

***Le Temps retrouvé* de Proust,
« Le Temps retrouvé » de Raoul Ruiz :
De la mémoire à la visibilité du temps**

Jean Bessière

Le jeu de la littérature et des autres arts est, de fait, un jeu hétérogène, même lorsque la littérature et ces autres arts jouent explicitement ensemble. Il ne suffit pas de dire cette hétérogénéité, pas plus qu'il ne suffit de dire le simple passage d'un art à l'autre, en des jeux de comparaisons. Le rapport de la littérature et d'un autre art, tel qu'il s'exemplifie dans telles réalisations, peut aussi se lire comme un interprétant de la littérature même et de cet art, précisément à partir du jeu de l'hétérogénéité. Ainsi, plutôt que de dire une correspondance des arts, il faudrait dire, dans le rapport de la littérature et des autres arts, une mise en évidence réciproque de ce que ne peut pas faire la littérature, de ce que ne peut pas faire tel art. On pourrait craindre que noter, démontrer une telle évidence relève de la banalité — on ne ferait que répéter les traits distinctifs de la littérature et des autres arts. Cette crainte est vaine, car chaque art — et la littérature comprise — non seulement joue selon ses spécificités, ses moyens et ses techniques propres, mais il entreprend aussi de faire ce qu'il ne peut faire par ces moyens, par ces techniques. La vieille distinction de Lessing sur la littérature et la peinture — la première est un art du temps, la seconde est un art de

l'espace — n'exclut pas que la littérature se soit donnée, à l'époque même de Lessing, pour un art de l'espace, et que la peinture se soit donnée pour un art du temps. Remarquer cela, ce n'est que remarquer la vocation impériale de tout art — passer ses propres moyens — et suggérer que le constat des rapports inter-artistiques et la comparaison des arts peuvent être les moyens de lire cet impérialisme suivant les limites propres de chacun des arts concernés. Ou, en d'autres termes, les rapports inter-artistiques peuvent permettre de faire des arts des interprétants réciproques de leurs données constitutives et de la falsification de ces données, que ces arts peuvent présenter.

On dira ainsi, à propos du *Le Temps retrouvé* de Proust et du « Temps retrouvé » de Raoul Ruiz¹, le jeu du roman et du film pour montrer comment ce jeu permet de préciser la spécificité du cinéma et de suggérer qu'il n'y a pas nécessairement de puissance temporelle de la littérature.

I.

L'adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire peut venir au plus près de la démonstration de la puissance temporelle du cinéma. Il en est ainsi de l'adaptation qu'a donnée Raoul Ruiz du *Temps retrouvé* de Proust. N'est pas en question ici le rapport de ce qu'est le récit littéraire et de ce qu'est le récit cinématographique, le rapport d'un narrateur romanesque et d'un narrateur filmique, d'une description littéraire et d'une image cinématographique. Toutes choses qui sont les usuels points des comparaisons techniques du récit littéraire et du récit cinématographique. Avant de dire qu'est en question la démonstration de la puissance temporelle du cinéma, il convient de marquer ce que le film, dans son scénario même, déclare ne pas faire, et comment il

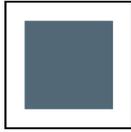
reconnait ne pas faire explicitement ce que fait *À la recherche du temps perdu*.

Le film donne ainsi comme une impossibilité la représentation cinématographique du souvenir ou du moment qui engage la remémoration. Deux des moments essentiels d'*À la recherche du temps perdu* sont, bien évidemment, rappelés dans le film : le moment de la madeleine, le moment du pavé de Venise. Il est remarquable que le film n'accompagne ces deux moments d'aucun dialogue, d'aucune voix, d'aucune voix off. Ce sont donc deux moments muets, et cela en un double sens : ils ne présentent aucun type de commentaire discursif, d'une part ; d'autre part, ils ne se présentent pas expressément comme un jeu mémoriel, puisque l'un et l'autre ne sont pas finalement donnés comme l'engagement d'un jeu de mémoire. Ces deux moments sont, par ailleurs, disposés de manière symétrique au regard de ce qui est leur expressivité. *Scène de la madeleine* : la scène est exactement neutre ; la madeleine n'est pas expressément rappelée dans la suite du film. Cette scène ne joue aucun rôle dans l'ensemble diégétique du film. Elle est traitée comme une scène traditionnelle, celle de prendre le thé ; elle se fond donc dans l'ensemble des représentations de la socialité, que propose le film. *Scène du pavé de Venise* : l'expressivité est ici explicitement marquée. Marcel trébuche donc presque sur un pavé, puis est présenté comme dans un vol à travers le temps, sans que ce temps soit défini — ce n'est donc pas le temps de souvenirs spécifiques. Ce vol est, de fait, une manière d'allégorie ; il donne Marcel comme une telle allégorie — celle de l'homme qui traverse le temps, sans qu'il soit d'ailleurs indiqué qu'il traverse son propre temps, puisque le temps traversé est ici celui de l'allégorie : un temps indéfini.

