



Le temps retrouvé

de Raoul Ruiz

Fiche technique

France - 1999 - 2h38

Couleur

Réalisateur :

Raoul Ruiz

Scénario :

Gilles Taurand, Raoul Ruiz, d'après le roman Marcel Proust

Montage :

Denise de Casabianca

Musique :

Jorge Arriagada

Interprètes :

Catherine Deneuve
(Odette)

Emmanuelle Béart
(Gilberte)

Vincent Perez
(Morel)

John Malkovich
(le Baron de Charlus)

Pascal Greggory
(Saint-Loup)

Marcello Mazzarella
(Marcel)

Marie-France Pisier
(Madame Verdurin)

Chiara Mastroianni
(Albertine)



Résumé

En 1922, Marcel Proust sur son lit de mort regarde des photos. Il se remémore sa vie. Mais les personnages de la réalité se mêlent à ceux de la fiction. Et la fiction prend le pas sur la réalité. Sa vie n'a de sens que dans la réalité de son œuvre et son œuvre défile devant ses yeux. Les jours heureux, les paradis perdus de son enfance alternent avec les souvenirs les plus proches. Ainsi le drame de la guerre, observé depuis le Paris des clans mondains, se change alors en vaste comédie humaine. Et dans le crépuscule, on voit poindre à l'horizon ce qui va devenir la société de l'après-guerre...

Critique

Marcel Proust l'avait prédit un jour à Céleste : vous verrez, bientôt ils me liront dans le métropolitain. En revanche, il ne semble pas avoir prévu que le cinématographe, qu'il n'aimait pas, s'attaquerait à son Œuvre. Nul doute qu'il eut jugé cela une hérésie : nul doute aussi qu'il se trouvera de fervents proustiens pour jeter l'anathème sur l'entreprise de Raoul Ruiz. Ils auront tort. Qu'on s'entende : **Le temps retrouvé** de Ruiz est moins beau, moins puissant, moins bouleversant, que celui de Proust. Cela va de soi et sans doute le cinéaste n'a jamais songé rivaliser avec son glorieux modèle. Juger le film à l'aune

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

du livre n'a donc aucun intérêt. Prendre, au contraire, l'expérience de Ruiz pour ce qu'elle est - une expérience justement, un petit laboratoire cinématographique, un exercice ardu d'adaptation - lui redonne toute sa saveur. D'un autre côté, on pourrait aussi oublier le livre et envisager le film pour soi seul, mais c'est (au moins) deux fois impossible. D'abord, parce qu'on n'adapte pas un monument si célébré de la littérature sans se douter que sa présence insistera ; ensuite, parce que *Le temps retrouvé* n'est pas *Guerre et paix* ou même *Madame Bovary*. Le dernier volume de la Recherche est absolument anti-romanesque : il ne s'y passe pour ainsi dire rien et le peu qui arrive n'a de sens que de venir à la fin, de parachever la vie du narrateur, de laisser souffler la mort et de construire *in extremis* une théorie de l'art et la possibilité d'une œuvre. Le spectateur ne peut donc pas se laisser prendre par l'intrigue, puisqu'il n'y en a pas, ni par les personnages, puisqu'ils ne font que des apparitions plus ou moins éphémères pour venir clore leur destin. Le film de Ruiz a ainsi un statut singulier qui fait sa bizarrerie et son grand intérêt ; il ne s'émancipe pas de son modèle, n'accède pas à l'autonomie. Plutôt que d'adaptation, il faudrait parler, comme on fait en musique, d'interprétation. Le cinéaste y invite d'autant plus qu'il a opté pour une littéralité stricte voire hyperbolique. L'épisode fameux du pavé de Venise (qui annonce une série accélérée de réminiscences et la décision de se mettre enfin au travail) est ainsi abondamment théâtralisé. Plutôt que de faire buter Marcel par mégarde sur un pavé, Ruiz filme un long plan sur ses pieds. Le spectateur, pas dupe, se dit : tiens, c'est le moment. Une fois qu'il a buté sur le pavé, Marcel se fige vingt secondes dans une pose improbable. Dans cette scène, comme dans d'autres, notamment concernant les tics des personnages, Raoul Ruiz procède par fétichisation ironique : il nous donne tout ce qu'on attend, mais il

nous le donne au carré, parsemant son film non pas de petits faits vrais mais de scènes emphatiquement marquées par leur origine littéraire. Ce qui déplace l'enjeu du film : le but n'est pas de reconstituer un univers, mais de le représenter, pas de rendre vivant le petit monde de la Recherche, mais de trouver le moyen de transmuier l'or du texte en métal de l'image. On sait la passion de Ruiz pour toutes les sortes d'alchimie.

