



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Proust et la politique de l'hybridité

Citation for published version:

Schmid, M 2020, 'Proust et la politique de l'hybridité: Guy Gilles, *Le Clair de terre* (1970) et Marcos Fábio Katudjian, O Proustiano de Osasco (2013)', *Quaderni Proustiani*, vol. 14, no. 1, pp. 161-76.
<<https://quaderniproustiani.padovauniversitypress.it/2020/1/13>>

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Quaderni Proustiani

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Proust et la politique de l'hybridité : Guy Gilles, *Le Clair de terre* (1970) et Marcos Fábio Katudjian, *O Proustiano de Osasco* (2013)

MARION SCHMID
Université d'Edimbourg

Quelle relation entre Proust et le trouble identitaire d'un jeune pied-noir dans l'Algérie post-indépendance ? Que peut nous apprendre la *Recherche* sur les inégalités du Brésil moderne ? Ces questions se trouvent au cœur de deux films qui se greffent sur le roman proustien dans une quête de dialogue entre cultures et média : *Le Clair de terre* de Guy Gilles et la docu-fiction *O Proustiano de Osasco* du Brésilien Marcos Fábio Katudjian. Méditations sur la perte, l'exclusion et la rencontre avec l'autre, les deux œuvres nous invitent à découvrir la pertinence de Proust dans un monde menacé de ségrégation.

Proust, Guy Gilles, Marcos Fábio Katudjian, intermédialité, cinéma

En quoi Proust peut-il constituer un remède en temps de détresse ? Comment son œuvre, profondément ancrée dans la société de la Belle Époque et du jeune vingtième siècle, peut-elle apporter des réponses aux questionnements des générations postérieures, confrontées à leurs propres défis socio-politiques ? Est-il possible, avec Proust, de penser de nouvelles formes de vivre ensemble, plus harmonieuses, ouvertes à l'irréductible diversité des êtres ? Voici quelques-unes des questions qui nous guideront dans cet article, tentative de sonder l'apport de Proust à des interrogations qui dépassent le cadre initial d'*À la recherche du temps perdu* tout en y puisant une riche source d'inspiration. Car si le roman proustien est imprégné d'une conscience, voire d'une préoccupation politique, comme nous le rappellent Malcolm Bowie (Bowie 1998, 127) et Edward Hughes (Hughes 2011), se manifestant notamment dans son analyse lucide des mécanismes de la société de classes et de ses multiples formes d'exclusions, il nous permet également de réfléchir aux relations de l'individu avec la *polis* de manière plus générale. Pensée vivante et mouvante, il s'actualise dans les nombreux textes, films et autres pratiques artistiques qui trouvent en lui un point de départ pour leurs propres réflexions sur le rapport aux autres, mais aussi sur les rythmes et textures du quotidien qui structurent nos expériences de vie. Située à une époque de grands bouleversements, de l'Affaire Dreyfus et la Grande Guerre jusqu'à la Révolution russe, la *Recherche* s'avère particulièrement fertile pour des artistes

qui sont également aux prises avec une société en mutation, qu'elle soit d'ordre politique, culturel ou technologique. En effet, peut-être ces répercussions du roman proustien dans des œuvres ultérieures qui se greffent sur lui, le ré-imaginant dans un espace-temps autre, plus proche de notre contemporain, sont-elles l'ultime preuve de son actualité.

Si l'on connaît bien les diverses adaptations de la *Recherche*¹, je m'intéresserai ici à ses résonances dans deux films peu connus qui s'inspirent librement de l'imaginaire proustien : *Le Clair de terre* (1970), du réalisateur français Guy Gilles, et le court métrage *O Proustiano de Osasco* (*Le Proustien de Osasco*, 2013), du Brésilien Marcos Fábio Katudjian. Réalisés à une quarantaine d'années d'intervalle, à première vue les thématiques de ces films semblent fort éloignées du monde de Proust : le premier, œuvre d'inspiration autobiographique, se plonge sur les troubles identitaires d'un jeune pied-noir en quête de ses origines judéo-maghrébines ; le deuxième, sous forme de reportage, donne visibilité à la lutte quotidienne d'un banlieusard, pris dans l'engrenage des transports entre São Paulo et une ville dortoir de sa périphérie. Méditations sur les identités multiples, sur la mise en contact entre différentes cultures, et les relations avec l'autre, les deux films jettent un pont entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs, révélant la pertinence de la pensée proustienne pour des questionnements qui touchent tout particulièrement notre époque secouée par les luttes identitaires. Ancrés dans la *Recherche*, ils mettent en avant l'hybridité comme forme poétique autant que culturelle, proposant de nouvelles manières de penser le rapport de l'individu avec autrui.

