



Revue internationale
International Web Journal
www.sens-public.org

**Essai sur le temps à l'état pur :
L'œil cinématographique de Proust,
de Thomas Carrier-Lafleur**

CÉDRIC KAYSER

Essai sur le temps à l'état pur : *L'œil cinématographique de Proust*, de Thomas Carrier-Lafleur

Cédric Kayser

Proust était-il cinéaste à son insu ? L'invasion de la pensée par l'audiovisuel peut-elle nous éclairer sur l'unité esthétique de la *Recherche* ? Reprenant certains des thèmes abordés par les grands penseurs de l'image en mouvement, l'enquête de Thomas Carrier-Lafleur se présente à la manière d'une sérigraphie, interrogeant le récit proustien par l'intermédiaire des données immédiates de la conscience. Si, historiquement, tout laisse à penser que le cinématographe représentait pour Proust un moyen inexact pour rendre compte de la réalité, la fiction d'un Proust cinéaste nous procure de rares éclaircissements sur son traitement du temps à l'état pur.

Dans *Le Temps retrouvé*, le héros-narrateur constate que « ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents¹ ». Comment alors expliquer l'interaction entre mouvement, image et narration qui semble caractériser les moments les plus forts de la Recherche ? Comme le note Thomas Carrier-Lafleur, son étude se veut « l'exploration des possibilités de lecture et de leur impact sur l'imagination² » ; c'est en cela qu'il montre comment le style de Proust, qui est avant tout tributaire d'une vision des choses, restitue les objets à leur essence, produisant ainsi l'image d'une pensée.

Dans une étude audacieuse qui invite le lecteur à expérimenter différentes fictions relatives aux adaptations, images et réflexions sur le temps, l'auteur remet en question le rapport entre le texte proustien et le cinéma en tant que médium. Afin d'introduire le lecteur au cœur de son propos, Thomas Carrier-Lafleur propose trois entrées qui correspondent à autant de « Plans-séquences » à partir desquels ce rapport transversal peut être établi. Cette exploration systématique gagne en profondeur par la médiation de photogrammes et de leurs légendes tirées de l'histoire oblique du cinéma, allant

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », Paris, 2007, p. 196.

² Thomas Carrier-Lafleur, *L'Œil cinématographique de Proust*, Classiques Garnier, Collection : Bibliothèque Proustienne, Paris, 2015, p. 15.

des premiers essais d'une écriture du mouvement par Edward Muybridge aux arrêts sur image des réalisateurs phares de la Nouvelle Vague.

Réfléchir sur les adaptations cinématographiques de la *Recherche*, c'est poser la question de l'œuvre de Proust au second degré. Empruntant sa terminologie aux termes clés du cinéma, l'auteur assimile les travellings continus et les faux raccords de Raoul Ruiz à la refonte sensorielle qui a lieu lors de la séquence du « bal de têtes », où l'expérience du héros est restituée sous la forme du temps à l'état pur. Ainsi, le lecteur d'aujourd'hui peut-être frappé par la désinvolture avec laquelle Proust manipule ses personnages pour suspendre leur mouvement, agrandir un angle particulier de leur perception, créer des stéréoscopies saisissantes en juxtaposant deux temporalités distinctes – ce qui rapproche paradoxalement son écriture de l'art cinématographique. L'on peut ainsi citer la promenade d'Odette de Crécy où chaque mouvement s'insère dans une chorégraphie visuelle renvoyant au temps cyclique et architectonique qui caractérise l'écriture de Proust.

Comme l'observe l'auteur, « la philosophie romanesque de Proust est un *art du montage* et, par là même, de l'adaptation : une autoadaptation perpétuelle³ ». C'est en cela que les diverses adaptations cinématographiques de la *Recherche* recourent la notion de palimpseste développée par Gérard Genette, cette « mise en abyme infinie, film dans le film perpétuel⁴ ». Proust serait en ce sens proche de réalisateurs s'étant consacrés au vertige du temps, tels Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, Alain Resnais et Chris Marker. À l'image du parchemin dont l'écriture s'efface au fil du déroulement cyclique du temps, le texte proustien met en scène diverses nappes temporelles qui font émerger « l'aspect tableau du récit⁵ ». Étudiant les liens inconscients qui articulent le rapport entre Proust et l'esthétique de l'adaptation, l'auteur développe alors l'une de ses thèses centrales : le cinéma permettrait d'actualiser les possibilités du dispositif que serait la *Recherche*.