Ce passage du texte à l'image s'opère par le détour, on l'a dit, du théâtre. Ruiz multiplie, tout au long de son **Temps retrouvé**, les puissances théâtrales du faux. Dans certaines scènes, les meubles, les fauteuils, les personnages mêmes sont posés sur un travelling et naviguent dans le plan, créant des effets de flottement du réel et incitant Marcel, perdu dans l'espace mobile, à se perdre aussi dans le temps labile, à plonger dans la mémoire. Ailleurs, le carton-pâte et les projecteurs de théâtre se déploient sans vergogne comme pour indiquer visuellement que *ceci* est une scène (de la mondanité, du livre, de la mémoire). Il y a une façon simple - pas fautive pour autant - d'analyser ce recours au théâtre : il s'agit de montrer que nous sommes toujours en plein théâtre social, face à un éternel jeu de rôle («la vie est un théâtre»). On n'en finirait pas de citer les scènes du film centrées sur la question du nom, du rôle tenu, de la place occupée, parce que chez Proust déjà ces considérations sont essentielles. C'est Jacques du Rozier mis à nu par le prince de Guermantes et redevenant dans la minute le juif Albert Bloch ; c'est le bordel de Jupien où Charlus (John Malkovich) paie de jeunes hommes pour jouer les gros durs ; c'est Gilberte (Emmanuelle Béart) se déguisant en Rachel (Elsa Zylberstein) qu'elle croit aimée de son mari. Donner à voir le monde comme lieu d'illusions et d'interprétations hasardeuses ne vise pas cependant à une critique sociale naïve sur l'être (supposé vrai) et les apparences (supposées mensongères). Plus

profondément, il s'agit d'illustrer une pensée esthétique. Car, de même que Proust déploie dans *Le Temps retrouvé* sa théorie de l'art et de la littérature ; de même, Ruiz use de son adaptation pour illustrer sa propre conception de l'art et du cinéma. On a souvent dit ce qu'était l'art selon Ruiz : baroque. Encore faut-il expliciter ce que recouvre ce concept un brin fourre-tout. Chez le cinéaste chilien, au moins trois choses.

1. D'abord, l'idée que l'art est artificiel, jeux d'illusion, retournement incessant du faux en vrai puis du vrai en faux. De ce point de vue, **Le temps retrouvé** est idéal, puisque c'est le lieu de l'inversion généralisée des signes et des destins. Madame Verdurin (Marie-France Pisier) est devenue princesse de Guermantes, Morel (Vincent Pérez) est désormais un homme important, et c'est Charlus qui n'est plus rien. Mais précisément, le monde d'être devenu *ce monde* n'est plus vraiment *le monde*. Rien ne persévère dans son être ; tout est mouvement, passage. Sans doute, Ruiz va-t-il sur ce point plus loin même que l'écrivain, comme en témoigne la fusion de Gilberte et Rachel en un seul être hybride. Non seulement Gilberte se déguise en Rachel, mais elle *est* Rachel, les deux comédiennes se mêlant au fil des plans. Si chez Proust, il y a toujours un moment où l'être récupère sa vérité propre, chez Ruiz, il semble que même l'être puisse être soumis à des variations profondes qui le privent de toute identité stable. Tout, absolument tout, change et varie. Le narrateur, de ce point de vue, a un rôle essentiel. Il est celui qui met les choses en mouvement, peut-être plus encore dans le film que dans le roman, parce qu'il y a ici beaucoup moins de bricolage narratif pour lier une scène à la suivante. C'est par Marcel donc (Marcello Mazarrella, très bien) - et dans une grande liberté narrative - qu'on saute sans arrêt d'un personnage à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'une époque à l'autre. Marcel fait un peu office de *neutral doer*, comme on dit ailleurs et

