

La figuration du corps dans la mise en scène filmique du temps proustien

MERIAM AZIZI*

Abstract: *Representation of the Body in the Cinematographic Staging of Proust' Vision of Time.* Mainly of mental order, the proustian narrative resisted the visual transposition, in particular those passages of the text related to the reflection on the time led by the narrator-character and which become more marked in the last volume of *La Recherche*, where they are the main theme. Our purpose is to show how this resistance is diverted by the metaphor and the syllepse in *The Prisoner* by Chantal Akerman and *The time regained* by Raoul Ruiz and how these two stylistic operations preside over the body's cinematographic figuration and participate, therefore, to the mise-en-scene of an unreal space. As consequence of a specific mise-en-scene, the body in the frame does no longer represent the character but obtains a symbolic function and becomes a temporal sign.

Keywords: Rhetoric, semiotics, filmic mise-en-scene, discursive strategies, time, film analysis, narratology, intertextuality, phenomenology.

Des deux adaptations filmiques¹ de *La prisonnière* et du *Temps retrouvé* de Marcel Proust, respectivement *La Captive* de Chantal Akerman et *Le Temps retrouvé* de Raoul Ruiz, se dégage, sur le plan de la figuration cinématographique, une sémiotique de la continuité avec le texte source : le recours à la métaphorisation

* CREM (Centre de recherche sur les médiations), Université de Lorraine ; Adresse : 194, rue de Romainville, 93100, Montreuil, France ; meriamazizi.z@gmail.com

¹ Plusieurs tentatives d'adaptation ont échoué avant la sortie des films de Raoul Ruiz et de Chantal Akerman. Voir Suso D'Amico, *Luchino Visconti. À la Recherche du temps perdu : scénario d'après l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Persona, 1984, reproduit dans le catalogue de l'exposition « Proust, Visconti et la lanterne magique », dessins de Piero Tosi, photographies de Mario Garbuglia, Musée Marcel Proust, Illiers-Combray, 1992, Harold Pinter, *Le scénario Proust. À la Recherche du temps perdu*. Avec la collaboration de Joseph Losey et Barbara Bray, NRF Gallimard, 2003.

du corps du personnage selon une approche mentaliste. Cette spécificité stylistique de l'écriture proustienne devient de fait un topos qui inspire les réalisateurs jusqu'à en faire l'expérience filmique. Dans les deux films, les énonciateurs ou monstateurs selon André Gaudreault², semblent avoir suivi le programme discursif proustien qui vise à saisir ce temps fuyant : « Le temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir, cherche des corps et partout où il les rencontre s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique »³. Le corps devient l'entité que le narrateur accapare pour signifier visuellement le temps ; il est cette « figure dotée d'une structure matérielle et d'une enveloppe, et cette enveloppe peut recevoir les traces (inscriptions, marquages, empreintes, etc.) de ses interactions avec d'autres corps », comme dirait J. Fontanille⁴. Par cette étude, nous chercherons à dévoiler les opérations stylistiques qui se trouvent à la base de la figuration du corps comme signe temporel.

Métaphorisation du corps, du texte au film

Cependant avant d'attaquer le sujet du corps sur le plan filmique, nous souhaitons mettre en avant tout d'abord, comme notre propos s'inscrit dans le cadre interdiscursif qu'est l'adaptation filmique, la différence du mode de la métaphorisation du corps comme trait distinctif des deux systèmes de signification que sont les deux médiums. En d'autres termes, nous chercherons à expliciter les écarts du mode et des modalités de la métaphorisation de cette entité, textuelle en littérature, visuelle au cinéma. En effet, dans le texte littéraire, proustien en l'occurrence, le corps est pris par l'énonciateur comme objet textuel à partir duquel se réalise la transgression et la transformation sémantique. Par ailleurs, la caractéristique scripturale de la production littéraire pourvoit l'énonciateur d'une liberté temporelle qui permet d'étaler cette opération stylistique sur des pages entières. Par conséquent, le mode opératoire de la métaphorisation est unaire dans le sens où il repose uniquement sur le corps en tant que signifiant tout en pouvant être temporellement progressif⁵. La

² André Gaudreault, *From Plato to Lumière, Narration and Monstration in Literature and Cinema*, University of Toronto Press, 2009.