Ces deux scènes, qui sont, explicitement, des rappels de et des infidélités à *À la recherche du temps perdu*, font entendre : pour la première, le film n'est pas le

film de la mémoire ; pour la seconde : d'une part, en une répétition de ce qui se conclut de la première scène, le film n'est pas le film de la mémoire ; d'autre part, Marcel est une manière de passeur du temps, d'homme qui fait passage dans le temps et le fait traverser, mais cela même n'est pas directement représentable, si ce n'est sous la forme d'une allégorie, étrangère à Proust, et d'une telle évidence qu'elle est une manière de commentaire sur le film, dans le film, comme hors de propos. Ces deux scènes font enfin entendre simultanément : il ne peut y avoir, dans ce film, de représentation de l'intériorité subjective ; c'est pourquoi la mémoire n'est pas citable en elle-même, ni le souvenir récupérable comme tel ; cela n'interdit pas cependant de présenter le sujet comme temporel, comme un passeur du temps.

Un premier constat s'impose. Le film de Raoul Ruiz reprend le titre du roman qui clôt *À la recherche du temps perdu* ; il altère cependant, de manière nette, l'idée d'une recherche et d'une récupération du temps. Dans le film, le temps n'est pas à être retrouvé puisque l'on est dans le temps — ou, en d'autres termes, le temps est la mémoire même. Par là, la finalité du roman, telle qu'elle est citée et interprétée par le scénario, à travers des paroles prêtées à Marcel, n'est pas la recherche du temps, mais simplement la recherche de l'achèvement du roman avant que la mort ne saisisse l'écrivain. Cette poursuite de l'achèvement traduit, toujours à travers des paroles de Marcel, que le roman est vu comme une manière de monument d'intemporalité. Remarquablement, l'hypothèse de cette intemporalité, lorsqu'elle est, dans la scène finale du film, rapportée à la mort de Marcel, à travers l'« histoire du sculpteur Savini », est identifiée à la durée indéfinie du temps : « Dans cette œuvre [l'œuvre du sculpteur Savini], il y a toute la vie et la vie de tous les hommes, répondit l'ange de la mort. Pour la parcourir, il t'aurait fallu une éternité. »² En d'autres termes, en une manière de retournement de la notation sur le monument et de ce qui



est, en effet, une des affirmations d'*À la recherche du temps perdu*, il est dit que le monument que constitue une œuvre n'est, de fait, que du temps, et que celle-ci a toujours été du temps. La notation finale à propos de Salvini est d'autant plus remarquable qu'elle s'applique à une sculpture. La sculpture n'est pas un art temporel ; elle est cependant du temps en elle-même, à cause, comme le suggère les paroles de l'ange de la mort, de sa visibilité : cette œuvre, fut-elle celle de la statue immobile, engage le temps — la visibilité de la statue est une visibilité du temps.

Un second constat s'impose encore. Le film de Raoul Ruiz n'est donc pas exactement proustien, bien qu'il restitue admirablement l'atmosphère sociale et historique du *Temps retrouvé*. Il n'est pas proustien parce qu'il n'y a pas ici de temps à retrouver — il y a tout simplement le temps et l'homme passeur dans le temps. Cela peut être interprété comme le moyen de donner une présentation existentielle du personnage de Marcel : c'est pourquoi le film s'ouvre sur une scène — la chambre de Marcel malade et dictant — qui est celle de l'attente de la mort et de l'attente d'un gain de temps sur la mort. Cette présentation existentielle, qui n'est pas infidèle à Proust, est cependant infidèle à la visée d'*À la recherche du temps perdu* : elle empêche que le film soit donné comme la représentation de la prise en charge de son propre destin par Marcel. Cela peut être dit en d'autres termes : le film est bien le film d'un écrivain ; il n'est pas cependant le film de l'écriture ; il est le film de l'écrivain visible et de la visibilité des scènes que Proust rapporte dans *À la recherche du temps perdu* et, particulièrement, dans *Le Temps retrouvé*. Il peut être dit que cette visibilité est le propre du cinéma : celui-ci est le temps visible même. Il peut être aussi marqué que cela n'est pas une manière de fatalité pour le cinéma, qui peut donc représenter l'écriture pour elle-même, dans le temps de cette écriture — il suffit de rappeler l'adaptation faite par Bresson du

