

PROUST LU, UN FILM DE VÉRONIQUE AUBOUY OU LE SECRÉTARIAT DU TEMPS

On nous veut social, nous nous conformons à cette volonté d'une manière ou d'une autre, des voix qui ne sont pas nous parlent en nous, on nous donne des conseils, des ordres, on nous prévient de notre cotation dans la Bourse des bavardages. Le temps de cette rumeur continue et usante, et hop, c'est fini. La vie a eu lieu sans avoir été vécue autrement que par procuration, répétition, convention, abandon. L'artiste en revanche est le Temps lui-même. Un artiste n'est que le secrétaire du Temps (Philippe Sollers, L'Œil de Proust, p.24).

Depuis bientôt dix ans, Véronique Aubouy filme la lecture intégrale de l'œuvre de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Devant sa caméra, les lecteurs se succèdent pour lire chacun deux à trois pages, dans l'ordre du texte¹. L'aventure a commencé le 20 octobre 1993². Le premier lecteur se nomme Christian Fruchard. Pour lire le texte que lui a attribué la cinéaste et qui est devenu *son* texte³, les premières pages de *Du côté de chez Swann*, il est venu chez elle, dans le XX^e arrondissement de Paris, et s'est assis dans un fauteuil club. Le spectateur qui regarde le début du film vidéo entre ainsi d'emblée dans l'intimité de l'artiste et de son entreprise.

Le nom de Christian Fruchard, comme celui des lecteurs qui lui succèdent (182 pour le seul premier volume de la *Recherche*), se lit sur l'écran. Chaque plan-séquence est en effet précédé d'un noir sur lequel s'inscrit en blanc, puis s'efface, le nom du lecteur. Son nom et rien d'autre⁴. Le montage contribue à la fluidité de l'ensemble : chaque séquence s'ouvre et se clôt sur un silence et un regard, celui du lecteur... ce qui ramène inexorablement le spectateur vers l'écoute, et le même noir qui sépare chaque lecteur renforce cet effet d'enchaînement. Bien que le plus souvent, ils ne se connaissent pas entre eux, les lecteurs semblent se passer le relais et, par le regard-caméra, nouer un lien avec les spectateurs que nous sommes.

Après que les yeux du lecteur ont fixé la caméra, ils s'abaissent vers le livre, souvent un simple exemplaire de poche. Et la lecture commence. Le lecteur est filmé en plan moyen ou

¹ Au départ, elle a proposé 3 pages, puis, en fonction des découpages (il s'agit de donner au lecteur une unité textuelle), 2, 2,5, voire 1 page (s).

² Quelques mois auparavant (mai 1993), V. Aubouy a présenté un film de fiction, *Le Silence de l'été*, au festival de Cannes (Un certain regard).

³ Les pages sont attribuées dans l'ordre. Il peut arriver, si la cinéaste est confrontée à un nombre important de lecteurs, comme au « Lieu Unique » de Nantes où elle a été invitée en mai 2002 (pour le *Mai du livre d'art*), que les pages soient lues dans le désordre. Le *puzzle* se reconstitue alors au montage.

⁴ Si les marques d'appartenance sociale sont sensibles puisque les lecteurs choisissent souvent de lire dans leur cadre de vie, Véronique Aubouy n'a pas souhaité les souligner au sein du film (par l'indication de la profession par exemple). Cependant, on trouve un générique à la fin de chaque « tome » (un déroulant, blanc sur noir), dans lequel figurent, pour chaque lecteur, le nom, la profession (sur les indications du lecteur), la date et le lieu de la prestation. Par ailleurs, on trouve ces informations dans le premier des livres de Véronique Aubouy, *Proust lu, n°1-n°182*, Onestar press, 2001 (diffusion, librairie Florence Loewy). Cet ouvrage, trace des tournages, est constitué de fiches, une par lecteur (les 182 premiers, pour cet ouvrage). Chaque fiche précise son nom et sa profession, la date et le lieu, le passage lu, des indications techniques et quelques mots de commentaire.

en plan d'ensemble, de face ou de profil, voire de dos. Il arrive que la caméra tourne autour du lecteur ou de la lectrice ou qu'elle s'immobilise pour un plan fixe durant toute la séquence⁵. Sans chercher à produire un effet particulier, Véronique Aubouy demeure seulement au plus près de son lecteur. En témoigne la subtilité avec laquelle, sans faire usage de projecteurs, elle capte la lumière ambiante – celle du jour ou des lampes.

Le lecteur ou la lectrice s'applique. Une lectrice anglaise butte légèrement sur les mots tout en veillant à la qualité de son articulation. Un homme aux lunettes noires se tient debout devant une installation d'art contemporain – c'est à Fribourg –. Dans sa gorge, la phrase de Proust devient chant ; il immobilise son souffle sur un -f- ou achève une période dans les aigus comme pour mimer une conversation mondaine. Au contraire, une dame, démunie devant la phrase écrite, en modifie sensiblement la ponctuation. L'oralité l'emporte et le texte s'obscurcit au moment où il s'incarne. Un jeune homme aux cheveux noirs et longs, allongé sur un lit, insuffle aux mots l'énergie d'une violence intérieure contenue. Dans une vaste salle, Raoul, dix ans, ânonne un peu le texte tout en caressant de la voix les mots qu'il reconnaît, « ma mère »... Pendant sa lecture, une toute petite fille s'immobilise près de lui, silencieuse, comme figée par la mélodie qui habite la pièce.