Identités multiples, poétique de l'hybridité

Commençons avec Guy Gilles, cinéaste d'une puissante originalité mais injustement méconnu de ses contemporains, dont les œuvres poétiques et d'une grande beauté plastique méritent d'être redécouvertes². Né à Alger en 1938, Gilles quitte son pays natal en pleine guerre d'Algérie, s'installant à Paris à la fin de l'année 1960. Auteur d'une vingtaine de films (longs et courts métrages confondus) ainsi que de nombreux travaux pour la télévision, son œuvre est peuplée de personnages fragiles et rêveurs : nomades, écorchés-vifs, figures de la marginalité à l'image d'un réalisateur en porte-à-faux avec son temps, mort du SIDA en 1996. « Enfant secret de la

¹ Parmi la riche littérature sur les adaptations de Proust au cinéma, voir, entre autres, KRAVANJA 2003 ; CLÉDER & MONTIER (éds.) 2003 ; BEUGNET & SCHMID 2004 ; MASECCHIA 2008 ; OLLA 2010 ; CARRIER-LAFLEUR 2015.

² Sur Guy Gilles voir LÉPINGLE & UZAL (éds.) 2014 ; SCHMID 2019.

Nouvelle Vague »³, Gilles restera à l'ombre de la révolution esthétique et thématique qui secoue le paysage cinématographique du début des années soixante, ses films d'une sensibilité à fleur de peau et d'une sentimentalité assumée se heurtant aux goûts et discours dominants de l'époque.

Œuvre trop esthétisante diront certains de ses critiques, même si le réalisateur affirme pourtant détester « les belles images » (Lépingle & Uzal 2014, 49) ; trop ouvertement gay dans une industrie cinématographique largement hétéro-normative, « mais pas assez politique ou militant[e] pour les avant-gardes », comme le signale Gaël Lépingle (Lépingle 2014, 21) ; trop artisanale, bricolée, en marge des systèmes de production établis. Sur un plan politique aussi, Gilles est en décalage avec la génération de 1968 dont l'engagement pour les luttes anticoloniales semble incompatible avec la « nostalgie » – pour reprendre le terme bien connu de Derrida (Derrida 1996, 86) – d'un cinéaste pied-noir qui explore l'identité dans toutes ses complexités, ses paradoxes, ses hybridités aussi ⁴. Car si le réalisateur est solidaire de la libération algérienne, il ne cache pas une blessure d'exilé qui animera toute son œuvre.

Tourné en Algérie en 1957, son premier court métrage, *Soleil éteint*, évoque la question du départ sous forme de trois monologues intérieurs entrecroisés. Deux garçons (Guy Gilles et Fritz Heyse) et une fille (Anne Laurent), se demandent en voix off s'il faut rester ou quitter l'Algérie. Le premier se résout : « Prendre sa valise et puis partir... je sais bien pour l'avoir éprouvé que c'est hélas la seule attitude qu'un homme puisse avoir devant ces événements »⁵. Les trois monologues se mêlent, disant leur attachement à une ville où ils ont grandi, connu l'amour ou souffert. Mais ils font part aussi de leur désir de ne plus « rester assis, être témoin ». Dès ce premier court métrage, la thématique de l'exil se joint à celle de la mémoire, surtout dans le monologue de Gilles qui, évoquant le souvenir de visages, de lieux, et de corps, dit sa « grande tristesse de ne jamais pouvoir oublier » – premier jalon d'une poétique de la mémoire qui sous-tend toute son œuvre à venir.

Abordée également dans son premier long métrage *L'Amour à la mer* (1964), où le réalisateur apparaît dans le rôle d'inspiration autobiographique d'un jeune rapatrié récemment arrivé à Paris, l'expérience de l'exil trouve son expression la plus sensible dans *Le Clair de terre*, œuvre qui est à juste titre considérée comme son chef-d'œuvre.⁶ Intitulé pour un temps *Où va le vent ? Voyage en Algérie*, le film

³ Le terme est emprunté à Hervé PICHARD, « L'oubli et la mémoire : sauvegarder et montrer les films de Guy Gilles », *Cinémathèque*, <<http://www.cinematheque.fr/article/34.html>>.

⁴ Sur la réception difficile de Gilles par ses contemporains voir LÉPINGLE 2014, 24-26 et 93-95 in LÉPINGLE, & UZAL (éds.), 2014.

⁵ Voir les trois monologues pour le film publiés sur l'excellent site web *Guy Gilles, cinéaste français (1938-1996)*, <<http://www.guygilles.com>> (8 août 2019).