³ Marcel Proust, « Le temps retrouvé », in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999, p. 2307. Désormais on indiquera le volume sous l'abréviation : Le T. R.

⁴ Jacques Fontanille, « La peau du visible : figures, corps et conversion eidétique », in *Le corps au cinéma*, Collection Iris, Marrakech, Actes de colloque, 2014.

⁵ Ce trait progressif, en rapport d'ailleurs avec l'activité du souvenir même des corps qui ont peuplé l'entourage de l'écrivain, a été mis, par plusieurs critiques, sur le compte de l'esthétique impressionniste, référence stylistique prépondérante chez Proust. Voir, à ce propos, François Rastier, « Rôle de l'observateur dans la mise en discours des figures », *Actes sémiotiques : La figurativité II*, VI, 26, juin 1983.

métaphore se perçoit donc dans la métamorphose du corps qui se meut en un animal comme celui de Charlus vu ainsi par Proust : « (...) si on l'examine pendant quelques minutes, semble successivement un homme, un homme-oiseau ou un homme-insecte »⁶.

Dans le texte filmique, cette opération rhétorique cible plutôt l'espace où le corps est une composante. L'effet du corps métaphore est produit alors par une mise en scène déréalisante de l'unité spatiale. L'acte de la métaphorisation n'agit pas comme dans le texte scriptural sur une seule composante mais est induit par une certaine interaction de plusieurs composantes de l'image. La figurativité cinématographique relève des deux dispositifs que sont d'une part l'image en tant qu'interface de possibilités plastiques et, d'autre part, le montage avec ses facultés formelles et rhétoriques. Cette caractéristique du langage cinématographique confère au corps du personnage filmique un fort potentiel herméneutique. Dans cette entreprise de différenciation à travers la métaphorisation, il convient de rajouter la contrainte temporelle du médium, élément crucial dans l'énonciation filmique, ainsi que le détail que le texte fait référence alors que l'image représente ; une opposition qu'on considère ici du point de vue de la réception de l'opération stylistique. Focalisons-nous à présent sur les images mentales qui offrent une métaphorisation du corps par un certain filmage de l'espace. Deux techniques cinématographiques transforment l'espace filmique réel en un espace filmique mental : la profondeur de champ dans *Le Temps retrouvé* et le travelling dans *La Captive*. La perception du personnage et du temps s'en trouve perturbée. Cette nouvelle mise en scène du corps dans l'espace contraste avec les séquences où le temps de la réception coïncide avec le temps de la narration. En effet, l'on passe du temps diégétique à un hors-temps qui s'apparente à l'expérience du temps pur tant recherchée par Proust. Du point de vue de la narration, ces techniques sont à l'origine de ce que Jean-Marie Schaeffer appelle une entorse au pacte de la représentation⁷. La métaphorisation du corps en est la traduction à l'image. Elle se décline en deux catégories opérantes où la mise en scène du corps de l'acteur nous oriente vers une interprétation symbolique de celui-ci : la syllepse pour ce qui est du *Temps retrouvé* et la métaphore en ce qui concerne *La Captive*.

⁶ Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, in *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999.

⁷ John Pier, Jean Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Éditions de l'EHESS, collection « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108, 2005.