dans un autre contexte, d'agent neutre qui fait advenir les choses sans en être partie prenante. Le jeu très blanc de l'acteur, sa démarche tranquille, son registre volontairement limité, le peu de phrases qu'il prononce, sa voix qui n'est pas la sienne mais celle de Patrice Chéreau (le narrateur aussi est un être hybride) accentuent encore l'impression qu'il est plutôt un opérateur de récit qu'un personnage du récit. Le plus souvent, le visage de Marcel arbore un fin sourire ironique qui communique au spectateur un doute fondamental sur tout ce qu'il voit. Rien, semble-t-il, n'est vraiment sérieux de ce qui se dit. Le monde lui-même n'a peut-être pas de consistance. La scène du bordel est, sur ce point, emblématique : alors que Proust fait des efforts (pas complètement convaincants) pour justifier que Marcel ait pu surprendre Charlus en train de se faire fouetter, Ruiz se contente de le faire monter sur une chaise dans le couloir et découvrir la scène par un énorme trou dans le mur. Ce qui arrive n'a décidément pas à passer par le tamis du réalisme.

2. Deuxième principe de l'esthétique ruizienne : l'art, ça se fabrique. Les trucages très visibles, plus proches des films de Méliès que des dernières trouvailles techniques, ne cessent de désigner le double fond du film : du réel certes mais aussi du labeur. Filmer, dans les premières séquences du film, Proust moribond en train d'écrire *quand même*, malgré le souffle court, relève d'un projet identique : montrer l'art comme un effort, une lutte contre la matière, une somme d'effets voulus et de constructions raisonnées. Les acteurs jouent un rôle essentiel dans cet éloge de la fabrique. Ruiz leur a moins demandé de jouer des dialogues naturels que de se lancer dans de longues tirades, voire de véritables monologues. Sans doute s'agissait-il de faire un clin d'œil aux réflexions de Proust sur l'acteur qui trouvent leur point de départ dans le monologue de *Phèdre* ; mais Ruiz s'intéresse

aussi aux monologues parce qu'ils donnent à voir les acteurs à la tâche mieux qu'un jeu de répliques bien huilées. Le cinéaste a d'ailleurs souvent corsé la chose en imposant de fortes contraintes (manger, chuchoter, etc.). Pascal Greggory (excellent) en Saint-Loup commentant la guerre et dévorant de la viande, dans un très long plan-séquence, ne joue pas : il est dans la dépense et dans l'outrance, il fait au sens plasticien du terme une *performance*. De même, John Malkovich, lorsqu'il s'efforce de dire son texte (complexe) en français, n'atteint jamais à l'aisance nécessaire pour en même temps dire et jouer, si bien qu'on est surtout sensible à l'effort de prononciation ; la question de la crédibilité s'efface derrière le spectacle du travail effectué. Il faudrait citer encore les messes basses d'Oriane de Guermantes (Edith Scob, époustouflante) Ou le faux accent américain de Madame de Farcy (Arielle Dombasle, parfaite comme toujours).

3. Troisième trait essentiel du baroque ruizien : le temps n'est pas linéaire, il procède par court-circuits, sautes, ruptures, accélérations, dilatations, reprises, répétitions. En cela, Ruiz a une grande affinité avec les conceptions proustiennes et il y a une certaine évidence à le voir adapter *La Recherche* en général et *Le Temps retrouvé*, en particulier qui est précisément le volume où le temps s'affole le plus, se cogne et se carambole. On pense évidemment à l'ensemble des réminiscences involontaires (pavé, serviette, bruit de la cuiller) que le film réussit assez bien à rendre parce que, comme chez Proust, les anamnèses ne plongent pas Marcel dans le passé mais dans un monde de sensations, étrange et incertain. Le contact de la serviette ramène ainsi Marcel à Balbec où d'improbables jeunes gens soulèvent une improbable statue qui traînait sur la plage. Ce n'est pas le passé retrouvé, reconstitué, mais des plongées fantasmatiques dans la conscience et le désir du narrateur. Les