Journal d'un curé de campagne de Bernanos, qui donne le journal sous la forme de la visibilité de l'écriture.

II.

La récusation, dans « Le Temps retrouvé », d'une représentation du souvenir comme tel — le film n'utilise jamais le flash-back —, d'une représentation de l'écriture comme telle ou du processus romanesque même, et les deux constats qui viennent d'être faits appellent une conclusion. Le film se donne comme une représentation de la visibilité du temps — il rend le temps visible, comme le ferait paradoxalement la statue de Savini, comme le font ces scènes sociales du film, qui sont des scènes du temps social. Il ne donne rien comme autonome par rapport à cette visibilité. C'est pourquoi il faut pour achever de fixer cette perspective spécifique du film présenter doublement Marcel : comme l'écrivain voué à la fatalité existentielle du temps, et comme un homme qui voit le temps et qui lui-même est un temps visible — tel est l'ultime sens de l'allégorie de Venise. Que Raoul Ruiz s'attache à adapter le dernier roman de la série que constitue *À la recherche du temps perdu* devient particulièrement significatif. Le dernier roman de Proust est celui de la récupération de la mémoire et de l'affirmation de la puissance de l'écriture. Cette récupération et cette affirmation prêtent un statut spécifique à ce dernier roman : celui-ci est la représentation du temps sous le signe de l'autonomie de l'écriture ; l'écriture, dans son achèvement et dans sa totalisation — tout cela que raconte *La Recherche* — est exactement un monument dans le temps ; elle est une manière d'absolu dans le temps, en même temps qu'elle est la représentation du temps. C'est cela que veut dire, dans *À la recherche du temps perdu*, la comparaison de l'ensemble romanesque à un monument.

Or, en s'attachant au dernier roman d'*À la recherche du temps perdu*, Raoul Ruiz prend soin de défaire explicitement cette conception du monument et cette identification de l'ensemble romanesque. Il faut rappeler la notation finale que porte le scénario et qui est dite en voix off à propos de Savini — le monument dans le temps n'est qu'un retour au temps. Il faut souligner que, dans le film même et d'une manière qui est étrangère à Proust, bien des statues sont représentées — souvent sous la forme archéologique de ruines, et quelques fois sous la forme d'une statue grecque sur la plage de Balbec. Par quoi, il est explicitement marqué que le monument ne rend le temps visible que parce qu'il est ruine ; ou qu'il ne le rend encore visible que de façon directement liée à la visibilité même du temps, telle qu'elle est phénoménologiquement disponible. C'est ainsi qu'il faut comprendre la scène de la mer et de la statue sur la plage de Balbec. La mer, dans son mouvement, est la visibilité phénoménologique du temps. La statue grecque, dans son évidence, est comme une intemporalité sur le fond de cette phénoménologie ; elle est aussi une antiquité, le rappel d'un passé impersonnel, comme la forme du passé et comme la forme même du temps — seulement localisées dans cette statue. Cette scène est, en elle-même, fortement paradoxale dans la mesure où elle fait jouer deux symbolisations hétérogènes du temps. Elle caractérise ainsi doublement le temps, suivant une double visibilité : la visibilité du passage — la mer — ; la visibilité de la sculpture — le temps est ce qui sculpte l'immobilité, en un jeu qui peut être dit celui du temps, ce grand sculpteur. Par quoi nous reprenons le titre du recueil d'essais de Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*. Cette double visibilité, construite dans le film, s'interprète aisément : la visibilité du temps est comme une visitation — cette visitation qui vient avec le spectacle de la mer, suivant le mouvement de la mer — ; la visibilité du temps est comme un platonisme — ce qui nous fait

voir la forme parfaite dans le temps, la statue. Certes, cette statue ne peut être qu'œuvre d'homme ; mais elle est anciennement faite ; présentement, dans la diégèse du film, elle est cette perfection dans le temps et comme hors du temps, et donnée à voir comme du temps. Il est remarquable que cette visibilité du temps n'implique, dans le film, aucun souvenir. Cette scène de Balbec n'est pas donnée pour une scène mémorielle ; c'est une scène actuelle. Il faut comprendre que le temps visible n'est pas le temps du narrateur, ni celui de sa mémoire : ce temps est précisément celui qu'il voit.