Syllepse filmique

Malgré leur mode énonciatif différent qu'on a entrevu à travers l'exemple de la métaphorisation du corps, film et roman partagent ce dénominateur commun qu'est le récit. C'est essentiellement pour cette raison que la terminologie narratologique s'est vite avérée valable aussi bien pour l'analyse littéraire que filmique. Dans *Le Temps retrouvé*, nous avons repéré des séquences où il y a lieu de parler du rôle central du corps de l'acteur dans la syllepse comme praxis sémiotique. Liviu Lutas livre une définition de ce néologisme genettien qui retient particulièrement notre attention : « Le propre de la syllepse sémantique n'est pas de faire en sorte que le lecteur résolve une ambigüité, mais de fonctionner par superposition, cumul ou addition de sens. Ce qui ressort ici est la dualité de la figure de style, où deux sens sont actualisés en même temps qu'ils fusionnent. Ce double mouvement, de séparation et de synthèse, est présent dans la syllepse narrative. »⁸ Dans le langage cinématographique, le flash back est le procédé narratif le plus commun pour signifier le temps passé. Mais le roman proustien est complexe de ce point de vue puisqu'il fonctionne par enchâssement de récits insérant plusieurs couches du passé. Le cinéma obéit à une logique temporelle dans laquelle cette configuration du passé ne peut pas se reproduire telle qu'elle est. Il est donc toujours et à fortiori quand il relève de la transposition filmique, à la recherche de moyens stylistiques au service de l'économie narrative. Le narrateur-monstrateur du *Temps retrouvé* semble avoir trouvé dans la syllepse la catégorie métaphorique à même de représenter en un plan plus d'une période du passé de Marcel. Mais, pour renouer avec notre thématique, il faut souligner que la réalisation de l'effet sylleptique dépend d'une condition visible à l'image : la présence du corps. Quant à sa matérialisation, elle se traduit d'une part par le dédoublement du corps dans le même espace filmique, de l'autre, par l'unicité du référent à ce corps dédoublé. Nous retrouvons ici des notions qui rappellent fortement celles de superposition et de synthèse dans la définition citée plus haut de la syllepse. Cependant la nature iconique du type que l'on étudie ici explique le rajout du qualificatif filmique puisqu'il s'empare du corps, comme plan de manifestation, et le transforme en signe temporel en le dématérialisant. Autrement dit, en le vidant de son référent premier qu'est le personnage, la réunion des deux corps vraisemblablement intelligible ne peut devenir signifiante que si le nouveau référent est abstrait. Quelle est donc cette pratique cinématographique de la figuration corporelle qui nous autorise à voir ce corps comme incarnation du temps ? Observons la mise en scène du corps dans la première occurrence de syllepse filmique.

⁸ Liviu Lutas, « Sur la syllepse narrative », *Poétique*, 4/2011 (n°168), p. 5.

Ce plan fixe fait partie d'un syntagme qui met en scène, en montage alterné, le couple Marcel Gilberte à deux époques du passé. Le premier plan de la séquence est une mise en image du récit de leur première rencontre marquée par l'étonnement de Marcel enfant face au geste obscène



de Gilberte. Tout en conservant l'unité spatiale, le second plan montre, avec un effet de prolepse, le même couple se parlant⁹. L'enfant ici cède la place à l'adulte. Du côté de la réception, le spectateur est projeté dans un passé plus proche du récit encadrant¹⁰. Jusqu'ici, le montage alterné assure une mise en scène séparée des deux corps. Seulement, Entre ces deux plans, où le personnage de Marcel est actualisé par le geste dans le premier et par le dialogue dans le deuxième et la réunion des deux Marcel dans la même image, vient s'intercaler un photogramme qui porte les prémices d'une syllepse imminente. Vers la fin de leur discussion, Gilberte et Marcel sont appelés pour prendre une photo collective, c'est ici qu'au lieu d'avoir en contre-champ le visage de Marcel adulte acquiesçant à cette idée, la caméra nous montre en gros-plan Marcel enfant à sa place. Dans la logique du raccord, nous comprenons qu'il regarde en hors-champ le groupe d'amis rejoint par le couple. Le plan pris comme exemple induit, alors, la prééminence de la fonction sémiotique du corps dans l'interprétation de l'image.

La figuration du personnage de Marcel y est insolite. Au moyen de la technique de profondeur du champ, le réalisateur dispose en premier plan Marcel enfant qui apparaît ici métonymiquement, si l'on peut dire, et Marcel adulte fondu dans le groupe d'amis en arrière plan en train de se prendre en photo. D'une manière générale, ce procédé cinématographique permet la visualisation de deux actions séparées dans l'espace mais inscrites simultanément dans le même temps. Le recours à cette technique permet donc la superposition de deux actions tout en gardant l'unité diégétique. Pensons par exemple aux plans intérieurs d'une maison où une fenêtre rend visible une action en arrière plan.