⁶ Le film est sorti en coffret DVD avec les deux premiers longs-métrages de Gilles, *L'Amour à la mer*

trace la quête des origines d'un jeune juif issu de la diaspora sépharade, double fictif du réalisateur. Venu en France à l'âge de six ans au moment de la décolonisation, Pierre Brumeu (Patrick Jouané) se considère comme un « homme de nulle part ». « Faux Parisien, faux pied-noir », « renégat à l'accent parisien » comme l'appellent ses amis, il est sans attaches, étranger à lui-même ainsi qu'à son entourage. Jusqu'au moment où il décide de retourner à son pays d'origine : tentative d'illuminer une identité trouble comme son patronyme familial, mais surtout de retrouver les traces de sa mère morte là-bas, comme celle de Guy Gilles. Le retour au pays natal se fait ainsi projet de mémoire tout autant que quête des sources. Le film devait être tourné en partie en Algérie, mais faute d'obtenir à temps l'autorisation, il sera finalement transposé en Tunisie (Bernard 2014, 119). Or, le pays natal de Gilles restera omniprésent, non seulement dans les références aux origines algéroises du protagoniste, mais en de multiples signes visuels, notamment des cartes postales de l'ère coloniale qui défilent dans le générique. Mettant en abîme un regard nostalgique et à tendance exotisante, dès le début du film ces clichés (dans le double sens de photographie et de poncif), qui figent le passé, sont contrastés avec les images mobiles du cinéma, plus aptes à saisir les êtres et les choses dans leur transformation.

Autofiction faisant de nombreux échos à la biographie du réalisateur, le film s'inspire également de la *Recherche* que Gilles a lue intégralement quelques années avant le tournage. Signalons que, en parallèle au *Clair de terre*, le réalisateur avait en cours un documentaire sur Proust pour l'ORTF qu'il interrompt pour son long-métrage, et qui sera finalement diffusé à l'occasion du centenaire de la naissance de Proust en 1971 sous le titre *Proust, l'art et la douleur*. Portrait intime et personnel, ce documentaire prend la forme d'une enquête menée par le même acteur, Patrick Jouané, qui se rend sur des lieux proustiens (Illiers-Combray, Cabourg, Venise) à la recherche des traces de l'auteur. Alliant la vision poétique de Gilles avec celle de Proust, le film capte le monde sensible dont se nourrissait l'imaginaire de l'auteur – tant d'objets, maisons et lieux « fugitifs, hélas ! comme les années », comme l'annonce la voix off parlée d'Emmanuelle Riva, plaçant l'éphémère au cœur même du projet. Véritable joyau que ce film où des impressions personnelles de l'univers proustien, traduites en images lyriques, se mêlent à des lectures de la *Recherche* et à des témoignages des contemporains de Proust. Lors de son pèlerinage proustien, Patrick Jouané rencontre Céleste Albaret, qui évoque la vie de l'auteur, mais aussi Pierre Larcher, le fils du notaire d'Illiers, qui lui présente la maison d'Illiers tout en citant de longs extraits du roman. D'un film à l'autre, le documentaire agit sur la fiction, dans ce que le critique

(1963) et *Au pan coupé* (1967), ainsi qu'un supplément de deux documentaires sur le cinéaste (Éditions Montparnasse, 2008).

de cinéma Bernard Benoliel appelle « une transfusion qui redonne des couleurs à la fiction qui vient » (Benoliel 2014, 103).

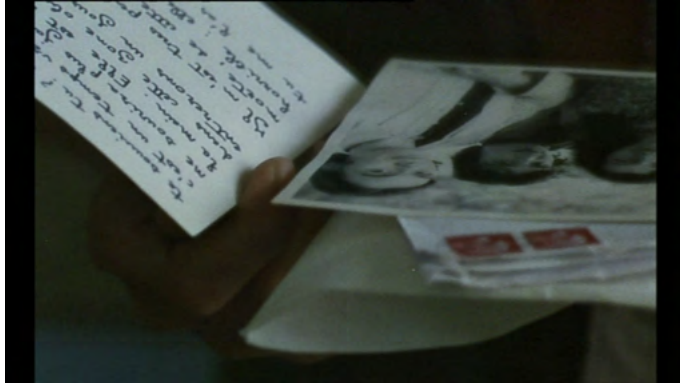
Nombreux en effet sont les échos qui renvoient au monde proustien dans *Le Clair de terre* : à commencer par l'éditeur Elstir, amant occasionnel de Pierre, dont le nom est mis en évidence dans une plaque sur laquelle s'attarde la caméra, mais aussi la « petite Jeanne », double plus jeune d'Albertine, morte dans des circonstances nébuleuses que le protagoniste apprend par une lettre de son père ; les plans d'Illiers-Combray, facilement reconnaissable par le clocher de l'église Saint-Jacques, cadré et recadré dans un véritable ballet d'images, et le Grand Hôtel Cabourg, lieu du mariage rêvé des parents du protagoniste [figures 1-4] ; sans oublier des références à Vermeer ou des citations textuelles du roman. « Même la redécouverte par Pierre de la Tunisie de son enfance », Bernard Benoliel signale, « fait écho à l'ancienne fascination de l'oncle Amiot pour l'orientalisme, à son goût pour le style “rococo-mauresque” comme on en plaisante dans *Le Clair de Terre* » (Benoliel 2014, 103)⁷. En effet, une des photographies dans l'appartement parisien des Brumeu montre l'oncle de Proust, Jules Amiot, lors d'un de ses multiples voyages en Algérie qui inspirèrent la décoration orientaliste de sa maison, transposée en la maison de la tante Léonie dans la *Recherche*⁸. Le frère de Guy Gilles, Luc Bernard, note dans son journal de bord du tournage : « En riant, nous avons trouvé que “L'oncle de Proust à la rue Bab-Azoun” pourrait être le titre du *Clair de Terre* » (Bernard 2014, 112).

