

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Revue de l'Université de Bruxelles, 1985, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1985.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1985_000_000_.pdf

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par l'**Université Libre de Bruxelles** et numérisée par les Archives & Bibliothèques de l'ULB.

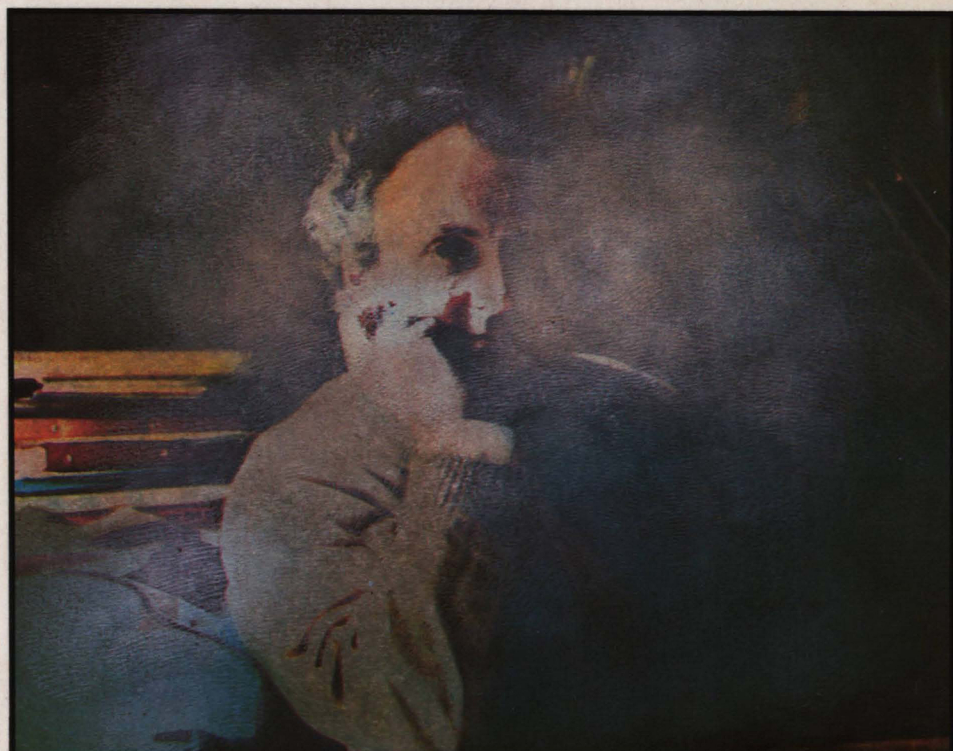
Tout titulaire de droits sur l'œuvre ou sur une partie de l'œuvre ici reproduite qui s'opposerait à sa mise en ligne est invité à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : [bibdir\(at\)ulb.ac.be](mailto:bibdir(at)ulb.ac.be)).

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Edité par Adolphe Nysenholc

André Delvaux ou les visages de l'imaginaire



Editions de l'Université de Bruxelles

Couverture.

André Delvaux, conférence à l'Université Libre de Bruxelles sur le scénario de *Benvenuta*, le 22 mars 1982. A.M.L. Nicole Hellyn.

**Comité de rédaction
de la revue de l'université**

Directeur

Jacques Sojcher

Comité de rédaction

Paul Bertelson

Jean Blankoff

Jean-Pierre Boon

Gilbert Debusscher

Jacques Devooght

Jean-Christophe Geluck

Michel Hanotiau

Hervé Hasquin

Ernest-Alfred Sand

Christian Vandecasserie

Pierre Van der Vorst

Secrétaire de rédaction

Adolphe Nysenholc

Rédaction

10, rue du Magistrat

B - 1050 Bruxelles

Secrétariat

26, avenue Paul Héger

B - 1050 Bruxelles

Tél. 02/642.37.99

Numéro 1985 - hors abonnement.

André Delvaux

ou les visages

de l'imaginaire

Edité par Adolphe Nysenholc

*Publié avec le concours du Ministère de la Communauté française,
de la Loterie Nationale 6 et de la
Commission française de la Culture de l'Agglomération de Bruxelles*

Revue de l'Université de Bruxelles

Orchidee

Ik heb een orchidee gekregen,
die reemde bloem, dat groos juweel.
De schenker (schenkerster?) heeft gezwegen:
een blanco kaart waarmee ik speel.

Wie zou waarom me zo bedenken?
'k Was ziek geweest en Kerst nabij,
ik dacht aan vrienden voor geschenken,
maar wie, wie heeft gedacht aan mij?

En wat moest juist die bloem beduiden,
die trotse schoonheid uit het zuiden
voor een die arm in 2 woorden zit?

Ja, eens heb ik een boek geschreven
waarin een orchi werd gegeven.
Wordt een idee dan toch bezit,

ten slotte, in een dichterleven?

Voor André 12/64

Joh. Daisne

ORCHIDEE

*« On m'a offert une orchidée
Etrange fleur, bijou fragile.
Celui (celle?) qui me l'a donnée
s'est tu : carte blanche entre mes mains.*

Qui, et pourquoi, s'est souvenu de moi?...

*J'ai un jour écrit dans un livre
Qu'on fit cadeau d'une orchidée...
Est-ce qu'une idée peut s'incarner*

enfin, dans la vie d'un poète? »

Johan Daisne

(inédit; traduction de André Delvaux)

(Juste avant la sortie de *L'homme au crâne rasé*, André Delvaux reçoit par la poste ce poème de la part de Johan Daisne, à qui il avait envoyé anonymement une orchidée...).

LES THEMES DE L'ŒUVRE

Adolphe Nysenholc

De la vie à l'œuvre

André Delvaux naît, en Brabant, à Louvain, le 21 mars 1926, dans la commune de Héverlée, près de la Porte de Tirlemont — d'une famille flamande. A Louvain, où est enterré, Dieu sait où, Dieric Bouts. Le film sur le peintre, *avec Dieric Bouts*, sera une «manière de nier la mort» écrira le cinéaste. La séquence du cimetière qu'il hante là de sa caméra, et où sont d'ailleurs ensevelis les siens, reprend significativement les sons de *Un soir, un train* quand Mathias ne retrouve pas davantage, lui, la tombe de son père: Bouts le visionnaire, recherché de même, serait ainsi pour le cinéaste un ancêtre spirituel. En filmant le triptyque, «La Dernière Cène», Delvaux voudra même revivre l'œuvre en train de se faire, quoique en «un langage purement associatif, sans logique narrative», selon ses dires, c'est-à-dire sur le mode lyrique et musical.