Au bout de cinq à six minutes, le lecteur lève les yeux et fixe à nouveau la caméra. Nouveau noir, un autre nom s'inscrit... Les séquences sont tournées dans une chambre d'adolescent ou la cour d'un immeuble, dans une forêt de bouleaux en hiver ou la sacristie d'un temple protestant, dans une librairie, sur un marché, dans une cellule de prisonnier, au comptoir d'un bistrot. En Bourgogne et en Normandie, en Slovénie et en Hongrie, à Mycènes ou Barcelone, à Bombay, Paris ou Mexico, à New York ou Fribourg, au fil des déplacements de la cinéaste. Des enfants aux retraités, tous les âges sont représentés. Certains lecteurs sont comédiens (mais ils sont peu nombreux), scénaristes ou artistes. Parmi les autres, on trouve un viticulteur, une vendeuse, un berger, un S.D.F., un « aventurier », un « aristocrate dilettante », un poissonnier ou un paysan. Plus d'inconnus que de personnalités défilent devant la caméra.

Face à l'écran, le spectateur hésite. La fascination qu'exerce l'étrangeté d'une lecture orale de Proust le cède au désir de percer le secret des lecteurs qui se succèdent. Aussi va-t-il de Proust à celui qui a la parole, de Madame Verdurin à cet inconnu qui, à son corps défendant, se révèle. Par son passage à l'oral, dans cette succession de lectures, le texte de la *Recherche* devient fleuve. Un fleuve qui s'écoule sans obstacles et charrie toutes sortes de matériaux. La continuité de la lecture obscurcit certains passages très denses ; d'autres au contraire semblent émerger telles des îles ou palpiter dans la lumière comme des pépites d'or que le fleuve abandonnerait sur la rive. De nouveaux paysages se dessinent que la lecture silencieuse avait en partie occultés. Mais bientôt l'attention du spectateur se dilue dans le spectacle de ces lecteurs absorbés dans leur activité. Qui sont-ils ? Que nous disent-ils d'eux-mêmes ? Que nous apprennent-ils de Véronique Aubouy dont ils tissent l'environnement social ? Beaucoup sont en effet ses proches, ses relations professionnelles ou des personnes rencontrées au hasard de ses périples ce qui donne à son projet une allure autobiographique. Quels liens se nouent entre le spectacle de la société offert par le romancier et celui que donne la cinéaste ?

⁵ Véronique Aubouy a d'abord tourné avec une camera Sony HI 8/V5000. Depuis 2001, elle tourne en mini DV (Panasonic MV300). Ce choix est commandé par le besoin de légèreté et par le peu de moyens financiers. Le montage numérique est actuellement réalisé au fur et à mesure, à peu près tous les six mois.

Plus largement, *Proust lu* est-il un film « regardable » ? On est sous le charme des prises de vues, d'une grande délicatesse, mais le seul premier volume, *Un amour de Swann*, constitue une vidéo couleur de vingt heures. Et tant d'autres restent à tourner ... Quel peut être le sens d'un film que sans doute personne ne verra en totalité et en continu ? Nous avons interrogé Véronique Aubouy sur le sens qu'elle donne à son travail. Après avoir présenté les réponses qu'elle nous a données, nous tenterons de saisir la spécificité de celui-ci.

LE REGARD PORTÉ PAR V. AUBOUY SUR SA DÉMARCHE : DU « TRIBUT » À « L'ENGAGEMENT POUR LA VIE »

Le travail est en cours, nous a-t-elle expliqué⁶. Décembre 2002 devait voir s'achever le tournage et le montage de la lecture du deuxième volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui représente vingt heures de film. La lecture de *Du côté de Guermantes* commence en janvier 2003. Dix ans, le quart de l'œuvre... Faudra-t-il trente ans de tournage encore ? Véronique Aubouy aura-t-elle le temps de mener à bien son projet ? Cette question, la cinéaste dit l'affronter sans inquiétude. Le tournage prendra le temps qui sera donné à l'artiste. Ni plus ni moins puisque son œuvre et sa vie suivent la même route, devenues indissociables.

Qui est Véronique Aubouy ? Née en 1961, elle est réalisatrice de films de fiction (auxquels va sa préférence) et de documentaires. Parmi les fictions, on citera *Hamlet crossing a very little street*⁷, présenté en 1994 et 2001 au festival Court-circuit de Berlin. Des documentaires qu'elle réalise, spécialement pour Arte, la plupart sont des portraits d'artistes, de la contorsionniste Sarah Beauchesne, au dramaturge anglais, Edward Bond, au musicien Zoltan Kolsis ou au metteur en scène Luca Ronconi⁸. Observatrice, intuitive, elle filme les artistes dans leur rapport au temps et à l'espace.

Interrogée sur la naissance de *Proust lu*, Véronique Aubouy répond longuement... sans donner toutes les clés de l'énigme. Elle raconte d'abord la rencontre avec le romancier. En 1987 (elle a vingt-six ans), elle part seule en Amérique latine pour un an. Dans ses bagages, elle a placé un livre. Au cas où... Il est le morceau de France qu'on emporte pour le jour où il serait trop difficile de *tenir*. Au bout de six mois, en Bolivie, alors qu'elle est tentée de renoncer, sa lecture s'impose comme le seul viatique. Le livre est *Du côté de chez Swann* et constitue le début d'une aventure intérieure. La jeune femme trouve la force de rester. Sa mère est priée de lui envoyer de France le second tome. Bientôt, elle a lu – et relu – l'ensemble de la *Recherche*. Et sans qu'elle y prenne garde, a-t-elle expliqué, dans les mois qui suivent, son *écriture* de réalisatrice se modifie. D'abord, les différents films qu'elle réalise témoignent de

⁶ En juillet 2002, quarante heures ont été montées. Près de 400 lecteurs lui ont apporté leur concours.