Fig. 1-4 : Un réseau visuel de signes proustiens



⁷ Voir aussi cet article pour d'autres références proustiennes dans le film.

⁸ Sur la décoration orientaliste de la maison de l'oncle paternel de Proust, voir Mireille NATUREL, « L'orientalisme de la Maison de tante Léonie-musée Marcel Proust à Illiers-Combray, Eure-et-Loir », <http://musees.regioncentre.fr/sites/default/files/ged/v1/KTYQ-Fiche_orientalisme_mus_e_Marcel_Proust.pdf>.



Précisons néanmoins qu'il ne s'agit nullement ici d'une simple adaptation ou transposition du roman proustien. « Guy Gilles n'imité pas Marcel Proust », souligne Claude Mauriac dans un compte rendu élogieux lors de la sortie du film. « Il

lui rend le plus bel hommage possible : suivre sa méthode pour retrouver les chemins de soi-même, s'enfoncer dans son propre passé »⁹. Mais qu'est-ce donc que de suivre la « méthode » proustienne ? Chez Gilles, comme chez Proust, la recherche du temps perdu s'effectue grâce à des phénomènes de mémoire involontaire, mémoire, on le sait, résidant dans le corps et déclenchée par des stimuli sensoriels. Ce sont ainsi de vieilles rengaines entendues lorsqu'il était enfant qui bouleversent le protagoniste, l'ébranlant dans son for intérieur. Les couleurs bigarrées de l'architecture tunisienne, le velours d'une chaise dans l'ancien appartement familial, des sucreries goûtées autrefois – tant de sons, formes, textures et saveurs riches en souvenir et en charge affective.

Dans les séquences de montage rapide de Gilles, évoquant le processus de la mémoire, les images semblent entrer en collision les unes avec les autres dans une danse vertigineuse des lieux, corps, visages et objets. Véritables épiphanies où le passé et le présent – des images rétinienne et des flashes de mémoire – s'entremêlent dans une vision subjective du monde. Subjectivité qui pour Gilles est inséparablement liée à une conception poétique de l'image cinématographique : « Je pense qu'il est [...] impossible de traduire par d'autres moyens que l'image et la plastique, la poésie cinématographique au sens wellésien du mot : "la caméra est un œil dans la tête du poète" », écrit-il dans un texte personnel sur le cinéma rédigé vers 1967 (Gilles 1967).

Film intimiste filtré à travers la subjectivité de son protagoniste, *Le Clair de terre* ne cherche nullement à aborder la Tunisie du début des années 1970 que sillonne Pierre sous un jour historique ou politique. Inutile de chercher ici un état présent du pays quelque quatorze ans après sa décolonisation, voire une analyse de la réalité sociale de ses habitants. Est-ce à dire que cette terre d'origine parcourue par le protagoniste, réfractée en images, son et textures sensibles, ne serait au fond qu'un spectacle visuel pas si loin des cartes postales exotisantes que nous montre le générique ? Le réalisateur serait-il tombé à son tour dans une vision rigidifiée et mortifère du temps ? Ceci serait méconnaître une œuvre qui tout en dévoilant l'imaginaire colonial, n'en réfléchit pas moins sur les traces de la colonisation et la cohabitation entre cultures dans un pays récemment décolonisé.

Vue à travers les yeux de Pierre, nomade entre deux mondes, la Tunisie postcoloniale se présente comme un pays hybride au croisement des cultures, perméable à de nombreuses influences. Gilles met l'accent sur l'hétérogénéité culturelle d'un pays aux confluences diverses : la capitale Tunis avec sa médina, mais aussi ses anciens quartiers européens, ainsi qu'un arrière-pays empreint de cultures arabe et

⁹ Claude MAURIAC, « Le premier film proustien », *Guy Gilles, cinéaste français (1938-1996)*, <<http://www.guygilles.com/v2/presse.php?id=8&idRessource=1¤tpage=presse>> (8 août 2019).

berbère que le protagoniste découvre lors de son voyage. Le film souligne les origines hybrides d'un pays où se sont succédé de nombreuses cultures, des comptoirs phéniciens jusqu'au protectorat français. Dès l'arrivée du protagoniste à Tunis, les vestiges de la colonisation se font tangibles. Tout d'abord dans la langue française qui sert de lingua franca à côté de l'arabe, mais aussi dans les noms des cafés et magasins écrits dans les deux langues sur les devantures, les objets kitsch à résonance française dans un bar, un film avec Jean Gabin à l'affiche d'un cinéma de province... Présence européenne aussi dans une architecture disparate où se croisent époques, influences et motifs.