Le goût de la musique, qui marque son œuvre, s'origine également dans son ascendance. Un arrière-grand-père musicien ambulant à la tête d'une famille nombreuse, une grand-mère pianiste d'instinct, un grand-oncle flûtiste émigré aux Etats-Unis et membre de l'Orchestre Symphonique de St-Louis (ce sont les Broeckaert auxquels fait allusion *Un soir, un train*, enterrés au cimetière de l'Abbaye du Parc, lieu évoqué, on vient de le voir, dans le film comme dans celui de *Bouts*), mais aussi un oncle musicien aux Guides et devenu ensuite directeur du Théâtre municipal de Louvain... Son père, enfin, clarinettiste, instituteur issu de l'Ecole Normale flamande de Tirlemont.

To Woody Allen s'ouvre sur le comique new yorkais improvisant un solo de clarinette..., le montage des séquences est quasi sériel; les images sont travaillées comme les sons de la musique concrète à partir des bandes: vitesse, réversion, etc. L'héroïne de *L'homme au crâne rasé*, Fran, chante à la distribution des prix et c'est une grâce qui

s'élève dans les cintres... Julien, à la Rougeraie, lors de son *rendez-vous à Bray*, évoque ses souvenirs de pianiste, et notamment — comme Delvaux le fut — accompagnateur de films muets : la musique est le médium du souvenir. Le montage parallèle de la double aventure (avec *Benvenuta* et Jeanne) — cristallisé dans le duo de piano — devrait s'analyser comme une fugue à quatre voix... La composition plastique de Delvaux est aussi sonore que visuelle : sa couleur vibre d'accords, sa mise en œuvre est rythmique, son décrochage du réel est une dissonance dans l'harmonie. Delvaux bien entendu doit s'étudier au Conservatoire : ses scénarios sont des partitions, il est le chef d'orchestre de chambre de ses interprètes, ses films sont des études, des symphonies qui jouent avec virtuosité de la dialectique audiovisuelle. Il parle lui-même de *Rendez-vous à Bray* en ces termes :

« La jeune femme ne fait jamais de bruit ; elle glisse, apparaît, disparaît en silence. C'est toujours la musique qui prend la relève du sens et du sentiment en substituant sa durée, sa forme et son timbre à la coulée de l'anecdote. »

Mais le fils procède du père encore sur le plan philosophique. Se détachant d'un milieu catholique par tradition et contraignant, le père accepte une charge d'instituteur en français à Schaerbeek, où dès 1931 il installe sa famille. Le petit André entre à l'école, où la langue véhiculaire sera le français, le flamand demeurant d'usage familial, selon le processus courant à l'époque de francisation, voire de laïcisation. *Benvenuta* sera une manière de mystique païenne.

L'adolescent achève ses études secondaires à l'Athénée communal Fernand Blum à Schaerbeek en 1943. *Een vrouw tussen hond en wolf* sera une transposition en écho de ces années durant l'occupation allemande. L'Université Libre de Bruxelles, refusant la collaboration, a fermé ses portes. Pour échapper au travail obligatoire imposé par l'autorité nazie, André Delvaux refait une classe de rhétorique en néerlandais à l'Athénée de Bruxelles, poursuit ses études de piano et s'inscrit au cours d'harmonie du Conservatoire Royal de Bruxelles (classe de Francis de Bourguignon), attaque ensuite le contrepoint et la fugue. En 1948, il achève des études de philologie germanique, et devient professeur de néerlandais et d'anglais à l'Athénée de Schaerbeek, d'où il était issu.

En contact à la fois avec les milieux flamands de la capitale (le Vlaamse Club, les amis de la Vrije Universiteit Brussel, tels Paul Louyet qui produira plus tard certains de ses films) et les milieux

francophones (l'Ecran du Séminaire des Arts, le plus grand ciné-club bruxellois; la Cinémathèque de Belgique), il rencontre — fait décisif — Jacques Ledoux, ainsi que ceux qui seront liés à la chose cinématographique belge dans les années à venir. Aux séances de l'Ecran du Séminaire des Arts, il improvise au piano l'accompagnement des films muets, se familiarise avec les grandes œuvres et leur rythme particulier : de Chaplin à Murnau, de Harry Langdon aux Russes d'après 1917, de Sjöström à l'Avant-garde.

Le fils de l'instituteur sera un pionnier dans l'enseignement du cinéma. Il ira jusqu'à la fondation d'une école — au double sens du terme. Dans les classes terminales de l'athénée, il étend l'étude de la littérature néerlandaise aux cultures européennes, et y insère bientôt des éléments de culture cinématographique. Une première «classe expérimentale de cinéma» voit le jour, qui prend en quelques années place dans les programmes de l'enseignement traditionnel. Il organise pour le Ministère de l'Education Nationale les premiers stages de formation cinématographique destinés aux professeurs de l'enseignement secondaire. A l'instar d'exemples anglais introduits en Belgique par Jacques Ledoux, il fait réaliser par les élèves d'une classe de seconde moderne un film en 16 mm, *Nous étions treize*, fruit d'une initiation pratique au langage d'Eisenstein. Dès cet instant, en 1956, le cinéma va prendre la première place dans ses préoccupations esthétiques, sans que ne soit jamais rompu toutefois son rapport avec les étudiants. A l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, il organise à l'initiative de Raymond Ravar un séminaire d'étude du langage cinématographique. De l'activité de ce groupe naît en 1963 l'INSAS où il prend en charge un cours de langage et de réalisation cinématographique. Il se partagera désormais entre le travail pédagogique et les réalisations personnelles.

Depuis la réalisation (avec Jean Brismée et André Bettendorf) de *Forges* en 1953, la télévision avait fait appel à lui pour réaliser des programmes consacrés au cinéma, en direct ou sur film : les séries, par exemple sur Fellini, sur Jean Rouch (en collaboration avec Jean Brismée), sur le Cinéma Polonais (où il rencontra le cameraman Ghislain Cloquet et l'ingénieur du son Antoine Bonfanti qui allaient maintes fois faire partie de ses équipes), à propos de Jacques Demy. Il ressent vivement le besoin de combler les lacunes de la formation professionnelle aux métiers du cinéma en Belgique. L'amertume généralisée, le mépris depuis longtemps installé chez nous à l'égard des expériences

locales, la méfiance des producteurs et des journalistes, l'inexistence d'une aide organisée au film de fiction, l'absence d'infrastructures, tout cela semblait condamner toute tentative à l'avance.