⁷ Court métrage (3,30').

⁸ On rappellera, parmi les films de fiction, le court métrage cité plus haut, *Le Silence de l'été*, avec François Marthouret et Isabel Otéro, film présenté au festival de Cannes en mai 1993 (15', 1992, Stellaire productions). Véronique Aubouy a réalisé (avec Christophe Boutin) un film d'art, *13 figures de Sarah Beauchesne au 71, rue Blanche* (4'30, 1994, Bigziga production). Pour les documentaires, on citera *Edward Bond, je ne suis pas un homme en colère*, projeté en mars 2002 au théâtre de la Colline (2001, production Les films à Lou, Arte France), *Zoltan Kolsis, un musicien passe* (2002, 52', production Les films à Lou) et *Transports de piano*, tourné en 1998 au festival de La Roque d'Anthéron (53', production Deschamps et Deschamps, La Cinquième, La Sept-Arte). Son dernier film, sorti en janvier 2003, s'intitule *Les Travaux de Luca Ronconi* (69', Les films à Lou-Arte).

la plus grande attention aux sensations dont le son comme les images sont aptes à rendre compte. Mais lorsqu'elle évoque ces changements, elle décrit surtout l'appropriation du temps. Celui-ci s'installe au cœur de ses films pour en constituer la structure centrale, celle autour de laquelle s'organise la narration et se définissent les personnages. La spécificité du cinéma, le montage comme art du temps, est pleinement assumée. Et cette évidence qui s'impose est paradoxalement vécue par la cinéaste comme une libération car en s'appropriant le temps, elle est sûre de s'affranchir de la linéarité de la durée qui est cassée sans hésitation : elle s'autorise à inclure dans un temps présent une image du passé, se conformant ainsi aux processus de la mémoire involontaire et faisant d'un instant un microcosme. Elle décompose, insère et superpose en décalant son et image par exemple (sur un même plan, un son différent fait irruption, introduisant un temps autre). Elle n'hésite pas à faire durer un plan plus que les canons du cinéma ne l'y autorisent. Ainsi le film, *13 figures de Sarah Beauchesne au 71, rue Blanche* consiste en un seul plan fixe d'une durée de 4 mn30. La pratique de cette syntaxe spécifique génère chez elle une jouissance qui la porte : la voici en accord avec elle-même. C'est en tout cas ce qu'elle affirme.

Jusqu'au jour où un ami lui déclare : « tes films sont proustiens ». « Le style de Proust, écrit Philippe Sollers, en cela plus cubiste qu'impressionniste, consiste à coller et couler ensemble des éléments hétérogènes, des angles de perception distincts »⁹. Et la jeune cinéaste comprend quelle dette elle a contractée à l'égard de Marcel Proust. S'enclenche alors le mécanisme de la transmission : il s'agit de « passer de ceux qui m'ont donné à ceux à qui je donne », explique-t-elle. Elle veut « faire avec Proust quelque chose de l'ordre du cinéma » mais ne souhaite pas adapter l'œuvre, décidée à s'effacer devant le texte : celui-ci doit garder son intégrité (et son intégralité) sans quoi la beauté de son agencement serait brisée. L'idée surgit : faire lire toute la *Recherche*. Et donc – vu l'ampleur de la tâche – commencer tout de suite. Non pour rendre hommage à Proust : ce serait trop peu. Mais pour lui payer « tribut ». C'est le terme qu'elle a choisi. L'année 1993 s'achève et le tournage commence.

Véronique Aubouy est obstinée. Année après année, le tribut sera payé. Mais ce rendez-vous régulier¹⁰ comble l'artiste en retour. Il lui offre d'abord un statut, celui de cinéaste : elle affirme n'avoir plus le sentiment – partagé par les « intermittents » – de juxtaposer réalisations et *temps morts*. Être cinéaste est désormais un état. Mais plus encore qu'une identité sociale, l'entreprise représente des « rails » sur lesquels, dit-elle, elle « avance droit ». Elle est une réponse existentielle à l'inquiétude constitutive de l'état d'artiste quand il n'a pas le sentiment d'accomplir une mission ou d'obéir à un *credo* ; quand « ses racines » comme l'œuvre à venir ne relèvent que de lui seul ; quand l'impulsion créatrice se heurte à ce que la jeune femme nomme « la vastitude » ou plutôt prend le risque de se perdre en elle. « Posture » ou « façon d'exister », dit-elle encore. C'est une nécessité intérieure. Consciente que l'artiste ne possède rien en propre, elle est convaincue que le projet « donne une forme » à sa vie, comme elle le déclare.

Tel est l'essentiel de ce que dit la cinéaste de sa démarche. Pour prolonger sa réflexion, on pourrait dire qu'à l'image de la structure, de la *colonne vertébrale* en somme, s'associe celle du souffle. Filmer des lecteurs de la *Recherche*, c'est s'accorder à une respiration devenue

⁹ Philippe Sollers, *L'Œil de Proust*, Stock, 1999, p.8.