vrais retours au passé du film utilisent plutôt la figure de l'analogie : telle publicité pour le chocolat vue sur les Champs-Élysées et déjà présente à Balbec, tel livre de George Sand trouvé dans la bibliothèque des Guermantes et que "maman" avait lu à Combray. Ces scènes du passé frappent d'ailleurs par leur invraisemblance, mais la logique du souvenir (sa durée et sa forme) n'est évidemment pas celle du réel. Maman n'a pas encore demandé les livres que déjà Françoise les lui apporte ; la grand-mère court vers Marcel sur la plage de Balbec mais elle semble suspendre sa course pour que Charlus ait le temps de finir sa tirade, exquise de méchanceté. Le temps interne n'a rien à faire des contraintes objectives de la temporalité réelle. Mais le temps réel, lui aussi, connaît des soubresauts étranges. A la matinée chez la princesse de Guermantes, où Marcel retrouve un monde perdu de vue depuis longtemps, les visages ont du mal à coïncider avec eux-mêmes (toujours la même idée de l'instabilité fondamentale de l'Être), ce que Ruiz choisit de montrer par un montage d'une littéralité remarquable. Madame Verdurin est celle-ci (Marie-France Pisier) puis celle-là (une femme de quatre-vingts ans) puis de nouveau celle-ci. On n'est pas plus clair pour montrer l'emmêlement du temps. Surtout, on n'est pas plus ferme sur ses choix esthétiques : à mille lieues des ors de la **Recherche** imaginée par Visconti, à mille lieues aussi de la question de l'homosexualité, Ruiz a choisi son camp. Refaire la *Recherche*, ce n'est pas se prendre au sérieux, c'est prendre le jeu au sérieux (le jeu aussi entre l'art et le monde comme on dit d'une boiserie déformée par le Temps, qu'elle joue).

Stéphane Bouquet
Cahiers du Cinéma n°535 - Mai 1999

Le réalisateur

Dans les années 60, cet auteur dramatique chilien fut aussi l'un des leaders du cinéma de son pays et le conseiller cinématographique d'Allende. Entraîné dans la chute du gouvernement socialiste, il dut choisir l'exil. Réfugié en France (il a évoqué les problèmes de l'exil dans **Dialogo de exilados**) il travaille pour la télévision allemande (**Mensch vers-tret und Welt verkehrt**, 1975) et française (**Le jeu de l'oie ; Petit manuel d'histoire de France**) et réalise plusieurs films dont **L'hypothèse du tableau volé**, d'une exceptionnelle richesse, réflexion somme sur les rapports entre les mots et les images, sur la signification ésotérique ou prétendue telle de certains tableaux. Une ironie voilée montrait avec quelle distanciation Ruiz avait abordé le sujet proposé par Klossowski. Depuis il a travaillé pour Corman avec **The Territory** avant de revenir au jeu de cache-cache avec **Le toit de la baleine** et **L'éveillé du pont de l'Alma**.

Filmographie

El tango del Vuido	1967
Tres tristes tigres	1968
Que Hacer ?	1970
La colonia penal	1971
La expropiacion	1972
Palomita blanca	1973
Dialogo de exilados	1974
Utopia	1975
La vocation suspendue	1977
L'hypothèse du tableau volé	1978
De grands événements et des gens ordinaires	1979
Le borgne	1981
The Territory	
Le toit de la baleine	
Les trois couronnes du matelot	1982
Classification des plantes	
La ville des pirates	1983
Bérénice	
La présence réelle	1984
L'éveillé du pont de l'Alma	1985
Voyage autour d'une main	
Les destins de Manoel	
Régime sans pain	1986
Richard III	
Mémoire des apparences	1987
La chouette aveugle	
Le professeur Taranne	
Tous les nuages sont des horloges	1988
Palla y talla	1989
The Golden Boat	1990
La telenovella errante	
L'exode	
L'île au trésor	1991
L'œil qui ment	1992
Fado majeur et mineur	1994
Trois vies et une seule mort	1995
Généalogies d'un crime	1996
Le temps retrouvé	1999

Documents disponibles au France

Cahiers du Cinéma n°535
L'avant-Scène Cinéma n°482
Dossier Distributeur