Ce jeu sur la visibilité du temps doit se comprendre dans un rapport avec l'allégorie de la scène de Venise et avec l'effacement de la référence explicite à la madeleine. Allégoriser Marcel comme un passeur du temps, faire de lui une telle image explicite revient à marquer qu'il n'est pas en lui-même la visibilité du temps, qu'il est un passeur du temps qui ne peut donner la visibilité du temps. Effacer la référence explicite à la madeleine revient à marquer que Marcel n'est pas en lui-même une identification temporelle, qu'il n'est pas le maître de l'identification temporelle, puisqu'il n'est ni l'agent ni le patient d'un souvenir — il est au mieux le scripteur et certainement le spectateur de l'identification temporelle. Cela commande de conclure : *À la recherche du temps perdu*, tel que l'ensemble romanesque est rappelé dans le film, *Le Temps retrouvé*, tel qu'il est adapté par le film, ne peuvent être le présent de la récupération du temps. C'est là dissocier et opposer la propriété temporelle du film et celle de l'ensemble romanesque et du roman dernier. *Propriété temporelle du film* : celui-ci est explicitement donné comme le moyen de la représentation de la visitation du temps et, faut-il répéter, comme celui d'un platonisme — dans la visitation du temps, il donne à voir les images parfaites dans le temps. Cette visibilité et cette perfection défont la nécessité de la mémoire. *Propriété temporelle de l'ensemble romanesque et du dernier roman telle qu'elle est*

suggérée par le film : elle ne peut pas se lire comme elle est lue usuellement à partir de Proust. Selon le film, cette propriété temporelle est seulement existentielle. Elle ne relève ni du présent absolu, auquel *À la recherche du temps perdu* peut être identifié grâce à la thématique du monument, ni de la saisie et de la présentation consciente d'une appartenance au temps. Raoul Ruiz contredit Paul Ricœur qui, dans *Temps et récit*, note que la représentation de cette appartenance le but et le résultat de l'ensemble romanesque : si on accepte les thèses de Paul Ricœur, le long récit d'*À la recherche du temps perdu* ne serait, dans cette perspective, que le dessin visible de notre enveloppe temporelle, qui est proprement invisible — le temps, cet invisible, suivant la notation de Saint Augustin.

III.

Raoul Ruiz construit donc son film suivant l'opposition de ces deux propriétés temporelles, et récuse que le récit puisse avoir une autre propriété temporelle qu'existentielle. Cette opposition doit se commenter de deux manières : d'une part, suivant la propriété temporelle qu'elle suppose au film, et suivant la manière dont cette propriété est mise en œuvre ; d'autre part, suivant ce qu'implique, au regard du roman, le fait de ramener le roman au seul dessin d'une propriété existentielle.

La notation que nous avons proposée et suivant laquelle le film se donne comme la représentation de la visibilité du temps, est elle-même étrange : le film est, par définition, l'art qui donne le temps visible. Pour approcher cette étrangeté, il suffit d'ouvrir une parenthèse sur les façons dont *À la recherche du temps perdu* caractérise les représentations temporelles du visible, que peuvent être la peinture et la photographie, et qui font paradigme dans cet ensemble romanesque. Il peut donc être dit, chaque fois, qu'il s'agit d'un temps visible, de rendre le temps