¹⁰ Entre deux tournages, s'écoule au maximum un délai de 6 mois.

vitale pour elle depuis que s'est produite cette rencontre capitale avec l'écrivain. Car en passant de la lecture à la réalisation du film, l'artiste se pose d'abord en spectatrice et auditrice. Filmer, c'est d'abord, pour elle, écouter une voix dire ces phrases qui se déroulent pour dessiner les cinquante ans d'une vie, celle d'un enfant devenu écrivain et observateur du monde. Et la durée de cette écoute s'accordera à celle de sa propre existence, en une même respiration. C'est bien un « engagement pour la vie » comme elle l'affirme. On le voit, la question temporelle est centrale. En faisant écho, par son projet, à la voix du narrateur de la *Recherche*, Véronique Aubouy a trouvé *son* rythme. Elle a reconnu dans cette voix une durée qui est la sienne.

À son tour, le spectateur de *Proust lu* reconnaît la régularité de cette respiration. Certes, des lecteurs de toutes sortes, filmés dans des cadres différents, forment un assemblage hétérogène. Mais le rythme et les mots de la phrase proustienne unifient l'ensemble de ces lectures. En écho, la fluidité du montage renforce cet effet.

PROUST LU OU LA DURÉE

Le temps qui s'écoule durant ces dix dernières années imprime sa marque sur la cinéaste et son projet, autant que sur la société qui est la sienne. En 1993, la position que tient Véronique Aubouy est finalement ambiguë : apparemment, elle a choisi de s'effacer. Elle a renoncé à adapter la *Recherche* comme à la lire en public, puisqu'elle n'est pas comédienne. Entre elle et l'œuvre, elle interpose des lecteurs qui ne sont pas à proprement parler ses porte-parole puisqu'ils ne lisent pas toujours selon son goût, ce qu'elle accepte. Bien loin d'adhérer à la conception romantique de l'artiste, elle semble se mettre simplement au service de l'œuvre.

Mais, peut-être sans le percevoir encore, elle a choisi une position qui n'est sans doute pas si éloignée de celle du narrateur de l'œuvre écrite et qui fait progressivement évoluer son travail. Au fil de l'échange que nous avons eu, elle a mis en parallèle, à plusieurs reprises, la relation entre le narrateur et ses personnages et celle qu'elle tisse avec ses lecteurs quand elle les observe, derrière sa caméra. Le parallèle nous paraît porter sur trois points. Tout d'abord, elle s'est installée dans une position intermédiaire, comme à un carrefour : le narrateur de la *Recherche* porte un regard sur la société qu'il fréquente ; et ce regard va lui permettre, par le truchement des personnages de fiction, d'en dresser un portrait destiné à des lecteurs. Sans élaborer de fiction, la cinéaste est bien en position d'observatrice et elle destine son travail à un public. En outre, l'acuité de son regard sur les individus qu'elle filme est assez grande pour qu'elle n'hésite pas à reprendre à Proust le verbe « radiographier ». Si elle est prodigieusement intéressée par chacun de ses lecteurs, c'est que les quelques minutes qu'elle lui consacre dévoilent mille secrets : dans la tâche qui lui a été confiée, le lecteur s'oublie mais son visage, son corps, les lapsus qui lui échappent constituent pour celle qui tient la caméra (et le spectateur de son film) les fragments visibles d'un monde intérieur que ne saurait éclairer la psychologie classique. Et l'on songe encore à Proust, évidemment... Pour revenir aux indications que nous a données la réalisatrice, pourquoi – comme elle nous l'a raconté – cet homme lit-il « ma grand-mère et ma grand-mère » alors que le romancier a écrit « ma mère et ma grand-mère » ? Pourquoi, après qu'elle a rectifié l'erreur et lorsqu'elle refait une prise, répète-t-il le même lapsus, comme incapable de dire « ma mère » ? Les « fautes » (puisque on parle plus volontiers de fautes que d'erreurs de langage), les sous-entendus, les hésitations, les reprises, les instants de distraction, tout ce matériau constitue un ensemble de

signes à décrypter chez les lecteurs. Car les mots de Proust viennent faire vibrer en eux certaines cordes, à leur insu. Et c'est dans la mesure où la plupart de ses lecteurs sont des gens ordinaires et non des comédiens qu'ils acquièrent ainsi à ses yeux et aux nôtres, par tout ce qu'ils révèlent d'eux-mêmes, un statut proche de celui des personnages de fiction dont l'histoire est à reconstituer. Étrangement d'ailleurs, lors de notre entretien, Véronique Aubouy utilisait parfois le mot « personnage » pour désigner ses lecteurs... Or, les premiers mois, comme elle l'a expliqué, elle connaissait la plupart d'entre eux ou prenait le temps de faire connaissance avec ceux qui lui étaient inconnus, avant le tournage. Soucieuse de la qualité de la lecture, elle les faisait ensuite longuement répéter et réalisait autant de prises que nécessaire pour aboutir à un résultat satisfaisant à ses yeux¹¹. Aujourd'hui, quand elle tourne avec des inconnus, elle commence par les filmer avant de bavarder avec eux. Progressivement, tout en maintenant des exigences de base (le texte doit être compréhensible¹²), il nous semble qu'elle laisse monter à la surface toutes ces imperfections apparentes qui en disent si long, sans chercher à instrumentaliser ses lecteurs, en préservant au mieux, au contraire, les signes visibles de la manière dont l'œuvre de Proust résonne en eux. Et l'objectif de la caméra devient loupe.