En 1964, le Service Cinéma de la B.R.T., dirigé par Jos Op de Beeck — la télévision flamande — suggère à André Delvaux de réaliser un film de fiction. Ainsi naît en 1965 *De Man die zijn Haar kort liet knippen* («L'Homme au Crâne rasé»), un film d'après le roman de Johan Daisne (que Delvaux avait en 1947 rencontré au Vlaamse Club), un classique de la littérature flamande contemporaine. La distribution en était flamande (en plus d'une comédienne polonaise), mais une partie de l'équipe était française par nécessité d'atteindre d'emblée un niveau international de réalisation. L'accueil fut mitigé en Belgique¹, mais plusieurs prix dans les festivals internationaux ramenèrent le film dans son pays d'origine et y restaurèrent la confiance dans l'existence d'un cinéma national de fiction.

«J'ai des intentions, que je suis, des ligne précises, que j'ai décidées moi-même. Mais la manière dont sont nourries ces intentions dans le film qui se fait provient évidemment d'éléments qui sont inconscients, au point que je ne les remarque que plus tard, une fois le film achevé et souvent à travers les remarques que font les spectateurs, les critiques. C'est aussi la raison pour laquelle le film où il y avait le moins de conscience de ces problèmes devait être *L'homme au crâne rasé*».

Michel Cournot est le premier à être enthousiaste, dès janvier 1966. Jean-Luc Godard, au Festival de Hyères, en mai, se lève, au milieu de l'assistance, pour saluer ce film d'un inconnu. «*L'homme au crâne rasé* fut peut-être la plus importante révélation cinématographique de 1966, sinon des dix dernières années», estime Michel Capdenac dans les *Lettres françaises* (20/11/68).

«J'ai eu l'impression à ce moment-là d'être devenu adulte. Jusqu'alors j'avais, je pense, un côté adolescent permanent, papillonnant de gauche et de droite dans la culture, aimant ceci, aimant cela, pouvant vivre cette vie enfermée à l'intérieur de la culture, que permet l'existence de l'enseignement, vie refermée sur lui-même et sur ce monde adolescent dans lequel il vit. Or, subitement j'avais l'impression d'avoir à travers cette œuvre touché à un point d'adulte qui touchait lui-même des adultes, qui devenaient des interlocuteurs. Je travaillais avec une équipe, avec des gens qui subitement prenaient au sérieux

¹ La bibliographie *infra* atteste qu'il n'y a guère que Maria Rosseels (*De Standaard*, 10/12/65) et Maggy et Pierre Thonon (*L'écho de la Bourse*, 16/12/65), qui soient favorables.

un nombre de choses que j'avais dites sans même trop bien savoir moi-même que je les avais dites.»

En 1968, André Delvaux écrit, à partir d'une nouvelle de Johan Daisne, *De trein der Traagheid*, le scénario d'un film pour lequel les instances officielles, tant françaises que flamandes, lui refusent l'aide à la production. *Un soir, un train* touchait au tabou des luttes linguistiques à Louvain, décrivait des personnages en proie aux contradictions de deux communautés culturelles. Le film fut pris en charge par un producteur parisien, Mag Bodard, qui le produisit pour la Twentieth Century Fox avec des vedettes internationales, et des acteurs flamands, dans les paysages et les villes de Flandre, sur une musique bientôt célèbre du compositeur Frédéric Devreese. La permanence de certains thèmes dans ces deux premiers films — le mélange du rêve et de la réalité, l'interrogation fondamentale de l'homme sur le sens de son existence, la distance nouvelle que prend tout être ou toute chose dans ce «réalisme magique» — tout cela conduisit la critique internationale à les situer dans la ligne de Magritte et de Paul Delvaux, voire des romantiques allemands, là où la familiarité avec la culture des Pays-Bas (des mystiques du moyen âge à nos poètes d'aujourd'hui, de Bosch aux expressionnistes flamands et wallons) établit un réseau plus clair d'influences et d'inspiration.

«Autant que les couleurs (bruns mélangés aux blancs, bleus aux gris), les sons ont été soigneusement choisis, «distribués» par Delvaux pour indiquer l'exacte tonalité du film, écrit Y. Baby dans *Le Monde*. Qu'ils se propagent à l'horizon des plaines, qu'ils se rapprochent et nous obsèdent, ils donnent plus d'intensité aux fréquents silences et constituent un élément dramatique sans lequel ce conte funèbre (et en particulier dans la deuxième partie, la meilleure) perdrait de son mystère».

«Une pure évidence poétique.» Une incomparable délicatesse de touche. Un frémissement. C'est Orphée et Eurydice au pays d'ici, cette apparence de l'au-delà...

Le film trouve d'ailleurs sa source encore dans une deuxième nouvelle de Johan Daisne «Egbertha in De Onderwereld» qui développe le thème orphique (v. le recueil *Met zeven aan tafel*, Manteau, Brussel-Den Haag, 1969, pp. 28-64). *Un soir, un train* devait sortir au Festival de Venise de 1968. Mais les firmes américaines (dont Fox) retirèrent tous leurs films de la compétition... Le film ne fut présenté à aucun festival.

Le film que Delvaux écrit après *Un soir, un train*, dont il n'avait pas encore terminé le montage, était *Belle*, qu'il fut contraint d'abandonner un temps. En effet, la maison de production française avec qui il venait de travailler, Parc Films, veut autre chose. En quête d'une idée — ayant été informé par *Le Monde* que Gracq avait écrit trois récits remarquables — le lendemain, après lecture, Delvaux est séduit par le troisième, qui lui donne «un point de départ extrêmement libre», selon son propre aveu. Le «je» de la narration devient un personnage dont il va faire «un pianiste, jeune, isolé, dans sa tour d'ivoire, ne sachant rien de l'existence... J'allais insuffler à ce personnage des gestes, des attitudes, des réactions que je pouvais bien connaître moi-même, puisque j'avais été pianiste, que j'avais accompagné des films de cinéma».

Ainsi, dans la même ligne de production que celle de *Un soir, un train*, et avec l'aide du Ministère de la Culture française en Belgique, il réalise en 1971 *Rendez-vous à Bray*, d'après un récit «Le roi Cophétua», extrait du recueil *La Presqu'île* de Julien Gracq. C'en est moins l'adaptation que le prolongement, une manière de rêver à partir de la situation décrite par Gracq, en y faisant vivre des personnages différents par la culture et par la langue, échos de notre situation en Belgique: voix et accents si divers de Roger van Hool, Anna Karina, Mathieu Carrière. Le film obtient le Prix Delluc, le meilleur film de l'année, la plus haute récompense du cinéma français, décernée pour la première fois à un réalisateur étranger. Un grand Prix du Film Musical en souligne la structure, plus musicale que romanesque.