visible. *Photographie* : l'instantané de la photographie est une manière d'enregistrement radical du *cela a été*, toujours perceptible comme tel lorsque la photographie est à nouveau vue. La visibilité du temps est ici celle de la perte, de la certitude de la perte que porte la photographie et qui fait la visibilité du temps. *Peinture* : Proust note que la fonction de la peinture est de rendre le temps partiellement visible — cela en marquant les moments mêmes de la représentation, en figurant la dyschronie du temps. Cela peut valoir aussi pour tout type de description. Ces deux moyens ont une caractéristique ou un effet communs : rendre le temps visible en excluant la synthèse temporelle, celle synthèse que vise, en tant qu'ensemble narratif, *À la recherche du temps perdu*, et qui est, dans cet ensemble romanesque, selon la disponibilité même de la mémoire³. Ces caractérisations portent cependant une distinction radicale d'avec la manière dont le cinéma restitue le temps visible. Le film, quelle que soit la représentation qu'il livre, est à lui-même sa propre totalité temporelle parce qu'il est représentation en mouvement : il est le temps même, visible, qui inclut, subsume toute représentation temporelle et donne son temps visible suivant la visibilité du temps du cinéma. En ce sens, en donnant le temps visible, le film constitue un tout artistique, esthétique, autonome. L'adaptation du *Temps retrouvé* a pour but de passer ce qui est, par définition, la fausse synthèse temporelle du récit — la mémoire et l'intellection selon la mémoire et selon la propriété cognitive qui lui est attachée, sont, dans *La Recherche*, les seuls moyens de figurer une synthèse temporelle. Remarquablement, le scénario du « Temps retrouvé » met dans la bouche de Marcel des notations, venues d'*À la recherche du temps perdu*, qui confirment cela, mais qui ne peuvent être une explication du film puisque celui-ci ne représente pas un tel jeu d'intellection. En reprenant ces notations, le film, outre qu'il marque ici, par son discours verbal, une fidélité littérale à Proust,

désigne ce qui est sa finalité comme film : prendre en charge la représentation de la synthèse temporelle.

Dire que « Le Temps retrouvé » se donne comme le film de la visibilité du temps est redondant par rapport à la définition du film comme genre, mais explicable parce que cela suppose que le film, en tant que média, en tant que genre, joue avec sa propre finalité — donner le temps visible. Il joue, par là-même, contre les représentations du temps visible, que cite *À la recherche du temps perdu*. Ce jeu peut être caractérisé suivant trois moyens. Suivant la figuration dans le film de la visibilité du temps ; suivant la position temporelle prêtée dans le film à Marcel ; suivant la manière dont le film expose sa propre visibilité, et qui a affaire avec le temps historique.

Figuration de la visibilité du temps : il est manifeste, dans « Le Temps retrouvé », que les représentations de photographies et de peintures sont des représentations inertes. Pour illustrer cette redondance ou cet explicite, il faut d'abord s'attacher aux figures du temps que livre « Le Temps retrouvé ». Par figures du temps, il faut comprendre : la représentation, dans le film, de jeux temporels visibles et explicites — ce qui peut encore se définir comme une sorte d'état métacinématographique du *Temps retrouvé* : le cinéma, comme genre, rend le temps visible ; un film peut figurer, en lui-même, ce jeu de la visibilité du temps. Il faut ici répéter l'allégorie de Venise, la scène de la mer et de la statue sur la plage à Balbec, les scènes des statues et des colonnes en ruines. Il est net que le seul jeu temporel sur un art plastique, dans le film, porte sur la sculpture, qui est, par excellence, l'art de l'immobilité et de l'espace. Il faut ajouter toutes les représentations des personnages suivant leur vieillissement même dans la diégèse du film — ce qui interdit de rapporter le constat du vieillissement au jeu du souvenir. Dans l'ensemble romanesque, c'est le narrateur qui dit sa perception du vieillissement de tel personnage, qui est une perception synthétique du temps. À l'inverse,

il n'est jamais prêté dans le film à Marcel de tels commentaires ; face au film, c'est le spectateur qui voit ces personnages vieillir — comment, dans le film, Marcel les voit vieillir —, autrement dit qui voit cette synthèse temporelle. Le jeu sur le vieillissement visible est, dans la diégèse, l'équivalent de la représentation de la visibilité du temps, attachée à la scène de Balbec et de sa statue.