Pour saisir le troisième point, un changement d'échelle est nécessaire. Réunis comme par une chaîne, le texte à lire, les lecteurs qui se succèdent durant dix années construisent la représentation d'une société en évolution : au départ, la cinéaste n'avait pas envisagé cette dimension sociale. Puis elle dit avoir compris que la durée totale du tournage (probablement des décennies) permettrait de montrer un pan de notre histoire commune à travers l'évolution du cadre, de la mode, des attitudes ou de l'usage oral de la langue (la prononciation en particulier) dont témoignent ses lecteurs. Notons qu'elle n'invite pas deux fois le même lecteur sauf exception. Celle que constitue le jeune Carlo qui a lu à onze puis à dix-sept ans est particulièrement intéressante puisque « le premier enfant de la *Recherche* » qui « réapparaîtra dans chaque livre » souligne mieux que quiconque cette évolution¹³. Proust lui-même a reconstitué dans la *Recherche*, sur le mode de la fiction, près de cinquante ans au cours desquels il a assisté à la transformation de la société du XIX^e siècle. Apparemment, ici encore, les chemins bifurquent puisqu'à partir de ce matériau d'ordre sociologique, la cinéaste prétend se limiter à une approche de documentariste en montrant ses contemporains qui disent la *Recherche*. Il est vrai que le texte lu se déroule dans sa complexité mais que ses lecteurs, eux, sont simplement juxtaposés les uns aux autres. D'ailleurs, l'absence de voix narrative laisse le spectateur seul face au spectacle.

Pourtant, indéniablement, le film acquiert là une nouvelle dimension : un glissement d'ordre générique commence à s'opérer dans la mesure où le spectateur ne peut s'empêcher d'établir une comparaison entre deux sociétés humaines que cent ans séparent et qui dans le film se superposent, l'une n'étant portée que par les mots, l'autre n'étant présente qu'à travers les images. C'est un peu comme si la dimension documentaire s'effaçait au profit de la fiction ou

¹¹ La tentation des premiers tournages a consisté à utiliser l'entreprise comme le peintre utilise un carnet de croquis : il permettait de pratiquer ce que Véronique Aubouy appelle « la grammaire du cinéma », de tester, par exemple, la direction d'acteurs au moment où elle en avait besoin pour un film de fiction. Cette tentation a disparu. *Proust lu* accompagne la cinéaste, sur un chemin parallèle au sien.

¹² Cette exigence l'amène à donner par avance le texte au lecteur afin de lui accorder la possibilité de préparer sa lecture.

¹³ On peut lire ces précisions sur la fiche 61 du livre *Proust lu*, à propos de Carlo Toscan du Plantier.

comme si les deux histoires, celle qui s'esquisse à la vue de chacun des lecteurs et celle de Proust, tendaient l'une vers l'autre. D'ailleurs, Véronique Aubouy elle-même invite à cette interprétation quand elle écrit à propos de son film : « la multiplicité des lecteurs rappelle celle des personnages et leurs multiples facettes¹⁴ ». Que la cinéaste qui a refusé de construire une fiction sur la fiction romanesque se rassure : ce glissement ne se fait pas au détriment du texte de Proust qui, par la voix de nos contemporains, s'amarre simplement dans un siècle autre que le sien. C'est plutôt une sorte d'accord qui se prolonge étrangement.

Ce mouvement seulement amorcé fera-t-il évoluer le film dans les années qui viennent ? Peut-être. Pour l'heure, l'absence de « voix narrative » dans *Proust lu* ne permet pas d'aller plus loin. En tout cas, l'entreprise ne peut se saisir sans cette inscription dans une durée dont elle se nourrit.

LES LECTEURS DE *PROUST LU* : DE L'INTIMITÉ À L'ÉCHANGE

Le spectateur le constate : la plupart des lecteurs filmés s'absorbent dans leur lecture sans guère relever les yeux. Cette attitude n'est pas seulement imputable à la difficulté posée par le passage à l'oral de la phrase proustienne. En fait, le lecteur semble oublier la caméra qui le cerne pour s'approprier ses trois pages. Véronique Aubouy a d'ailleurs insisté sur ce point en nous expliquant que chacun a un rapport particulier à l'événement : les trois pages que le hasard lui a attribuées sont les siennes, « pour la vie » dit la cinéaste. Et souvent, a-t-elle précisé, il a le sentiment que ces pages qui lui ont été *données* s'adressent à lui en propre. Même s'il n'a pas lu tout le volume, même s'il est au départ un peu récalcitrant, « il se reconnaît », a-t-elle affirmé. On songe à cette pratique religieuse – ou magique – qui consiste à ouvrir au hasard le Livre Saint pour prendre connaissance de la Volonté divine. Au vu des anecdotes rapportées par la cinéaste, l'enjeu affectif de cette lecture est d'importance. Et c'est sans doute la raison pour laquelle le spectateur peut avoir le sentiment d'assister moins à une lecture publique qu'à une rencontre (entre un lecteur et son texte) qui ne le concerne pas.