Dans son retour au pays natal, Pierre fait la connaissance d'une ancienne amie de ses parents, M^{me} Larivière (Edwige Feuillère), venue en Tunisie en 1936 dans le cadre de l'enseignement public, qui a décidé de rester dans le pays après l'indépendance, ainsi que d'une famille pied-noir avec des liens en France, mais dont la plupart des membres ne pourraient s'imaginer vivre en dehors de la Tunisie. Le réalisateur n'occulte nullement le fait que la majorité des ressortissants français soient partis après l'indépendance de la Tunisie, et, par le biais de Mme Larivière, évoque les « moments difficiles », surtout post-1958 – c'est-à-dire suite au bombardement français du village tunisien de Sakiet Sidi-Youssef, dans le cadre de la guerre d'Algérie, qui engendre des tensions entre la France et la Tunisie. Mais il insiste néanmoins sur la possibilité d'une cohabitation harmonieuse entre différentes communautés et cultures dans un pays récemment décolonisé.

Tout en tenant compte des différences fondamentales entre l'Algérie et la Tunisie, on pourrait dire que cette vision rapproche Gilles de Derrida, autre « Juif-Français-d'Algérie » comme le philosophe se désignait lui-même (Derrida 1996, 97), qui rêvait lui aussi d'un vivre ensemble réconcilié. Si Derrida s'est au fond peu prononcé sur la guerre d'Algérie, la question demeurant trop sensible post-indépendance, rappelons un entretien au Japon de 1987, où il reconnaît qu'il a longtemps espéré « une solution qui permettrait aux Français d'Algérie de continuer à vivre dans ce pays » (Derrida in Peeters 2010, 157). De même, au cours de la dernière émission télévisée à laquelle il assiste en 2004, il avoue :

Même entre l'Algérie et la France, bien que j'aie approuvé le mouvement d'indépendance, j'aurais préféré qu'il y ait un autre type d'accommodement, dont les Algériens auraient moins souffert d'ailleurs, et qui aurait fait fi de la rigide inconditionnalité de la souveraineté (*Ibidem*, 157-158).

A force de communier avec cette Tunisie hybride, qui a su intégrer les différentes strates de son passé, Pierre va, du moins inconsciemment, pouvoir assumer sa propre identité mixte de « Juif-Français-de-Tunisie ». Dans un rêve surréel, moment freudien dans cette quête d'ipséité, les composantes disparates de son être

se mettent à dialoguer : plages de Cabourg et côtes méditerranéennes, amis de Paris et jeunes de Tunis, rengaines françaises et instruments de percussion tunisiens se mêlent dans une scène de mariage allégorique qui s'avère être un véritable brassage des cultures. Observateur et acteur en même temps, Pierre se révèle à lui-même sous les traits de sa mère défunte tandis que celle-ci lui apparaît sous les traits d'une déesse phénicienne citant une phrase de Proust adaptée d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « Si la vie nous sépare, le souvenir du temps où nous nous connûmes durera ». À l'instar du célèbre rêve de Swann qui clôt *Un Amour de Swann*, dont semble s'inspirer Gilles ici, la séquence filmique procède par une série de dédoublements : Pierre se dédoublant en sa propre mère célébrant son mariage, mais aussi Pierre enfant se dédoublant dans un enfant tunisien [figures 5-8], rappelant la distribution de la personnalité de Swann « à deux personnages, celui qui faisait le rêve, et un qu'il voyait devant lui coiffé d'un fez » dans le roman (Proust 1987, *RTPI*, 379)¹⁰. Dédoublement qui est aussi une figure de l'hybridité car il rejette toute identité fondée sur une imaginaire "pureté", insistant au contraire, comme nous le voyons dans cette séquence, sur la fluidité des identités de genre et culturelles. Vécu d'abord sous forme de cauchemar, voire de « trouble de l'identité » – pour renvoyer une fois de plus à Derrida qui décrit ainsi l'expérience d'être franco-maghrébin¹¹ – le rêve de Pierre annonce une constitution du je multiple et métissée. L'hybridité se fait ainsi foyer de résistance car elle s'oppose à toute forme de domination, soit-elle coloniale, culturelle ou sexuelle.

Fig. 5-8 : Le dédoublement comme forme d'hybridité



¹⁰ Sur le rêve de Swann, voir BELLEMIN NÖEL 1996, 31-74.

¹¹ Dans *Le Monolinguisme de l'autre*, le philosophe écrit : « Être franco-maghrébin, l'être "comme moi", ce n'est pas, pas surtout, surtout pas, un surcroît ou une richesse d'identités, d'attributs ou de noms. Cela trahirait plutôt, d'abord, un trouble de l'identité » (DERRIDA 1996, 32).