Belle, réalisée enfin, en 1973, d'après un scénario original de André Delvaux, représente la Belgique en compétition au Festival de Cannes. Cette coproduction avec la France est, cette fois, en majorité belge, et son sujet se déroule dans les Hautes Fagnes et dans la petite ville de Spa. Il y a une évolution dans la solution au problème formel rencontré d'une partie à l'autre de *Un soir, un train*: car on passe ici continuellement de la vie intérieure à l'existence extérieure, et réciproquement, sans que l'on ne soit jamais sûr si on est dans le réel imaginé ou dans l'imaginaire réalisé.

Au cours de sa recherche d'un nouveau sujet, plusieurs projets n'aboutissent pas: un «Carl et Anna»², et un «Arsène Lupin», dont

² Les comédiens prévus pour Carl et son substitut étaient Roger van Hool et François Beukelaers. Certaines séquences de cette adaptation se retrouveraient plus tard dans

le scénario est écrit, mais assez cher à réaliser; le cinéaste a dû y renoncer faute d'une production française solide, alors qu'il avait une aide belge importante.

Après le naturalisme halluciné de *L'homme au crâne rasé*, et le réalisme magique de *Un soir, un train*, Delvaux se lançait ainsi dans une entreprise de style fantastique, non dépourvu de surcroît d'humour, *Le collier de Sibylla* (1972). C'eût été un Lupin-Fantômas, dans des perspectives en trompe-l'œil à la Paul Delvaux, agrémenté de la cocasserie d'un Magritte et d'un Méliès.

En effet, l'ironie discrète d'un Mathias, héros de *Un soir, un train*, devient ici drôlerie bon teint bon chic. Ç'aurait été le seul film burlesque et d'action rocambolesque d'André Delvaux, que l'humour fascine, comme l'atteste son hommage *To Woody Allen, from Europe with love*.

Ce film se fût présenté comme une boîte à musique animée, — un limonaire dramatisé, un guignol d'ombres chinoises trépidantes, comme la lanterne magique du jeune Proust projetant sur les murs Golo, amoureux de Geneviève de Brabant, en cavalcade. (Le film met d'ailleurs en scène un gramolingue, machine linguistique, et un orgue de barbarie... où sera caché le collier de Sibylla). Et les trucages font appel à des notions de *dessin animé* ici, les personnages doivent s'agiter comme des *pantins* là.

En fait, cet «Arsène Lupin» sera repris en petit, dans la citation de *Judex*, au cœur de *Rendez-vous à Bray*. William, le banjoliste, sera Julien, le pianiste.

Et, la jeune femme à Bray, Elle, est de loin plus énigmatique que Sibylla, plus cocasse. En tout cas, l'ami absent, Jacques Nueil, agira à la manière mystérieuse de Arsène Lupin, qui en magicien ici aura manigancé la rencontre d'amour. Ce qui est, en somme, une image en abyme du cinéaste lui-même, partout deus ex machina dans sa création où il assemble ou désunit les êtres selon les nécessités de son univers.

Le côté film policier reparaitra à la fin de *Belle*.

Le masque et le déguisement provoque continuellement la réaction: est-ce Lupin? proche de la question «Qui est *Bouts?*», interrogation fondamentale chez Delvaux sur l'identité des êtres, et sur la réalité de

Femme entre chien et loup (la visite à la famille paysanne, riche mais avare, pendant l'occupation).

leur existence... Car au-delà des apparences, qui est le réel cinématographique, que sont les personnages, ont-ils jamais été ?³...

En 1976, André Delvaux pense réaliser un *Pelléas et Mélisande*, en collaboration avec le Théâtre Royal de la Monnaie, Bézart, la France, l'Allemagne. Ici encore, la coproduction s'est dérobée au dernier moment.

C'est dans ces temps, que la télévision flamande, une nouvelle fois, lui propose de faire un film, qui serait entièrement libre, pour la commémoration du cinquième centenaire de la mort de Dieric Bouts.

«J'ai commencé par refuser, me disant que cela allait m'entraîner en dehors de l'orbite de production de long métrage, ce qui était exact, que de plus cela allait me demander énormément de travail probablement, pour un résultat qui serait difficilement distribuable : ce ne serait tout de même en principe, que la télévision... Et les courts métrages ont pour destin essentiel de rester dans leurs boîtes.» Or, cela va lui permettre un retour aux sources... «Ivo Michiels et moi nous ne voulions pas faire un film d'art ou film sur l'art, genre qui a été magistralement illustré et en tout premier par Henri Storck chez nous, d'autres en Italie, en France, en Allemagne. On pense à Luciano Emmer, à l'école française de Resnais, etc. Il ne s'agissait donc pas de faire un film d'hommage à un peintre. Ivo Michiels et moi nous sommes aperçus qu'il était possible à partir de Bouts de faire réflexion sur les conditions de notre propre métier, et sur la manière, dont nous entendons l'exercer. Et nous nous sommes aperçus que Bouts avait d'une certaine façon posé les mêmes problèmes que nous : comment allait-il mettre en scène tel type d'événement, douze ou quatorze personnages, dans la Cène par exemple, comment allait-il les placer dans l'espace, comment allait-il manipuler un espace, comment allait-il manipuler les couleurs ? Ce sont des problèmes que nous nous posons. D'autre part, la commande de la «Dernière Cène» à Bouts, avait été par contrat rédigée dans les termes mêmes dans lesquels on rédige actuellement à la télévision une commande que l'on passe par exemple au cinéaste que je serais et au scénariste que serait Ivo Michiels. Le parallélisme dans ces manières de travailler a été pour nous le point de départ. A

Les acteurs pressentis pour *Le collier de Sibylla* furent Roger van Hool (Lupin), John Dobrynine (William), Delphine Seyrig (Sibylla), François Beukelaers (Manus), Greta van Langendonck (Greta), Bulle Ogier (une des deux sœurs), Jean-Luc Bideau (le Baron).

partir de là, nous avons construit le film en nous disant que nous allions le faire non pas sur Dirk Bouts mais que nous allions le faire avec Dirk Bouts». *Met Dieric Bouts*, réalisé en 1975, plus qu'un film sur l'art, dont il présente une synthèse des techniques d'approche, est un film sur la création.