Position temporelle prêtée dans le film à Marcel : plus remarquable encore, dans ce jeu de la visibilité du temps, tel qu'il est explicitement figuré par le film, est le détournement opéré par le film d'évocations exemplaires dans *À la recherche du temps perdu* — les lectures de l'enfance — et de la figuration de ce qui appartient en propre au film : la mort de Marcel. De fait, on ne voit pas Marcel mourir ; il n'y a pas, dans le film, d'exact répondant final à la scène d'ouverture. Le substitut de ce qui aurait pu être la scène de la mort, et ce qui marque l'effacement temporel de Marcel, est un remarquable jeu de visibilité : Marcel se trouve à Balbec ; il voit un enfant sur la plage ; il suit cet enfant qui entre dans l'eau ; l'image de Marcel adulte disparaît avant que le personnage de Marcel ne commence à marcher sur la plage ; et seule reste la mer, c'est-à-dire la visibilité du temps. Cette scène transforme radicalement le rapport, que dessine l'ensemble romanesque, de Proust à son enfance. L'enfance n'est plus ce qui est récupéré par le souvenir. Elle est le présent même, sans qu'il y ait, en elle, aucune suggestion de passé, en même temps qu'elle marque, bien sûr, une manière d'antériorité. Cette visibilité de l'enfance, qui est implicitement l'accompagnement de toute représentation de la vie adulte de Marcel, a son exact équivalent dans la scène antérieure de la statue grecque sur la plage de Balbec. Elle dispose doublement Marcel dans le temps : suivant un platonisme — la constance de l'image de l'enfance —, suivant la phénoménologie visible du temps — le temps même de la vie de Marcel qui est le temps de la vie de quiconque, de la vie publique, le temps du

déroulement du film. Cette double disposition correspond elle-même à la situation temporelle spécifique que le film prête à Marcel.

Le film est entièrement construit sur une présentation de Marcel comme témoin de tout ce que montre le film — c'est un témoin donc toujours actuel dans la diégèse du film. Dans cette perspective, les scènes qui touchent à l'enfance, comme la scène où la mère dit au petit Marcel qui ne veut pas dormir qu'elle va lui lire un livre, sont, de fait, dans le film, des scènes au présent, sans que le rapport temporel à la diégèse du film soit indiqué. Le temps est donc égal ; ou il est la contemporanéité visible de plusieurs temps. Marcel est, par la visibilité des scènes du film, cette contemporanéité, sans qu'il ait à citer sa mémoire. On comprend alors que l'allégorie du vol de Marcel dans le temps — la scène de Venise — n'entend pas être un exact commentaire du film, mais une manière d'indiquer la nécessaire irréalisation sous laquelle *À la recherche du temps perdu* place son narrateur. À l'inverse, le pouvoir de synthèse temporelle du film rend inutile cette irréalisation : la visibilité du temps fait de Marcel le contemporain de tous ses temps — celui qui a vécu et qui vit dans le film plusieurs vies, celui qui, dans un commentaire que le film prête à Marcel devient, par là, indifférent à la mort. On a ici la meilleure récusation d'une lecture existentielle du film, qui serait parallèle à la représentation existentielle de l'écrivain, que suggère le film lorsque celui-ci s'attache seulement à évoquer l'écriture de l'ensemble romanesque. C'est pourquoi, alors que Marcel écrit, on ne le voit pas écrire ni dicter — hormis dans la scène d'ouverture. C'est pourquoi on ne le voit pas se souvenir. C'est pourquoi, bien qu'on sache qu'il peut traverser le temps — cela est son allégorie —, on ne le voit pas, bien évidemment, traverser le temps. Quand je dis « on ne voit pas », j'entends ce qui est donné à voir au spectateur, ce que le film montre. On ne le voit pas même se voir. On le voit explicitement visité par un autre temps :

ainsi de la scène quasi finale qui a été citée. On le voit implicitement visité par un autre temps — le temps platonicien de l'enfance. Par la présentation filmique, Marcel devient une manière de somme temporelle, qui n'exclut pas la présentation de la perte qu'est le temps, ni la notation du deuil. Cette présentation temporelle de Marcel est exactement adéquate au pouvoir que le film a de rendre le temps visible — doublement : le temps visible du film est celui de l'énigme de l'homme visible et du temps perceptible. Par quoi et telle est la monstration du cinéma, la temporalité nous attache à des figures qui disparaissent de nous-mêmes. Le mouvement du « Temps retrouvé » est ici remarquable. La synthèse temporelle n'est pas par la recherche explicite de cette synthèse — on est ainsi à l'inverse de la démarche d'*À la recherche du temps perdu* —, mais par le paradoxe même de la visibilité du temps que porte le film comme genre : donner le temps comme son propre développement, ainsi que la projection cinématographique est le développement d'une durée qui est une et sa propre synthèse, et montrer constamment la perte de l'image antécédente et du moment antécédent. Par quoi, tout deuil est heureux, qui est le moyen même de la synthèse du temps. On comprend qu'il ne soit nécessaire, dans « Le Temps retrouvé », ni de jouer du flash-back, ni de citer explicitement la mémoire.