À l'image de la Berma qui, par-delà sa présence auratique, dépasse la création de Racine, chaque adaptation de la *Recherche* s'inscrit dans un processus du « devenir-œuvre⁶ » développant ainsi une originalité propre à la vision du réalisateur. L'adaptation du roman d'Albertine par Chantal Akerman se déroule ainsi dans un monde contemporain et semble marquée par le désintéressement partiel de la réalisatrice à l'égard du texte original. Et à l'auteur d'ajouter qu'« il n'est plus question de savoir si l'adaptation est fidèle ou non, mais qu'il faut plutôt monter en puissance les intensités qui résident dans ce point de vue qui devient une partie totale du roman⁷ ». Selon ce dernier, l'adaptation serait

³ Thomas Carrier-Lafleur, *op. cit.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁷ *Ibid.*, p. 131.

davantage actualisation qu'interprétation et permettrait à cet égard de problématiser le texte original à la condition d'abandonner l'idée d'un centre fédérateur.

Dans un deuxième « Plan-séquence » consacré à la portée des images dans la problématique d'un Proust cinéaste, l'auteur nous invite à réfléchir sur l'importance de l'image dans l'énonciation diégétique du récit proustien. À cette fin, l'auteur introduit toute une typologie d'objets techniques qui affectent la vision du héros-narrateur. Dans la *Recherche*, l'objet technique permettrait ainsi de mettre en relation l'image du « moi » avec l'image du monde. Cet imaginaire trouve sa réflexion dans le terme *Guermantes*, dont le magnétisme « ne cesse de produire des tableaux vivants et des séances d'hypnotisme dans ce spectacle total qu'est le « devenir-image » de l'aristocratie et de sa cinétique spatio-temporelle », toujours selon l'auteur⁸. Dans cette improbable synthèse entre les images qui se réfractent dans la vision du héros, les objets et dispositifs qui les rendent possibles, le « bal de têtes », sur lequel se clôt le récit, apparaît comme une apothéose scintillante. La perspective déformante du Temps reflète la fascination de Proust pour l'image et les possibles qu'elle renferme. Comme le note Thomas Carrier-Lafleur, cette dernière section du roman procure « au narrateur un nouveau langage pour nommer les choses et les êtres⁹ ». Dans la machine à résonances que représente le palais des Guermantes lors de la matinée finale, le narrateur sort de son intériorité pour animer le « bal de têtes » par une projection auratique.

S'interrogeant sur la peinture, la photographie et l'espace, qui comptent comme autant de manifestations de l'image, l'auteur de cet ouvrage fait que Proust entre en dialogue avec les grands penseurs de l'image. Les dernières applications de la photographie permettent à l'auteur de la *Recherche* d'éclaircir certains phénomènes liés aux mécanismes de la mémoire ou encore ceux qui ont trait à l'expérience amoureuse. L'on peut dès lors constater comment, chez Proust, toute valeur esthétique produite par une technique qui émerge doit passer par une méditation sur la nature ontologique concernant le médium et le dispositif. Les différents objets techniques par lesquels le héros-narrateur médiatise le flux d'impressions renvoient à la même image-pensée, ce qui nous renvoie à l'essence même du cinéma.

Dans un dernier développement sur le temps, Thomas Carrier-Lafleur pose une autre de ses thèses fondamentales : c'est à travers l'entrelacs d'images qui défilent tout au long de la *Recherche* comme sur un écran que Proust fait œuvre de cinéaste. La médiation des images et de leur inconscient nous rend le temps sensible, dans la mesure où nous nous déplaçons à l'intérieur de cette quatrième dimension qu'est le Temps. Toute cette partie finale sert ainsi à illustrer la façon dont une lecture

⁸ *Ibid.*, p. 294.

⁹ *Ibid.*, p. 296.

cinématographique doit s'efforcer de « recadrer¹⁰ » le texte proustien afin d'en actualiser les divers possibles¹¹. À cet égard, la critique du cinématographe que nous offre le héros-narrateur, vers la fin de son initiation, ne porte que sur un aspect de ce médium. Le cinéma permet de s'interroger sur le monde et touche par là même au temps affectif et sentimental, tel le livre de Proust qui fonctionne à la manière des instruments optiques qui fascinent le narrateur-héros. Au sortir de cette lecture pour le moins surprenante, il en ressort que la reproduction mécanique des images rend paradoxalement possible l'« accès au mouvement pur¹² ». Dans le sens de l'image-mouvement deleuzienne, les moments forts de la *Recherche* sont ainsi rythmés par le mouvement de la matière-image, métaphore en actualisation qui fournit au lecteur « une coupe mobile de la durée¹³ ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 474.

¹¹ Dans les termes de l'auteur : « Le cinéma est en quelque sorte le cadre de tous les cadres, il contient virtuellement toutes les perspectives, les ordres de grandeur, les couleurs et les vitesses. Il a atteint l'ubiquité spatiale et temporelle revendiquée par Proust. », *ibid.*, p. 476.

¹² *Ibid.*, p. 569.

¹³ *Ibid.*, p. 570.