienne, *Céleste* (1980) et *Le Temps retrouvé* (1999), où deux réalisateurs, Percy Adlon et Raoul Ruiz, ont tenté de relever le défi de donner à voir un lieu par nature irreprésentable, car, comme tout mythe, essentiellement hétérogène.

Abstract

This object of this article is one of the most mythical spaces of modern literature: that of the cushioned room of cork and lined with thick curtains blocking any form of light where Marcel Proust retired from the world for nearly ten years to write *In Search of Lost Time*. Now, the so-called *mythic* place also means a *worn-out* place, so that one no longer counts the literary variants which, in one way or another, portray the space of the Proust's room. The authors of this text will focus here on two cinematic adaptations of the Proustian chamber, *Celeste* (1980) and *Time Regained* (1999), where two directors, Percy Adlon and Raoul Ruiz, attempted to the challenge of giving to see a place by nature unrepresentable, for, like any myth, essentially heterogeneous.