Poursuivant sa collaboration avec l'écrivain Ivo Michiels, Delvaux prépare dès 1976 un sujet original, proche des événements qu'ils ont l'un et l'autre vécus entre 1940 et 1950, à Anvers ou à Bruxelles. Au-delà de l'incidence de la guerre et de l'occupation sur les mouvements nationalistes flamands — un sujet jusqu'ici ignoré de notre cinéma, sinon de notre littérature — c'est, par le portrait d'une femme, cette fois, *Een vrouw tussen hond en wolf* («Femme entre chien et loup»), le portrait plus large d'une génération flamande, celle de la dernière guerre. «J'ai vécu la guerre très enfermé chez moi. Et comme Michiels a, lui, à Anvers connu cette guerre sous d'autres aspects, nous avons voulu dire dans un film ces choses dont on ne parle jamais... Si nous n'en témoignons pas, ce ne seraient pas les jeunes qui allaient le faire puisqu'ils ne les ont guère connues, et il était tout de même grand temps qu'on en dise quelque chose avant que nous ne disparaissions» (*Revue Belge du Cinéma*, oct. 1977). En tout cas, telle est la profession de foi de André Delvaux: «l'ivraie, pour nous, c'est le fascisme, c'est-à-dire le refus et le mépris de l'autre, la violence qui remplace la discussion, la dureté des rapports entre les êtres qui supprime l'esprit démocratique... le film: un cri d'alarme contre la montée actuelle des périls» (*Ecran 79*, n° 80). Autre question délicate, que soulève le film: «mon point de vue, précise le cinéaste, est celui d'un agnostique, qui, par ailleurs, n'est animé par aucun ressentiment particulier vis-à-vis de l'Église. Cette ambiguïté de l'Église pendant la guerre est néanmoins une donnée historique que plus personne ne cherche à nier» (*Cinéma 79*, n° 247-248). Enfin, le thème qui dynamise l'œuvre est celui de l'affranchissement de la femme: «Elle a mis un enfant au monde, et puis, sans aide, elle s'accouche d'elle-même», observe Delvaux en un synopsis elliptique (*Ecran 79*, n° 80). Aidé par le Ministère flamand de la Culture, soutenu par une coproduction française minoritaire, ce film, achevé en 1979, marque un tournant dans les préoccupations de Delvaux: par le choix d'un sujet plus proche d'une réalité grave et lourde de conséquences en ce pays, sur laquelle il pose un regard nuancé, mais sans complaisance.

En 1980, il revient des Etats-Unis avec des kilomètres de pellicules dont il tire *To Woody Allen, from Europe with love*, un document-hommage. Grand Prix de Florence, 1980. L'idée en est de Pierre Drouot et Daniel van Avermaet, producteur, alors que Marie-Christine Barrault, Lieve de *Femme entre chien et loup*, partait en Amérique travailler avec Woody Allen; elle permit d'établir le contact. Comme pour le *Bouts*, Delvaux hésite; et contre toute attente Woody Allen accepte, attiré par l'idée qu'un réalisateur et non un journaliste, européen de surcroît, s'intéressât à lui, et s'était engagé à ne pas fouiller dans sa vie privée, qu'il s'agissait d'un réalisateur qui voulait poser à un confrère un ensemble de questions de métier relevant de la technique, au-delà de laquelle après tout on découvre néanmoins l'homme.

«Je me suis demandé alors ce qui, dans Woody Allen, dans l'homme au travail, me semblait important. Et j'ai trouvé l'angoisse du travailleur, du filmeur de fond ne sachant pas s'il va marquer un but, et l'angoisse plus profonde et plus générale d'un homme devant l'horreur de la disparition, de la mort, de la maladie. Et je me suis demandé comment exprimer cela sans le noyer dans l'ensemble du matériel où ces thèmes apparaissent d'une façon diffuse. Pendant des semaines de travail acharné pour chercher un angle d'attaque pour ce film que je ne trouvais pas, mon angoisse à moi s'est considérablement accentuée. Et un jour s'est passé un choc! Créé subitement par une analogie. De même que j'avais vu cet homme hâve, mal rasé, fatigué, les yeux battus, me parlant devant sa table de montage, discutant avec sa monteuse des problèmes de la construction de la fin de son film hésitant parce que les réactions de quelques personnes de confiance à qui il venait de montrer un montage provisoire, avaient été mélangées, je me suis aperçu tout à coup dans la salle de montage où je travaillais — qui est celle d'Iblis-Films au rez-de-chaussée d'un immeuble débordant sur le passage des trains de la jonction Nord-Midi — qu'à ma droite par la porte-fenêtre passaient sans arrêt — ce que je savais depuis le début mais que je n'avais pas vu en réalité — des trains. Or, à Brooklyn m'avait frappé un immense cimetière juif au-dessus duquel passaient sans arrêt des métros, j'ai toujours eu une passion pour les trains, et j'ai été amené à utiliser les trains en leur donnant une signification plus particulièrement liée à la mort, à l'au-delà, à la disparition, au voyage initiatique. Or ces images m'avaient violemment frappé à New York, au point que j'en avais fait beaucoup de versions. J'avais essayé de lier dans plusieurs images, ces métros qui partaient, qui nous emmenaient dans cet au-delà, au-dessus de cet immense

cimetière juif où d'ailleurs aucun des membres de la famille de Woody Allen n'est enterré, puisqu'il semble bien que personne ne meurt chez lui : ils sont tous extrêmement âgés, mais vivent tous. Mais c'était Brooklyn où Woody Allen avait vécu enfant. Et j'ai pensé tout à coup que l'analogie pouvait exister entre cet homme, ses problèmes d'angoisse particulière dans le montage, et générale devant la mort, avec les métros de New York passant au-dessus du cimetière, et cette angoisse à moi qui ne savais que faire de cette matière, ni comment aborder cet homme, comment percer les secrets d'un portrait possible, devant ma propre salle de montage avec, à cette fenêtre, des trains qui passaient au-dessus de la jonction Nord-Midi. Je retrouvais subitement des thèmes qui m'étaient familiers, pouvant les utiliser à travers l'analogie et le symbole. Et à ce moment, il a suffi d'un déclic pour que je tiens une forme possible du film, l'insistance avec laquelle les producteurs me persuadaient qu'il fallait que je m'investisse moi-même dans ce film et qu'il ne suffisait pas que je me cache derrière une matière en conservant un propice anonymat. C'est ce que j'ai fait. J'ai alors décidé de faire un film des difficultés que j'avais à aborder les différentes facettes de la personnalité de Woody Allen, à travers diverses techniques. J'ai filmé ces techniques elles-mêmes» (*Revue Belge du Cinéma*, 1981, n° 20).