⁹ Terminologie de l'analyse filmique, le *flash forward* constitue en un saut vers l'avant dans l'axe chronologique de l'histoire.

¹⁰ Le récit encadrant ouvre le film. C'est la séquence montrant Marcel en fin de vie, alité au lit, crayon à la main et entouré de papier.

Mais que nous apprend cette figuration spatiale des corps ? Réfléchir sur cette question a pour ancrage théorique la proxémique définie par Umberto Eco comme « la première tentative organique d'une sémiologie de l'espace, autrement dit, elle entend constituer pour l'espace ce que la linguistique constitue pour l'univers des signes verbaux »¹¹. Invoquer comme toile de fond ce néologisme forgé par l'anthropologue Edward T. Hall¹² nous semble se prêter à notre corpus puisque le corps dans notre analyse fait signe dans son interaction avec l'espace et en l'absence de tout signe verbal. Mais aussi dans le sens où les deux corps communiquent silencieusement. Cette figuration spatiale des corps nous apprend tout d'abord que Marcel enfant est moins le personnage de l'histoire actuelle que l'actant d'une histoire passée. La morphologie du corps indique le confinement dans une position observatrice. Que ce plan n'est qu'en partie dans la continuité diégétique du plan précédent puisque le corps en arrière-plan est personnalisé contrairement au corps au premier plan qui semble extra-diégétique puisqu'il ne remplit aucune fonction diégétique¹³. Certes la distance profilmique entre les deux acteurs mime la distance temporelle et diégétique entre les deux personnages mais cela n'empêche pas que les deux corps appartiennent au même espace filmique. Cette opposition explique l'impossibilité d'appréhender ces deux niveaux diégétiques simultanément, ce qui amène à la dématérialisation du personnage de Marcel enfant. Celui-ci se transforme en un signe symbolique, une allégorie de la conscience de l'écrivain qui survole et pénètre le souvenir.

Le corps du personnage ainsi doublement figuré est une des stratégies discursives mises en place pour inventer une forme filmique à la perception du temps chez Proust. Ce dédoublement de Marcel dans le même espace entraîne la modification du référent initial des plans précédents qu'est le personnage diégétique. Le référent actuel n'appartient plus au monde de la mimésis mais est appréhendable dans une approche phénoménologique. Aussi, cette présence extradiégétique présentifie à elle seule, en la concrétisant visuellement, l'expérience temporelle mystique de Proust où l'être du passé et celui du présent ne font plus qu'un et fusionnent en un temps qu'il appelle le temps pur. Une telle figuration des corps brouille les frontières entre les niveaux diégétiques comme c'est le cas dans les récits de réminiscences où le personnage perd le repère temporel :

¹¹ Eco U., « Prefazione », in *La dimensione nascosta* de E. T. Hall, Traduit de l'italien par S. Paggi.

¹² Edward T. Hall est l'auteur de cette théorie développée dans *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971, où la proxémique apparaît comme une science qui s'intéresse « aux observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique ».

¹³ Ni parole, ni action censées actualiser le personnage.

(...) j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais.¹⁴

Mais au-delà de cette réinvention de l'expérience proustienne du temps, par ce type de figuration du corps, Ruiz cherche, en effaçant les distances temporelles, à déstabiliser le spectateur comme pour le faire vivre cette même sensation d'absence d'ancrage dans le temps physique. L'usage de la profondeur de champ dans le but de faire éclater l'unité diégétique donne à l'espace filmique une valeur proustienne. La syllepse filmique semble trouver son écho dans la réponse de Ruiz à la question sur la gestion du « problème du temps » posée lors d'un entretien publié dans *l'Avant-scène cinéma*. Celui-ci affirme simplement que « le temps n'est pas linéaire » chez Proust. L'étude du corps dans le plan filmique rend compte de l'exploitation de cette caractéristique de la narration proustienne.