Fragmentation de la méga-ville, communauté du « tout-monde »

Tournons-nous à présent vers *O Proustiano de Osasco*, court-métrage de Marcos Fábio Katudjian¹². L'approche ici se veut documentaire, ou du moins elle se fait passer pour telle, car dans un coup de théâtre final qui dévoile l'appareil cinématographique, il s'avère qu'il s'agit également d'une fiction. En guise de prologue au film propre, une séquence de quelques deux minutes, composée de photos en couleur accompagnées des « clicks » d'un appareil photo comme si elles étaient en train d'être prises, fait état d'un lieu fragmenté : Osasco, municipalité à une trentaine de kilomètres de São Paulo. Cité dortoir de quelque 700.000 habitants, où selon la voix off du réalisateur, « toute la transformation semblait être motivée par les besoins d'un monde organisé uniquement en fonction de la subsistance ». Ville en perpétuel devenir, où des tours résidentielles sans âme se mêlent aux habitations précaires, étalement urbain sans lisibilité. Ces premières images nous font penser à la réflexion d'Henri Lefebvre sur les conditions de vie dans les nouvelles agglomérations urbaines, développée dans les années 1960, qui s'avère d'une actualité brûlante pour notre époque : « [Dans la ville nouvelle] je ne lis pas les siècles, ni le temps, ni le passé, ni le possible » (Lefebvre 1962, 124).

L'Osasco de Katudjian est présenté comme une ville sans récit jusqu'au moment où le réalisateur rencontre l'un de ses habitants, Necésio (Necésio Pereira), qu'il suit dans son quotidien de banlieusard faisant la navette entre São Paulo et son lieu de résidence. Personnage qui, selon la voix off, ne serait que « un de plus parmi la foule » si ce n'était pour le livre dans lequel il reste plongé lors de ses longs trajets de quelques quatre heures par jour : *À la recherche du temps perdu*. Commence alors le film à proprement parler, en noir et blanc, comme pour signaler une remontée dans le temps. Où Gilles mettait en scène un personnage nomade à l'identité plurielle, Katudjian choisit au contraire un protagoniste qui a toujours vécu dans la même ville, même si ce lieu de vie, tout comme le Brésil dans son ensemble avec ses populations d'origine africaine, européenne, asiatique ou amérindienne, est en lui-même fortement hybridisé. Où Pierre dans *Le Clair de terre* est à la recherche du temps perdu de l'enfance, Necésio dans *O Proustiano de Osasco* « est obligé de faire face au temps perdu » de manière plus littérale : selon ses propres calculs, en une année il passe presque deux mois dans les transports publics pour se rendre à son

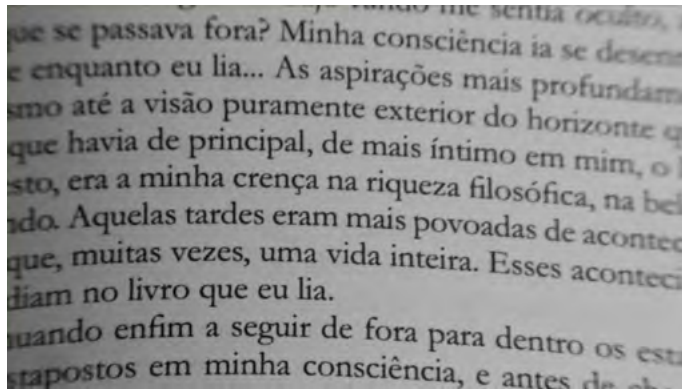
¹² Le film avec sous-titres anglais peut être consulté sur Vimeo : <<https://vimeo.com/81430315>>. Il existe également sur DVD, avec sous-titres anglais et français (Marcos Fábio Katudjian Produções Artísticas, 2013). Je tiens à remercier Philippe Willemart de me l'avoir fait découvrir lors d'un festival de film à São Paulo.

travail dans la capitale. La référence proustienne ici se veut donc avant tout une réflexion sur les temporalités épuisantes du quotidien urbain, la lutte quotidienne de l'individu dans l'espace de la méga-ville, ainsi que le sentiment de fragmentation face à des modes de vie atomisés.