Ce film prolonge les problématiques de *Met Dieric Bouts* : documentaires d'un genre nouveau sur la création elle-même, d'un artiste disparu là depuis cinq siècles (où l'on interroge l'œuvre faite à travers la visée, le cadrage), d'un contemporain ici (qui permet de questionner l'œuvre en train de se faire, au moyen du montage; et pourtant, le film expose la même difficulté de connaître l'autre; on pénètre dans un lieu tabou, la salle de montage, un des lieux où travaille l'énonciation — de mise en scène en mise en abyme, le sens s'engloutit : c'est à la limite un film critique, de théorie filmique, de genèse artistique). Une œuvre expérimentale de recherche fondamentale.

Après des années de maturation, en 1983, sort *Benvenuta*, avec Fanny Ardant, Vittorio Gassman, Françoise Fabian, Mathieu Carrière, Claire Wauthion... D'après le roman de Suzanne Lilar, *la Confession anonyme*, un chef-d'œuvre où l'érotisme se sublime par une sorte de mystique humaine. Ce film est un accomplissement; une somme des thèmes de Delvaux, dans un cadre élargi, du Nord au Sud de l'Europe. Primé au Festival de Montréal en 1983, où se consacre ainsi tout l'œuvre delvalien. Ce film recevra encore le Prix de l'Efebo d'Oro,

à Agrigente en 1985, pour le meilleur film tiré d'une œuvre littéraire; surplombant la vallée des temples illuminés, la cérémonie, qui se déroule en plein air dans la Cavea antica, avec une interview en public du cinéaste, est retransmise en direct par la télévision italienne, la RAI; Delvaux s'y révèle un ambassadeur superlatif de son pays.

Invité par Gérard Mortier, directeur du T.R.M., à mettre en scène un opéra, André Delvaux, opte pour *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy et Maurice Maeterlinck. Il avait dû renoncer à filmer cet opéra, dans des décors naturels, il y a quelques années, faute d'un budget suffisant. Et la sortie ultérieure du *Don Juan* de Joseph Losey lui fit abandonner ce projet, qui renaît ainsi transposé — et resurgit en un dernier avatar, *Babel-Opéra* (1985), qui intègre reportage et fiction — une orchestration de tous les arts, un superbe Delvaux. Lequel n'a pas encore fini d'épuiser notre fascination.

«On ne peut tourner n'importe quoi n'importe où, donc je veux rester dans mon pays.» Delvaux refuse une proposition nipponne de faire un film au Japon. «J'aime de faire des films qui ont un rapport direct avec moi... J'espère que je pourrai continuer à travailler chez moi», — avec ces paysages, ces visages, qu'il connaît par cœur.

Hadelin Trinon

Delvaux: anticipation ou réminiscence

Parfois, il arrive à Delvaux de lire en classe l'une ou l'autre nouvelle de Borges. Dans *l'Histoire de l'infamie*, il peut s'attarder au « Sorcier ajourné » et dans *Fictions*, au « Thème du traître et du héros » dont Hugo Pratt tire une aventure de Corto Maltese (dans *Les Celtiques*) et Bertolucci sa *Stratégie de l'araignée*.

Borges est un étonnant médium pour méditer sur le temps ou sur l'espace. Par exemple, dans *La fleur de Coleridge* (*Enquêtes*, Gallimard). Il réunit quelques textes à partir d'une note de Coleridge « Si un homme traversait le Paradis en songe, qu'il reçut une fleur comme preuve de son passage et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains... que dire alors ? »

Alors, Borges examine rapidement quelques récits: de Wells (*The Time machine*), puis une nouvelle inachevée de James. Dans *The sense of the past*, le héros est fasciné par un portrait du XVIII^e qui lui ressemble étrangement. Traversant le temps, Ralph Prendel se transporte au XVIII^e. « Mais pour que le portrait puisse prendre naissance, il est nécessaire que Prendel ait fait ce parcours. La cause est postérieure à l'effet, le motif du voyage est une des conséquences de ce voyage. »

Il existe également un roman de Marcel Thiry où les faits s'engendrent curieusement: *Simul*, c'est le titre et le nom du héros simultanément. Au départ, Simul travaille avec son ami Walter: ils doivent passer le Concours Général et ils en sont à l'étude de l'histoire. Or une image obsède depuis plusieurs jours le garçon: celle d'Armand Carrel, frappé par la balle qu'en duel lui a envoyée Emile de Girardin et suppliant les médecins de lui faire voiturier une baignoire.

Quelques jours plus tard, la guerre de 1914 intervient et par goût du sacrifice à l'égard de son ami, Simul s'engage. Il sera frappé d'une balle dans les premiers jours, s'apercevant soudain que ce qui était

réminiscence historique s'avouait comme prémonition. Mais l'intérêt du roman va plus loin : le récit est conté quelque part à partir de 1945. Et la prémonition avait porté au-delà de la mort de Simul : son ami Walter, traître à la patrie, sera fusillé au lendemain de l'autre guerre : le ciel n'avait pas agréé le sacrifice de Simul.

Il était fatal que le cinéma opère sur ces déboitements du temps — que nous pouvons tous connaître dans les hasards quotidiens de nos impatiences ou de notre distraction : le sentiment fragile du déjà vu, du déjà passé au moment même où les choses prennent naissance.

Un des exemples les plus troublants reste *La jetée* (Chris Marker, 1962). La guerre atomique a eu lieu : Paris est détruit, l'espace est inhabitable. Les vainqueurs, dans les catacombes, cherchent à traverser le temps. Le héros est choisi comme cobaye à cause de la fixation d'un souvenir d'enfance : un jour d'avant-guerre et qu'il était enfant, il a vu s'abattre un homme sur la jetée d'Orly. On expérimente sur lui : il parvient à traverser le temps, à retrouver la jetée, il vivra même une irréaliste histoire d'amour. Puis ses bourreaux parviennent à le projeter dans le futur. Alors les expériences s'arrêtent. On lui demande comme à un condamné son dernier vœu : il ne souhaite qu'une chose : revoir cette jetée d'Orly. Et comme il court dans ce passé d'un autre âge, avec le sentiment d'une vie deux fois vécue, il s'aperçoit qu'il a été suivi et que cet homme qui s'abattait sur la jetée d'Orly était lui-même. Le temps s'est déboité.