Voici un nouveau jeu d'échos. En effet, cette forme d'intimité peut être mise en relation avec d'autres dans une construction en abyme : le lecteur est comme absorbé dans un songe intérieur, oublieux de l'œil mécanique qui le fixe, celui d'une caméra elle-même entre les mains d'une observatrice de la scène. La réalisatrice récuserait d'autant moins cette position qu'elle filme le plus souvent les lecteurs chez eux dans une intimité qu'elle dévoile. À son tour, le spectateur pénètre en voyeur dans cette intimité qui fait naître en lui le désir de décoder les signes de l'inconscient évoqués plus haut ainsi que les vêtements de l'inconnu, les meubles de sa maison, ses proches. Mais la première de ces poupées russes est bien le texte de Proust lui-même dans lequel le narrateur observe avec acuité ses personnages. On songe à la scène qui se déroule à Montjouvain¹⁵ : comme le narrateur, le lecteur, la cinéaste et son spectateur pourraient sembler profiter sans vergogne des fenêtres ouvertes – le livre qu'on tient entre les mains, l'objectif de la caméra, l'écran sur lequel passe la vidéo – pour observer

¹⁴ Texte de présentation de l'installation vidéo pour le *Mai du livre d'art*, au « Lieu Unique » de Nantes, 24-26 mai 2002 (texte signé de Véronique Aubouy).

¹⁵ Le narrateur observe de l'extérieur par une fenêtre ouverte les amours interdites de M^{elle} Vinteuil et de sa compagne. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1999, p. 132 (Quarto).

ceux qui se donnent à voir. En réalité, il n'y a pas pour autant viol d'une intimité. Car cette intrusion s'effectue – du moins de la part de la cinéaste – sans violence, dans un subtil mélange de curiosité et de respect¹⁶. La caméra de Véronique Aubouy approche les êtres pour en dessiner les contours avec tendresse, dans une lumière naturelle incapable de creuser les rides ni de cerner les traits.

La cinéaste filme l'intime. Elle s'attache, dans ce film comme dans les autres (qu'il s'agisse de films de fiction ou de documentaires), à approcher – sans l'expliquer – l'aventure intérieure des êtres. Lucidement, elle a décidé de s'installer aux limites de son art, à la double frontière de l'invisible et de l'inexplicable. Comprenez qui pourra. Sur cette frontière, l'écrivain est probablement moins démuné que le cinéaste. Pourtant, même si la jeune femme est manifestement fascinée par l'écriture, c'est la caméra qu'elle a choisie.

Ainsi, les spectateurs se trouvent pris dans un dispositif complexe. Les voici observateurs en bout de chaîne, pour ainsi dire, puisqu'ils succèdent au narrateur, à la première lectrice, aux lecteurs qu'elle filme ; observateurs des lecteurs absorbés autant que des personnages de la fiction... Mais cette observation est indissociable du pouvoir d'interprétation que Proust concède volontiers à celui qui le lit et qui pourrait nous autoriser à rapprocher la performance des lecteurs autant que le film lui-même d'un *texte* :

L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci et *vice versa*, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. [...] L'auteur n'a pas à s'en offenser mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « regardez-vous même si vous voyez mieux avec ce verre ci, avec celui-là, avec cet autre »¹⁷.

Les « deux textes » évoqués par Proust, le sien et celui du lecteur, se multiplient grâce à la cinéaste puisque le texte littéraire passe entre plusieurs mains avant d'atteindre le spectateur. C'est que, par nature, il est destiné à la circulation. Il est donc plus que monnaie d'échange. « La vocation naturelle, irréprensible, du livre est centrifuge », affirme Michel Tournier¹⁸. Et c'est ce mouvement que prolonge et amplifie Véronique Aubouy par la parole qu'elle donne à des lecteurs.

L'époque est à la redécouverte de la lecture orale des textes littéraires, on le sait. Les lectures publiques fleurissent, provoquant l'engouement du public ainsi qu'en témoignent les initiatives prises localement par les médiathèques ou les ateliers d'écriture comme le succès parisien des soirées organisées par la revue *Inventaire-Invention*. Les metteurs en scène de théâtre donnent à dire à leurs comédiens des textes qui ne sont pas destinés à la scène : à Olmi-Capella, en Haute-Balagne, les jeunes stagiaires de Robin Renucci lisent, l'été, dans les

¹⁶ Il faudrait par ailleurs revenir sur le voyeurisme du narrateur dans la scène de Montjouvain. Certes, il y a une intrusion indiscreète, différente de celle exercée par la caméra (puisque le narrateur ne demande pas l'autorisation d'observer la scène...) mais exempte de cruauté : le narrateur de la *Recherche* ne condamne pas M^{lle} Vinteuil : en effet, le récit des ébats observés de l'extérieur est suivie d'un plaidoyer en faveur de la vertu naturelle de la jeune fille que révèle paradoxalement son sadisme.

¹⁷ *Ibid.*, *Le Temps retrouvé*, p. 2296-2297.

¹⁸ Michel Tournier, *Le Vol du vampire*, Mercure de France, 1981, p.10.

jardins en terrasse abandonnés des paysans, Verlaine, Ponge et Max Jacob¹⁹. Dans cette durée particulière, l'exhaustivité de l'œuvre devient secondaire : quelques mots, une page ont le pouvoir de capter l'attention. Le travail de la cinéaste, intéressée par le théâtre, participe de ce mouvement. À l'encontre de l'activité silencieuse et individuelle, cette lecture réhabilite la voix et le souffle et rend à la littérature sa résonance collective. Elle est acte posé et présence aux autres. Pour la cinéaste, il est essentiel de « faire circuler les mots dans l'espace » car les sons dans lesquels soudain s'incarne le texte littéraire peuvent enfin s'échapper du livre et se disperser sans disparaître. Tout en se diffusant, ils « se conservent », elle en est sûre, telles les « paroles dégelées » que Pantagruel et ses amis peuvent à nouveau entendre sur la haute mer²⁰.