Manière dont le film expose sa propre visibilité et le temps historique. La disposition temporelle prêtée à Marcel dans le film peut être reformulée de la façon suivante. Marcel est donc représenté selon le temps existentiel — qui est le temps de la diégèse. Il est remarquable, puisqu'il n'y a aucun jeu de flash-back, de souvenir, de rétrospection explicite, que tout le temps visible soit donné comme un avec ce temps existentiel, ou avec le temps de la diégèse. Cette notation peut être également dite dans l'ordre inverse : le temps visible du film absorbe le temps existentiel. Il faut ajouter que le

temps de la diégèse est aussi un temps public, un temps historique — celui de la société parisienne et de la guerre. Il est ici patent que Raoul Ruiz utilise ce qui est une des caractéristiques du *Temps retrouvé* — le roman de Proust retrouve explicitement l'actualité publique — pour figurer une totalisation des perspectives temporelles dans la diégèse : temps existentiel, synthèse temporelle, temps public. Il est tout aussi patent que Marcel est explicitement présenté comme celui qui est présent à ces trois perspectives. Le temps visible du cinéma, c'est cela : la coexistence dans une seule représentation du temps visible, du temps existentiel, de la synthèse temporelle, du temps historique, sans que cette unité — à la différence de ce qui est la finalité d'*À la recherche du temps perdu* — soit rapportée à l'exercice de la mémoire et de l'écrivain, à son intériorité. On a ici encore la meilleure indication que, dans la représentation du temps visible, il n'est que des positions de réalité : l'image filmique ne peut être identifiée ni à un jeu d'irréalisation, ni à un jeu d'absence — par quoi, l'on contredit, une fois de plus, toute privilège de la peinture et de la photographie. La visibilité que le film prête au temps est donc indissociable d'un principe de réalité qui est attaché à toutes les représentations temporelles, et de l'appartenance du sujet à toutes ces représentations temporelles. Le film expose sa propre visibilité en donnant le sujet pour visible suivant tous les temps.

Cela a une double conséquence. Le sujet du film est le temps même. L'histoire, qui est l'exposé des temps et de l'actualité, est le temps même. Remarquablement, le film ne reprend pas, dans son scénario, les termes suivant lesquels *Le Temps retrouvé* indique, en sa fin, que l'œuvre doit être marquée du sceau du temps, qu'elle doit être comme du temps incorporé. Le film montre, en une fidélité au roman de Proust, le temps, selon les apparences sociales, selon les apparences personnelles, selon les retours de Marcel à Paris. Mais cela n'est qu'une

manière de spectacle du temps — celui même que Marcel, dans le film, ne cesse de regarder. Cela ne dispose pas l'incorporation du temps. Cela doit laisser subsister la même question que laisse subsister la fin du *Temps retrouvé* : comment réaliser l'incorporation du temps ? La même question subsiste parce que cela n'est pas la question du film en tant que film. Si par la visibilité que le film prête au temps, le sujet est le temps même, l'histoire est le temps même, le spectacle social et personnel du temps devient, dans le film, la simple illustration, la simple confirmation de la visibilité du temps et de l'achèvement que constitue, par là, le film.

Cette double conséquence — le sujet est le temps même, l'histoire est le temps même — est encore indissociable de la situation prêtée à Marcel par le fait de la représentation filmique. On sait donc que *Le Temps retrouvé*, autant qu'il est le roman du temps littéralement retrouvé, en ce sens qu'il est le roman du temps manifeste sur les visages, est le roman du retour répété, qui permet de percevoir les marques du temps et de l'histoire. Dans le roman, cela correspond à la participation de Marcel à ce vieillissement et, de sa part, à un jeu de perception de ce vieillissement. Que la question de l'incorporation du temps subsiste indique explicitement : cette participation et ce jeu de perception ne suffisent pas pour réaliser cette incorporation — le récit n'est pas, de lui-même, une synthèse temporelle. Le film reprend la représentation de cette participation et de ce jeu, mais de manière spécifique. À cause de cette reprise, le film répète les articulations principales du roman — Tassonville, Charlus, Jupien, la matinée chez la duchesse de Guermantes et le bal des têtes — et figure explicitement les jeux du vieillissement. De plus, il précise les représentations du temps, attachées à Marcel, et qui ne sont pas liées à cette répétition, mais tantôt des jeux sur la visibilité du temps, tantôt des moyens de rappeler les grandes articulations d'À la recherche du temps perdu en les privant de la