Dans les films de Delvaux, il intervient parfois d'étranges choses comme si certaines images étaient déplacées de leur lieu et dès lors le spectateur se trouble, ne sait s'il a vu ou non telle ou telle image et du coup le récit est frappé d'un soupçon d'irréalité.

Déjà dans *L'homme au crâne rasé*, alors que nous fixons tout au début du film le sommeil de Mierevelt, soudain, comme il prononce le nom de Fran, une image d'elle intervient et nullement une image innocente, celle-là même que nous retrouverons beaucoup plus tard, quand Mierevelt l'aura rejointe dans sa chambre et qu'il l'abattra. Avoir introduit ce plan qui anticipe largement sur l'action, c'est nécessairement créer un piège, nouer une ambiguïté dans la mémoire et le temps vécu du spectateur. Ce ne sont pas les intentions de Delvaux qui me sollicitent ici : je crois qu'il joue plus intuitivement que consciemment de l'ambiguïté de l'impression de réalité que nous donne le cinéma : tout film s'adresse à l'esprit du spectateur, même s'il adhère à la «réalité» de l'histoire qui lui est contée et c'est entre vision et

mémoire, conscience et inconscience qu'il effectue le parcours et la lecture du film. L'histoire est dès lors frappée d'ambiguïté, songe d'un songe, illusion d'une illusion.

Un soir, un train est sans doute plus net dans sa démarche.

En apparence voilà un récit assez simple. Un couple. Lui est professeur à Louvain et il doit faire une conférence dans une université. Elle est costumière décoratrice dans un théâtre et — compte tenu que nous sommes à Leuven, en 68, en pleine contestation flamande — ils ont estimé préférable qu'elle ne l'accompagne pas. Elle le rejoint pourtant. Le train a un accident. Elle meurt.

Mais le canevas que je développe ici est évidemment faux. C'est un film qui s'enroule autour de trois thèmes : la mort, l'incommunicabilité — dans les tensions entre époux, et l'initiation à soi-même et à autrui — dans le parcours irréel que va vivre Mathias le héros, après l'accident, avec deux compagnons de route à travers un paysage d'hiver, d'eau et de boue. La mort c'est d'abord Elckerlijck représenté au théâtre — et le mouvement tournant qu'effectue sur sa cape le comédien trouvera écho d'abord dans la cape vue de dos d'Anouk Aimée contemplant du train le paysage. — Où es-tu ma mort qui n'épargne personne ? Apparais et que Dieu ordonne. Ensuite, dans la cape ouverte, un court instant, par Adriana Bogdan lorsqu'elle recueille contre elle un Mathias soudain atteint par la lucidité.

La mort était là et le héros en était demeuré inconscient. Il quitte le théâtre avec sa femme. Comme ils sont arrivés chez eux et qu'elle parle de la pièce et des costumes, à peine l'écoute-t-il : il ferme la fenêtre et les deux volets : seul dès lors le repas — la fête du repas — lui importe. Il présente joyeusement, enfantinement les deux grands verres et prend place. Tout tient ici à la mise en scène : plans ouverts sur Anouk Aimée ; plans serrés et très gros plans sur Montand qui déguste ses huîtres. Quel que soit le parcours qu'effectue le spectateur, il ne peut échapper ici au sentiment d'Anouk Aimée. Elle jauge, elle juge Mathias, mais davantage dans l'inconscience où il reste de la gravité qui pèse sur eux que dans son égoïsme gourmand et puéril.

Dès lors, tout est en marche. Mais, et c'est cela qui nous importe. Si l'accident ne nous est révélé que par la bande sonore — et le renversement aussitôt après, dans le *no man's land* que va traverser le héros, deux plans insolites par leur présence à ce moment surgissent : le héros remonte le long de la voie ; le héros — et ce plan reviendra à la finale — s'étend sur son amie morte.

Nous retrouvons là le mécanisme mis en place pour le spectateur dans le film précédent.

Tout se passe comme si ces déboitements agissaient comme prémonitoires de l'action mais qu'ils ne peuvent être reçus, plus tard, par le spectateur que comme réminiscences de choses à peine entrevues, à peine devinées.

Tous les réalisateurs — Eisenstein comme Hitchcock, Lubitsch comme Godard — développent des pièges pour le spectateur. Mais seuls certains films ouvrent une voie à l'ambiguïté, à l'incertain.

Un jour, Delvaux m'invita à l'accompagner à présenter à Huy *Belle*. Le ciné-club de Huy avait parmi ses responsables Pierre Joassin, l'un des monteurs de *Belle*. Comme je m'étonnais que le rendez-vous fût fixé à 16 heures alors qu'on nous attendait pour 19 heures, il me répondit qu'il devait voir Joassin. Soit. Nous fîmes le voyage. Une heure plus tard, ils se livrèrent à un exercice curieux: ils coupèrent deux plans, les plans 609 et 610 (découpage paru dans l'Avant-Scène n° 226).

Certains trouveront le procédé paradoxal. Et pourtant... Tout travail d'écriture — romanesque ou cinématographique — avance par approximations, rectifications, suppressions, adjonctions. *L'autre journal* dans son n° 3 (mars 85) a montré en parallèle les deux versions de quelques passages de Madame Bovary. Voyez au début de *l'Histoire d'O* les embarras de son auteur... Henri Thomas n'a pas hésité à présenter deux fins différentes à *John Perkins* et il a donné à son second dénouement un beau titre: «*Un scrupule*». C'est que dans le double rapport qu'il noue avec ses personnages et avec ses lecteurs — dans le crédit qu'il leur accorde à l'un et l'autre, l'écrivain — mais le cinéaste — peut éprouver quelque embarras. L'un des problèmes que pose *Belle* tient à l'existence ou non du personnage titulaire. Les deux plans enlevés donnaient crédit à sa «réalité»; la suppression restituait à l'œuvre son ambiguïté.

Thiry qui avait le travers de retoucher ses poèmes s'en est joliment expliqué: «Infidélité, m'a-t-on dit. Infidélité à vous-même et déloyauté envers votre lecteur. C'est vrai. Mais d'abord est-ce bien important? Et puis, ne semble-t-il pas assez vrai aussi qu'un poème, suivant la notion valéryenne, n'est jamais terminé? Dès lors, on ne voit pas comment on pourrait lui refuser une chance de pousser un peu plus loin son accomplissement — malgré les risques qu'il y a de faire pis en voulant faire mieux» (*Marcel Thiry* par Roger Bodard, Seghers, 1964).