Demeure la question du médium : une vidéo projetée a-t-elle le même impact que la parole vivante, en direct ? Il ne le semble pas. Cependant la réalisatrice la destine à une projection dans un espace public, fréquenté par des visiteurs qui vont saisir au passage quelques sons et quelques images. Elle accepte donc le risque du *zapping*, indissociable de la télévision familiale ou des écrans installés dans les galeries commerciales. Certes, un décalage a toutes les chances de se produire entre le moment sacralisé de la lecture devant la caméra et la banalisation des images diffusées sans interruption dans un lieu public. Mais aux yeux de Véronique Aubouy, il faut sans doute avant tout préserver cette libre circulation des mots trop longtemps enfermés par le livre et les pratiques de lecture solitaire qu'induit celui-ci. En outre, ces projections auront toujours lieu dans le cadre, clairement défini, de manifestations artistiques. Peut-être les visiteurs retiendront-ils les mots qui les touchent avant de les transmettre à leur tour. Peut-être seront-ils simplement émus un instant par ces lecteurs ordinaires qui osent s'approprier ce texte prétendu si difficile. C'est ce qui s'est produit à Lyon, lors de la Biennale d'art contemporain de juin 2001 ou, à l'occasion du *Mai du livre d'art* 2002, au « Lieu Unique » de Nantes, où la vidéo était projetée sur grand écran, tout près de la « Grande librairie » présentant livres d'art et livres d'artiste. *Proust lu* relève de la « tradition orale ». *Tradere* au sens de livrer – ou délivrer. Le préfixe *trans* exprime d'abord le mouvement de transmission, le passage. Celui qui *délivre* des paroles n'est pas responsable de leur réception. S'il prend le risque de les voir se dissoudre ou se déformer, il suscite en même temps une nouvelle création. Et c'est bien, dans un autre contexte, celui de l'écriture, l'idée défendue par Marcel Proust. En déplaçant partiellement l'attention portée au texte littéraire sur la *contagion* dont il est responsable²¹ ; en suscitant, de proche en proche, la créativité des récepteurs, la cinéaste ne trahit pas son modèle.

Ainsi s'élabore cette étrange dialectique entre intimité et échange dans laquelle les deux termes sont indissociables. L'œuvre présente une série de portraits ; elle peut aussi se lire comme l'autoportrait de Véronique Aubouy. C'est sans doute au prix d'une démarche personnelle authentique, celle de la cinéaste et de ses lecteurs, que la circulation de l'œuvre est féconde. Et c'est cette participation au rituel de la transmission qui renforce l'intimité de la rencontre.

¹⁹ Source : « A Olmi -Capella, cinq étés d'ateliers théâtre », *Le Monde*, 9 août 2002.

²⁰ Rabelais, *Le Quart livre*, chapitre LVI, Paris, éditions Marabout, 1963, p.364.

²¹ C'est encore Michel Tournier qui, dans le prolongement de Proust, affirme : « Ainsi toute création se veut-elle fondamentalement contagieuse et en appelle-t-elle à la créativité des lecteurs » (*Le Vol du vampire*, op. cit., p.11).

FAUT-IL REGARDER *PROUST LU* ?

À la biennale d'art contemporain de Lyon, en 2001, une journaliste du *Monde*, Geneviève Breerette, se plaint de s'être ennuyée lors de la projection du film de Véronique Aubouy²². Celui-ci est-il, comme elle le prétend, une prestation « ennuyeuse » ? Oui, bien évidemment. Quel lecteur qui souhaiterait lire un volume de la *Recherche* et en aurait le loisir ne préférerait pas le livre à l'écran ? Quel cinéphile s'installerait devant l'écran, des dizaines d'heures durant ? Véronique Aubouy elle-même le sait bien. Mais faut-il rappeler qu'une démarche artistique exige de son destinataire qu'il cherche le mode d'accès particulier à l'œuvre au lieu de reproduire les habitudes de réception qui sont les siennes ? Regarde-t-on un bleu d'Yves Klein comme un paysage de Poussin ?

Lors de notre entretien, Véronique Aubouy a implicitement répondu à la journaliste qui a trouvé *le temps long* en affirmant que son œuvre vaut d'abord à ses yeux par l'idée qu'elle porte et le travail en quoi elle consiste. Elle semble partager la conviction qui animait déjà les Surréalistes attribuant moins de prix à la technique qu'à l'idée. La réalisatrice soutient que son film est invisible, impossible à regarder et peut-être irréalisable. De fait, aucun producteur n'assume aujourd'hui ce film qui n'est diffusé qu'à de rares occasions. Et de toutes façons, le « produit fini » n'existe pas encore. À ses yeux, l'idée du film serait, d'une part, une entreprise rigoureuse qui ne déroge pas aux procédures fixées au départ ; mais surtout l'acceptation du temps dans une société qui est pour elle « irrespectueuse » de celui-ci. Le respecter exige pour elle d'assumer la durée du tournage tout en admettant l'irrégularité de son rythme : le temps perdu parce que l'artiste est souffrante ou gagné lors d'une grande manifestation comme celle de Nantes durant laquelle cinquante lecteurs se sont succédé. Cela suppose aussi de garder à l'esprit que l'échéance de sa propre vie (et donc celle du tournage) est inconnue. Le film s'accorde ainsi à la pulsation d'une vie. Mais la leçon de Proust c'est surtout que le temps « n'est plus le principe de dissolution et de destruction mais qu'il est plutôt « la forme sous laquelle nous prenons possession de notre vie spirituelle »²³. Pour la réalisatrice, c'est par ce rapport au temps que vaut l'œuvre.