prégnance du souvenir et de la mémoire. La situation de Marcel, personnage filmique, est alors double : il perçoit le vieillissement ; il est comme dans le temps même — cela que fait comprendre l'allégorie de Venise. Cette dualité peut se reformuler : Marcel est comme hors du temps — il perçoit le vieillissement — ; il est comme dans le temps, dans ce temps qui ne cesse de le visiter et de l'incorporer — il faut répéter ici ce qui a été dit sur le platonisme du temps du film et sur la phénoménologie du temps visible.

Cette reformulation permet encore de préciser la dualité constitutive du film en tant que genre, qui est spécifiquement utilisée par Raoul Ruiz. « Le Temps retrouvé » figure en lui-même ce qui est le statut du film : donner à voir un monde comme si le regard de l'homme ne l'avait jamais regardé, bien que ce monde soit un monde humain⁴. La condition temporelle de Marcel, telle que nous venons de la décrire, le fait même de la visitation du temps, entraînent que Marcel, dans le film, soit constamment comme face à un spectacle auquel il n'appartient pas — remarquablement, les scènes de l'enfance, dans le film, ne portent aucune indication d'identification explicite de Marcel adulte avec Marcel enfant ; tout aussi remarquablement, dans le monde social, Marcel est représenté de la même manière : il apparaît comme un strict spectateur de ce monde. Cela explique que le jeu mémoriel ne puisse être présenté expressément dans le film. Cela explique encore que Marcel puisse être explicitement de tous les temps : il leur appartient en tant que spectateur. Cela explique enfin que le passage à travers le temps ne puisse être figuré que par une allégorie. Cela confirme enfin que le temps ne puisse être ici qu'une visitation.

Que le film de Raoul Ruiz utilise ainsi manifestement ce qui est la nécessité du cinéma permet de comprendre la contradiction même d'*À la recherche du temps perdu*, particulièrement dans *Le Temps retrouvé*. Incorporer le temps, jouer de la mémoire, ce n'est

ultimement, dans les termes de Proust, que tenter de donner simultanément et comme une unité le temps historique, le temps existentiel, et l'autre temps, celui que fait le souvenir. Que le souvenir soit quelque chose d'inattendu et de hasardeux le caractérise comme une manière de présent absolu, par définition incomposable avec le temps historique et avec le temps existentiel. L'écriture tente de défaire l'impossibilité de cette composition, alors même qu'elle dit l'énigme du passé. Le narrateur de *La Recherche*, ainsi qu'il a été commenté par Gilles Deleuze, se donne, apparaît, en conséquence, comme un être métamorphique, comme une sensibilité qui enregistre : il est la figuration de l'impossibilité que constitue *La Recherche* et comme la seule réalisation narrative possible, sous le signe de sa propre monstruosité, de ce que fait le cinéma : donner Marcel à la fois comme l'homme de tous les temps et comme celui qui n'appartient pas au temps qu'il voit. Cette contradiction de *La Recherche*, que résout donc le cinéma, parce qu'il donne le temps comme le temps de la visitation et le monde du film comme celui d'un monde qui n'a jamais été regardé par un homme, est celle de tout récit qui entend être à la fois sa propre somme temporelle et la désignation de l'autre temps.

¹ Par convention et pour que chaque référence puisse être identifiée sans équivoque, nous citerons le titre du roman de Proust en italique, et le titre du film de Raoul Ruiz en romain et entre guillemets.

² Scénario du « Temps retrouvé », publié dans *L'Avant-scène/Cinéma*, p. 73.

³ Sur ces points, on peut se reporter à notre article, Jean Bessière, « Description, effet de visibilité et temps. H. James, Proust, G. Stein, Calvino », dans Jean Bessière, éd., *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988.

⁴ Pour cette définition du cinéma en tant que genre, voir Stanley Cavell, *The World viewed*, Cambridge, Harvard University Press, 1970. On remarquera que le roman

de *La Invención de Morel* de Bioy Casares est une parfaite illustration littéraire de cette définition, bien que le roman soit largement antérieur à l'ouvrage de Stanley Cavell.