Dans sa réflexion sur ce qu'il appelle « la peau du visible », Jacques Fontanille précise que le corps au cinéma « appartient à cette gamme de motifs figuratifs et plastiques très particuliers, qui font le bonheur de Paolo Fabbri (les miroirs, les ombres¹⁵, etc.) et qui mettent en scène dans l'image même une ou plusieurs des propriétés de la sémiologie visuelle, qui manifestent en quelque sorte la capacité des sémiotiques visuelles à développer une dimension méta-sémiotique »¹⁶. Plus que la définition du corps, cette thèse nous intéresse dans la mesure où Jacques Fontanille cite Paolo Fabbri, sémioticien italien qui s'est spécialisé dans ce qu'il nomme la sémiotique de l'apparence. Le miroir et l'ombre, voilà deux motifs figuratifs qui partagent le dédoublement comme trait sémantique. Ceci nous fait penser aux photogrammes ci-dessous présentés où Ruiz introduit, par le moyen de ces phénomènes pré-sémiotiques, une autre forme du même contenu sylleptique que celle qu'on a vu dans les exemples précédents. Pourquoi retrouvons-nous le même contenu ? Car bien que l'esthétique de la représentation ait changée, le mélange des niveaux diégétiques¹⁷ est suggéré par la présence des deux Marcel qui se regardent. Miroir et ombre sont

¹⁴ Marcel Proust, *Le T. R.*, p. 2266.

¹⁵ Paolo Fabbri, « Le miroir et l'ombre, spéculations sémiotiques », in *Des théories aux problématiques*, Congrès de l'association française de sémiotique, Limoges, 4-7 avril 2001. Voir à propos du même auteur, Yves Jeanneret, « Paolo Fabbri, les profondeurs de l'apparence. La provocation sémiotique 2 », in *Communication et langages*, n°148, 2006, pp 117-137.

¹⁶ Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷ Les deux niveaux diégétiques correspondent aux deux temporalités de l'intrigue.

ici employés d'une manière singulière qui remettrait en question l'affirmation de P. Fabbri selon laquelle le miroir n'est pas un signe, il ne renvoie à rien sauf à la présence de l'objet qui est en face »¹⁸.



L'analyse que nous proposons va à l'encontre de la conception que donne Claudine de France de l'espace filmique du corps. En questionnant l'usage de la cinématographie sur le corps, l'anthropologue et cinéaste écrit :

Ne perdons pas de vue, en effet, que l'espace filmique du corps est avant tout un espace de l'action, mis en scène par le comportement de l'agent. Cet espace pragmatique est donc, sinon totalement, du moins en grande partie inscrit dans le déroulement du geste, autrement dit, subordonné au temps de l'action.¹⁹

S'il est une évidence qui ressort de l'espace filmique du corps étudié ici, c'est bien l'absence de toute action. En effet, les images qu'on a choisies se distinguent par leur fixité comme les corps qui occupent l'espace filmique. Et

¹⁸ Driss Ablali, « Compte rendu du Congrès international de sémiotique : des théories aux problématiques », *Linx* [En ligne], 44, 2001.

¹⁹ Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, les Editions de la maison des sciences de l'homme, 1982, p. 111.

c'est en ceci qu'elles ouvrent la voie à une autre interprétation qui ne repose pas sur l'action mais sur le sensible. C'est pour cette raison que l'approche phénoménologique serait appropriée à l'analyse de l'image ruizienne. La fixité de l'image et du corps dans l'espace filmique peut s'interpréter comme une transposition de la perception du temps passé chez Proust. L'image paraît reprendre cette réflexion : « j'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans interruption, été vécu, pensé, secrété par moi (...) mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi »²⁰.