Cependant son explication pose question. Il est vrai que la tâche l'emporte d'autant plus sur le résultat que les matériaux utilisés inscrivent l'œuvre dans la précarité : déjà les images des premières cassettes tournées en analogique ont perdu leur qualité de définition et leurs couleurs s'estompent. Elles ne doivent leur salut qu'au fait d'avoir été recopiées à temps sur des CD-Rom. Cette fragilité de l'œuvre jointe à la longue durée du tournage et à l'impossibilité matérielle d'en prévoir l'organisation déplace partiellement l'intérêt du film sur l'acte qui le constitue. Mais si l'idée est si importante, pourquoi montrer parfois les premières heures de ce film impossible à présenter en version intégrale ? Pourquoi la cinéaste envisage-t-elle, en 2003, de projeter celles-ci en continu, à l'occasion d'une manifestation d'envergure ? C'est que les images ne sont pas seulement l'expression formelle d'une œuvre

²² « La connivence entre littérature et écran, c'est encore Véronique Aubouy et sa mise en scène de la lecture de Proust. *Du côté de chez Swann*, c'est vingt heures de tournage sur six ans ; donc la cinéaste estime en avoir pour quarante ans avant de venir à bout de la *Recherche*. On peut trouver ennuyeuse sa prestation, d'autant que les mots et le sens, là aussi, sont bouffés, involontairement. » *Le Monde*, édition du 28 juin 2001.

²³ Le philosophe Arnold Hauser, auteur de *The Social History of Art*, s'exprime ainsi à propos de l'impressionnisme et de Marcel Proust (cité par Catherine Millet, *L'Art contemporain*, Dominos, Flammarion, 1997, p.48).

qui serait conceptuelle²⁴. En réalité, l'idée est indissociable du travail de réalisation de ce film, guidé par une nécessité intérieure. Et la projection partielle à laquelle Véronique Aubouy ne renonce pas témoigne de ce travail entrepris. Il y a bien une ambiguïté : comme d'autres œuvres contemporaines, l'œuvre n'est plus un ensemble clos au plus près de la perfection formelle, mais un travail en cours qu'on réalise sans avoir le projet de « le laisser derrière soi après sa mort » pour qu'il confère à son auteur l'immortalité... Faire est vital ; achever est secondaire, comme l'affirme Véronique Aubouy. Cependant la cinéaste tentera certainement de mener à terme son projet et elle continuera de projeter le film, ne serait-ce que pour tendre ce fil entre spectateurs et lecteurs – le spectateur d'un jour désirant être lecteur à son tour le lendemain.

Pour conclure

Il reste à trouver le mode de « lecture » de cette *œuvre ouverte*. Car le spectateur oscille de l'idée de l'œuvre au spectacle qu'elle offre, comme du présent au passé. *Proust lu* ne peut (encore ?) être vu en entier. Cette œuvre en devenir n'est d'ailleurs pas vraiment prévisible. C'est un projet déraisonnable, un film à la limite, indissociable d'un parcours de vie dont il est en quelque sorte la métonymie. Aussi est-il difficile de le comprendre sans connaître l'aventure intérieure qui le sous-tend.

Il est loin cependant d'être une œuvre virtuelle. La beauté des images est sensible même si le spectateur n'assiste qu'à quelques lectures. Le son et les images, la prégnance du *continuum* que crée l'écoulement de la parole du romancier, d'une part, cette galerie de portraits qui se superposent, ceux des personnages et des lecteurs, d'autre part, introduisent à un espace-temps particulier. Celui-ci englobe à la fois une œuvre unique, celle de Proust, et sa réception par une multiplicité de lecteurs. Il est fondé sur un fascinant chassé-croisé entre texte et images puisque le spectateur est confronté à la fois aux mots sans images du passé (et de la fiction) et aux images sans mots du présent. Loin de porter atteinte à l'œuvre du grand romancier, *Proust lu* s'installe à côté de la *Recherche* tout en ayant sa source en elle, comme l'entreprise accompagne la cinéaste qui l'a conçue. C'est à nouveau un déplacement d'ordre métonymique. Sur la durée qui se déploie dans l'œuvre de Proust²⁵, est échafaudée une autre forme de durée, celle des lectures. Comme la première, elle a pour condition d'existence la mémoire – c'est encore la *tradition* qui est en jeu. Dans cette nouvelle durée, sont intimement liés le passé, le présent et un avenir indéterminé puisque les lecteurs vont continuer à se succéder. Décidément, Véronique Aubouy parcourt les mêmes paysages que celui à qui elle paye « tribut ».

La cinéaste Véronique Aubouy a accepté de me recevoir le 15 juillet 2002, chez elle, à Paris, alors qu'elle venait d'achever un tournage. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée.

²⁴ D'ailleurs, à ses yeux, n'importe quel film américain d'espionnage ou de science-fiction existe et vaut, aux yeux des spectateurs, comme une idée. On peut considérer qu'il existe un modèle unique, une sorte de *pattern*, connu du public, dont les différents films réalisés ne seraient que des variantes.

²⁵ Dans le cadre de cette étude, il est impossible de développer cette question de la durée – dans sa dimension bergsonienne.