Au cours du film le texte de la *Recherche*, dont des extraits sont lus en voix-off, et la voix du protagoniste répondant aux questions du réalisateur se mettent en dialogue. Estompant les frontières entre les deux médias (le livre et le film) ainsi qu'entre les deux plans de diégèse, la voix du Narrateur proustien semble commenter la vie du banlieusard. Avec son introduction d'une mise en abîme qui sous-tendra tout le récit, le début à proprement parler du film (après le prologue et le titre) est emblématique de la manière dont le récit filmique se greffe sur le roman proustien : cité en voix off, le célèbre passage sur la lecture de *Du côté de chez Swann* donne lieu à un dédoublement – figure de l'hybridité que nous avons déjà rencontrée dans *Le Clair de terre* de Gilles – dans la lecture du personnage cinématographique. Alternant des plans montrant Necésio plongé dans un tome de la *Recherche* avec des gros plans de la page qu'il est en train de lire [figures 9-10] et des travellings pris du bus qui l'amène à São Paulo, le montage évoque l'acte de lecture. « La croyance en la richesse philosophique [...] du livre que je lisais » dont parle le Narrateur proustien, nous le comprenons, devient à son tour un outil épistémologique pour Necésio, qui trouve dans sa lecture de Proust un moyen d'aiguiser sa perception du monde. Un deuxième extrait, tiré du début de *La Prisonnière*, sur les premiers bruits de la rue perçus par le Narrateur à son réveil, accompagne des images de Necésio chez lui le matin se préparant pour aller au travail, introduisant une dimension sensorielle dans le décryptage de la vie extérieure déclenché par le livre. La lecture devient donc ici un acte transformateur, offrant une manière plus foisonnante de regarder et d'écouter le monde.

Fig. 9-10 : La mise en abyme de la lecture





Questionné par le réalisateur sur sa passion pour Proust, Necésio répond :

Lire Proust, ce qu'il m'offre, ce qu'il apporte dans ma vie, c'est un regard différent du monde. Le lire m'excite le regard pour les petites choses, les minuties, me fait faire plus d'attention aux détails. Alors la vie semble rester plus riche, il y a plus de choses qui se passent dans de petits espaces de temps. Cela change le rapport avec le temps. Avec Proust si vous êtes pressé, vous n'y parviendrez jamais.

Grâce à sa lecture et relecture de la *Recherche*, le citoyen de la mégapole donne une nouvelle lisibilité à la ville, mettant à nu de riches textures au milieu de l'uniformité urbaine. La caméra s'aligne sur le point de vue de Necésio dans de gros plans saisissant des détails architecturaux – chapeaux de cheminées tournants, toit ressemblant une tente de cirque, déchets industriels – investis d'une certaine poésie. Mais, avant tout, par le biais de Proust, ce personnage plutôt solitaire se découvre une fraternité avec ses concitoyens dans l'anonymat de la grande ville. La quête de soi nourrie par le livre se traduit également en une ouverture vers autrui, créant des liens là où à priori il n'y en a plus. Interrogé sur ses plans d'écriture, Necésio esquisse le projet futur de « décrire quelques choses, quelques endroits », car ce qui manque dans notre compréhension du monde, affirme-t-il, « c'est de savoir qui sont les gens, où sont les gens et comment sont les gens »¹³. Admettant la difficulté de se connaître soi-même, il se reconnaît dans l'autre : « Plus je me pose cette question [qui je suis], plus je me vois comme tout le monde ». De manière significative, l'entretien du réalisateur avec Necésio, d'abord présenté sous le mode d'un plan frontal du personnage qui répond aux questions, par le biais d'une coupe franche enchaîne à une séquence où nous le voyons traverser une passerelle piétonne pendant que la bande son continue, conjoignant les deux plans. La séquence commence et se termine avec des prises de

¹³ Les sous-titres français du film étant moins clairs dans cette séquence, je suis les sous-titres anglais ici et dans la citation suivante.

vue de personnes appartenant à différents groupes ethniques, Necésio apparaissant et disparaissant parmi elles. Une séquence comme celle-ci ainsi que les nombreux plans le montrant au milieu d'une foule multiethnique au cours de ses trajets [figures 11-12] nous font comprendre que le « tout le monde » auquel s'identifie Necésio est aussi un « tout-monde », terme du philosophe martiniquais Édouard Glissant pour désigner un état de mondialité où les cultures et les imaginaires s'interpénètrent de façon fertile et chaotique (Glissant 1997). Pour Glissant penser le « tout-monde » est une manière d'appréhender notre monde dans toute sa diversité, avec le même respect pour toutes les cultures, qu'elles soient considérées « majoritaires » ou « minoritaires ». Comme Gilles dans *Le Clair de terre*, Katudjian met en scène ce qu'on pourrait appeler un processus de « créolisation » – défini par Glissant comme « un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être » (Glissant 1996, 125). L'individu se fond et se mêle dans la communauté du « tout-monde », l'embrassant dans son irréductible diversité.