Le corps métaphore de la conscience en remémoration

Chantal Akerman poursuit la praxis énonciative de Ruiz en adoptant, par moments, la figuration spatiale du corps comme modèle d'énonciation non-verbale. Les photogrammes que nous présentons ci-dessous s'articulent à des séquences où l'action principale est la filature. Chaque plan de Simon est suivi par un autre d'Ariane dans un montage alterné ; une syntaxe filmique bien appropriée au thème de la poursuite. Ils participent à la mise en scène du dispositif amoureux qui régit l'état psychique et l'action du couple. Précisons que nous nous focaliserons sur Simon plus que sur Ariane²¹, puisqu'il est le héros de l'intrigue et la victime de l'obsession amoureuse. Au côté de la représentation mimétique et donc de la narration classique du thème de la jalousie et de l'obsession au sein du couple, nous pouvons déceler la possibilité ici d'une double lecture. Le premier niveau de lecture converge vers une appréhension thématique. Tandis que le corps qui représente le personnage de Simon peut aussi s'interpréter comme un signe opérant dans un régime symbolique donnant lieu à un deuxième niveau narratif. Les deux photogrammes ci-dessous en sont justement l'illustration. Du point de vue de la réception, le spectateur a l'impression d'être sollicité pour voir au-delà du visible. En effet, toutes les composantes de l'espace filmique semblent corroborer cette hypothèse. Comment ces images, au prime abord, diégétiquement cohérentes et intelligibles renvoient-elles à une autre cohésion qui justifierait la possibilité d'une vision subliminale ? Pourquoi peut-on les interpréter comme une métaphore spatiale de la conscience ? Quels sont dans l'espace filmique ces signes dont le concours transforme notre perception et nous font assister au passage d'une figuration du corps à celle abstraite de l'esprit ?

²⁰ T. R., p. 2401.

²¹ C'est par ces noms que Chantal Akerman a remplacé *Albertine* et *Marcel*.



Avant de répondre de manière spécifique, nous citons en guise de réponse générale, cette définition poétique de la figuration cinématographique par Luc Vancheri :

La figuration cinématographique naît véritablement lorsque des corps se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage, lorsque leur réalité figurative cesse d'être leur seule réalité filmique, lorsque se dessinent les agencements de leur réalité figurale qui commandent d'autres plans de signification.²²

Il nous semble que les deux photogrammes en question sont représentatifs. Mais bien évidemment, il s'agit ici d'une définition figurée qui donne au corps le pouvoir de transmuter le corps du personnage en un objet symbolique. « Se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage » est une verbalisation imagée du sens de la figuration cinématographique du corps qui ne permet pas d'avoir une idée concrète sur le passage d'un plan de signification à un autre. L'objectif est de lever le voile sur cette métamorphose comme un nouveau paradigme cinématographique au fondement de l'esthétique filmique akermanienne. Cadrage, lumière et mouvement de caméra, toute cette artillerie invite à penser le corps comme métaphore de la conscience. Dans *La Captive*, comme on l'a vu chez Ruiz, la valeur mentale de l'image résulte d'une certaine cinématographie du corps dans l'espace. La prépondérance d'une géométrie spatiale dédaléenne ne peut nous échapper au visionnage des plans de la poursuite. La mise en scène utilise le travelling comme technique pour filmer Simon de dos dans un espace limité non par le cadre de l'écran mais par les murs. La nature du lieu est donc un élément profilmique déterminant. Le corps du personnage est en perpétuel mouvement vers l'avant dans un espace clos, que cela soit le couloir du musée ou celui

²² Luc Vancheri, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, p. 16.

de son propre appartement. Parfois le corps déambulant dans les couloirs est filmé légèrement en contre-plongée, une prise de vue au service du régime symbolique.

Le choix de filmer l'espace ainsi est purement discursif dans la mesure où la spatialisation du temps n'a pas la forme d'une stratification symbolique du temps comme on a pu le voir dans le *Temps retrouvé* mais se réalise dans la durée du mouvement de la caméra. Dans les deux cas, l'interaction entre la caméra et le corps joue un rôle dans la détermination de l'opération stylistique sous-jacente. En effet, par le travelling, l'image qui façonne l'espace filmique est mouvante contrairement aux exemples cités du *Temps retrouvé*, où les plans en question sont fixes. Le transfert de sens qu'on a appelé métamorphose du corps (d'un corps diégétique à un corps symbolique) est donc progressif et non pas immédiat. La forme dédaléenne de l'espace filmique est perceptible grâce à la conjonction de trois conditions : la technique du travelling avant, la durée que crée ce mouvement de caméra et le couloir comme cadre spatial et élément concret en comparaison avec la durée plutôt abstraite. L'action du travelling sur le filmage de Simon arpentant le couloir réalise – tout en traçant les contours d'un espace concret – sa transformation en un espace mental.