Fig. 11-12 : *Nécésio et le « tout-monde »*



Qu'en est-il donc, pour conclure, de l'actualité de Proust face aux questionnements qui touchent particulièrement notre époque, ébranlée par les replis identitaires, la haine de l'autre, et les politiques nationalistes ? Projetant la *Recherche* dans un espace-temps autre, *Le Clair de terre* et *O Proustiano de Osasco* révèlent la pertinence continue d'un texte associé à la modernité européenne du début du vingtième siècle pour des questions qui élargissent son cadre initial : les « identités à trait d'union » mêlant différentes appartenances culturelles, les relations avec l'autre dans les sociétés postcoloniales, la fragmentation de l'individu dans la méga-ville. Faisant appel à Proust comme figure de passeur, Gilles et Katudjian insistent sur ce que l'anthropologue social Jérôme Souty appelle « les lieux de mixité culturelle, c'est-à-dire les zones de contacts, de chevauchement et parfois de métissage entre populations, langues et religions différentes » (Souty 2011, 16). Célébrant la richesse d'un monde connecté où les identités sont plurielles, faites de différentes strates et ouvertes à l'autre, ils offrent un puissant antidote aux discours identitaires qui menacent nos systèmes démocratiques et empoisonnent notre vivre ensemble. « Créolisant » le texte proustien, qu'ils incorporent, retravaillent et réinventent, les deux films se font le modèle d'une hybridité assumée, là où les cultures, les langues et les arts se mettent à dialoguer.

Bibliographie

- Bellemin-Noël J. (1996), « “Psychanalyser” le rêve de Swann ? », *Vers l'inconscient du texte : essais*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France.
- Benoliel B. (2014), « Le temps d'un raccord : *Au pan coupé*, *Le Clair de terre*, Proust, l'art et la douleur », in G. Lépingle & M. Uzal (éds.), *Guy Gilles : un cinéaste au fil du temps*, Crisnée, Yellow Now, 99-107.
- Bernard L. (2014), « Journal d'un film / *Le Clair de terre* (extrait) », in G. Lépingle & M. Uzal (éds.) (2014), *Guy Gilles : un cinéaste au fil du temps*, Crisnée, Yellow Now, 109-130.
- Beugnet M. & Schmid M. (2004), *Proust at the Movies*, Aldershot, Ashgate.
- Bowie M. (1998), *Proust among the Stars*, New York, Columbia University Press.
- Carrier-Lafleur T. (2015), *L'Œil cinématographique de Proust*, Paris, Classiques Garnier.
- Cléder J. & Montier J.-P. (éds.) (2003), *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Derrida J. (1996), *Le Monologisme de l'autre*, Paris, Galilée.

- Gilles G. (1967), « Une vision plastique du monde (*sur le cinéma*) », *Guy Gilles, cinéaste français (1938-1996)*, <<http://www.guygilles.com/v2/presse.php?id=3&idRessource=85¤tpage=documents>> (8 août 2019).
- Glissant É. (1996), *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard.
- Glissant É. (1997), *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard.
- Hughes E. J. (2011), *Proust, Class, and Nation*, Oxford, Oxford University Press.
- Kravanja P. (2003), *Proust à l'écran*, Bruxelles, La Lettre volée.
- Lefebvre H. (1962), *Introduction à la modernité. Préludes*, Paris, Éditions de Minuit.
- Lépingle G. & Uzal M. (éds.) (2014), *Guy Gilles : un cinéaste au fil du temps*, Crisnée, Yellow Now.
- Lépingle G. (2014), « Une Filmographie », G. Lépingle & M. Uzal (éds.) (2014), *Guy Gilles : un cinéaste au fil du temps*, Crisnée, Yellow Now, 9-37
- Lépingle G. (2014), « Entretien avec Noun Serra », in G. Lépingle & M. Uzal (éds.) (2014), *Guy Gilles : un cinéaste au fil du temps*, Crisnée, Yellow Now, 89-95
- Masecchia A. (2008), *Al cinema con Proust*, Venise, Marsilio.
- Mauriac C., « Le premier film proustien », *Guy Gilles, cinéaste français (1938-1996)*, <<http://www.guygilles.com/v2/presse.php?id=8&idRessource=1¤tpage=presse>> (8 août 2019).
- Naturel M., « L'orientalisme de la Maison de tante Léonie-Musée Marcel Proust à Illiers-Combray, Eure-et-Loir », *Musées de la Région Centre*, <http://musees.regioncentre.fr/sites/default/files/ged/v1/KTYQ-Fiche_orientalisme_mus_e_Marcel_Proust.pdf> (8 août 2019).
- Olla G. (2010), *Alla ricerca del cinema proustiano. Film, sceneggiature, linguaggi, autori*, Rome, Bulzoni.
- Pichard H. (2014), « L'oubli et la mémoire : sauvegarder et montrer les films de Guy Gilles », *Cinémathèque*, <<http://www.cinematheque.fr/article/34.html>> (8 août 2019).
- Peeters B. (2010), *Derrida*, Paris, Flammarion.
- Proust M. (1987-1989), *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Schmid M. (2019), *Intermedial Dialogues: The French New Wave and the Other Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Souty J. (2011), *La Rencontre des cultures*, Paris, Le Cavalier Bleu.