La première scène qui fonctionne sur ce schéma est celle de la filature dans le musée. Aux deux travellings latéraux, montrant tour à tour Ariane puis en position de voyeur Simon, se succèdent le travelling avant sur ce dernier sur les traces de l'objet de son obsession. Le couloir comme espace est un choix motivé. Rares sont les musées disposant de cette spécificité spatiale incompatible avec le principe de l'exposition qui demande des espaces ouverts et vastes. Ce fait confirmerait l'importance du couloir dans sa contribution à l'édification de la dimension symbolique de la séquence. L'intentionnalité de la représentation mentale de l'espace est aussi immanente dans le plan de Simon de dos s'avancant dans le couloir de son appartement jusqu'à la chambre d'Ariane. Le trajet est filmé d'une manière à donner l'impression de s'engloutir dans les méandres de sa propre conscience mais aussi de sa propre mémoire si l'on se place du point de vue du souvenir. Ajoutons que depuis le plan de la scène du musée, l'effet de l'engouffrement s'est accentué par la modification de la lumière. Chantal Akerman opte pour une lumière faible dans l'appartement, ce qui confère à cet élément de mise en scène non pas le rôle classique d'éclairer le champ mais un rôle psychologique. La lumière se présente ici comme un signifiant actif dans la perception de ces plans comme métaphore de la conscience. L'obscurité de l'appartement participe de la descente dans les pensées intimes du personnage.

À mesure que Simon s'engouffre dans le noir du couloir, le spectateur rentre progressivement dans une dimension parallèle qui invite à l'expérience de la recherche des sentiments dans le souvenir.

Pour conclure, nous pouvons avancer que le potentiel interprétatif dont la figuration spatiale du corps est investie nous permet de produire une interaction entre le discours filmique et le discours littéraire. En effet, la syllepse et la métaphore qui s'expriment à travers cette figuration ne sont nullement étrangères au discours proustien sur la mémoire. Il suffit de rappeler le nombre de fois où le narrateur de *la Recherche* a établi un rapport métaphorique entre l'espace et la mémoire avec sa présence comme articulation. Il ressort, de cette étude, que le corps joue un rôle central dans la figuration métaphorique du temps. C'est par sa présence substantive que le télescopage entre l'espace et le temps est assuré.

Références

- ABLALI Driss, « Compte rendu du Congrès international de sémiotique : des théories aux problématiques », *Linx* [En ligne], 44, 2001.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1996.
- CHATMAN Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narration in Fiction and Film*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1990.
- FABBRI Paolo, « Le miroir et l'ombre, spéculations sémiotiques », in *Des théories aux problématiques*, Congrès de l'association française de sémiotique, Limoges, 4-7 avril 2001.
- FONTANILLE Jacques, « La peau du visible : figures, corps et conversion eidétique », in *Le corps au cinéma*, Collection Iris, Marrakech, Actes de colloque, 2014.
- GAMERRE Estelle, *De la littérature au cinéma : la traduction intersémiotique*, Aix-en-Provence, 1999.
- GAUDREAUULT André, *Fom Plato to Lumière, Narration and Monstration in Literature and Cinema*, University of Toronto Press, 2009.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1983.
- KRISTEVA Julia, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.
- LUTAS Liviu, « Sur la syllepse narrative », in *Poétique*, n°168, 4/2011.
- Pier John, Schaeffer Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, collection « Recherches d'histoire et de sciences sociales » n° 108, 2005.

PROUST Marcel, *Le temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999.

RICŒUR Paul, *Temps et récit II : la configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1991.

RICŒUR Paul, *Temps et récit III: le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.

VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

MERIAM AZIZI-ZYSERMAN holds a DEA in contemporary literature and a Master2 Research in Cinéma et Audiovisuel from Paris 3 Sorbonne Nouvelle University. She is a Ph.D. candidate of Language Sciences at the University of Lorraine. Her doctoral thesis is about film adaptations of Marcel Proust's À la recherche du temps perdu, seen from a semiotic point of view. She authored many articles and interviews on cinema and literature.