Remarque

Sur ce battement entre prémonition et réminiscence, il existe une brillante analyse de Theodore Reik dans ses *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler* (Denoël).

On sait que Mahler, quelques années après avoir composé ses *Kindertotenlieder*, perdit une fille et qu'il vit dans sa composition comme une prémonition de cet événement. Theodore Reik montre dans une analyse savante qu'il s'agit d'une réminiscence: en effet, les parents de Mahler perdirent deux enfants en bas âge — du vivant du compositeur, et que Mahler connut leur douleur.

On a remarqué que *La Jetée*, *Simul* et les films de Delvaux cités sont hantés par la mort.

Ses. "Nocturne. Rendez-vous

3
8

cresc.

auhi

«Nocturne» de *Rendez-vous à Bray*

Musique: Frédéric Devesse

Adolphe Nysenholc

André Delvaux, Orphée ou La quête de 'communion'

« So leben wir und nehmen immer Abscheid »

Rainer-Maria Rilke

Mathieu Grégoire, poète fagnard, dans sa chevauchée fantastique en volvo, blanc canasson, fait un tête-à-queue sur la route nocturne, — véritable dérapage du réel dans l'imaginaire: il vivra l'apparition de Belle, sans pouvoir affirmer s'il y aura jamais eu disparition de celle qu'il n'a peut-être jamais vue, fantasma de son amour éperdûment brassé... De la ville à la campagne, de Verviers aux Fagnes, il y a la distance du réel au rêve.

De même le flash-back, qui crée deux lieux, à des époques différentes, par son anachronisme, suggère un même déphasage: car la souvenance est une même absence présente. *Le rendez-vous à Bray* est un rendez-vous dans le passé, qui dans l'attente, peut-être machinée par l'ami absent, prend des allures de patience au futur antérieur: tout se passe comme si le pilote de guerre, sans doute mort, avait prévu la plongée intermittente dans les souvenirs communs qui se perdent dans la mémoire et l'élévation progressive vers l'amour improbable, qui aurait à se réaliser avant l'aube...

Pour Gorgias de Léontium (485-380), selon les palimpsestes, l'être n'existe pas; et si l'être existait, il serait inconnaissable; et s'il était connaissable, cette connaissance serait incommunicable.

Ce paradoxe sceptique s'applique anachroniquement bien au monde du cinéma en général, et à celui de Delvaux en particulier. Car l'être y est une ombre, dans le documentaire aussi bien que dans les productions du réalisme magique; il y a la consistance des défunts, selon la croyance des Anciens, qui hantent l'Hadès. Et, malgré l'effet de réel, qui suggère fortement la présence à nos sens abusés, le cinéma n'en joue pas moins sur les apparences de la réalité dont la nature est inaccessible. Les créateurs du film fantastique exploitent finalement à

l'extrême cette dimension fantasmatique première de la projection, depuis que les Lumières se firent montreurs d'ombres. Et quand bien même on pénètre ce nouveau réel, dont les physiciens du texte tentent d'énoncer les lois, le langage des mots reste impuissant et quasi muet devant la richesse infiniment profonde de l'image.

Certes, le 7^e art est particulièrement sensible à la crise de l'identité, qui sévit dans la vie culturelle contemporaine. Le sujet, héros jadis sûr de lui, est ébranlé par les philosophies du soupçon (Marx, Nietzsche, Freud) : il a mauvaise conscience (c'est le *Procès* de Kafka) ou sa conscience se divise, se fragmente même à l'infini (c'est Pirandello écrivant qu'on n'est pas un mais cent mille). «Je» ne sait plus s'il existe, s'il est lui (on dénonce sa pensée de classe ou ses pulsions inconscientes). Le héros se réduit à une initiale «K.», s'il n'est pas anonyme. Dès lors l'être n'est plus grand-chose, qu'apparence, n'est plus un, et la question devient : qui est ? Delvaux est traversé par l'interrogation : «Qui est Bouts?», «Comment connaître Woody Allen?»; «Qui est cet homme?» demande Mathieu à Belle devant l'Étranger, on ne le saura jamais vraiment; et Mathias, dans la finale de *Un soir, un train* crie à Val entraîné par Moïra, l'étrange fille de l'auberge : «Reviens!... Tu vas te perdre!... Tu ne sais pas qui elle est», Qui êtes-vous? lui fera-t-il directement.

La réponse, qui perpétue l'énigme en déplaçant le problème, est : Bouts est «en nous-mêmes»; ce n'est donc pas tant lui que l'on connaît, mais notre regard sur lui, c'est-à-dire cette sensibilité relativement intransmissible qui nous enceint. De même, hors de ses films, Woody Allen, dans sa face cachée, est assez impénétrable... vie privée (privée de notre connaissance!). Et les personnages ne savent guère davantage entre eux : Fran, jeune beauté, ne fut pas celle que Govert pensait, il aurait tiré sur son fantôme en son délire; Belle, l'aimée, n'a peut-être pas existé : Mathieu qui erre n'aurait embrassé que le vent en perdant le Nord; Elle, dans l'amour avec Julien, n'a peut-être serré que Jacques, l'ami, loin de Bray, peut-être mort... La réalité de l'autre est inatteignable.

Et, si on l'approche dans sa vérité, tout de même, — les tableaux réalisés de Bouts, les rushes de Woody Allen au travail devant la table de montage, la séquence télévisée d'une interview de Fran entrevue par Govert sur l'écran de la salle de séjour de l'asile, — elle reste opaque, ... comme la main prise dans la glace d'un trou du Pont Noir en la Fagne. Mathieu, prostré dans la révélation de cette main, a beau dire : «Tout était donc vrai!», rien n'est moins sûr... dans le blanc

paysage hivernal, infernal de *Belle*. Et, Mathias connaît son amour pour Anne dans sa mort, quand il étreint sur son cœur son cadavre... On ne communique guère avec l'autre, — avec son vécu réel, en train de s'éprouver pour lui. A la limite, on ne sait dire qu'une chose, qu'on ne sait pas *le* dire, dire autrui; la communion avec l'objet reste subjective; le discours du sujet trahit l'objet. Les amants delvaliens reviennent de l'au-delà — de l'au-delà d'eux-mêmes où commence l'enfer, — avec une connaissance moindre encore de leurs amours mortes ou perdues, dont l'énigme n'a fait que s'amplifier. Séparés à jamais, ils sont unis désormais dans leur méconnaissance.

Ce qui peut être communiqué, c'est la dénotation, commune: le sens commun; mais la connotation est individuelle (elle dépend du vécu personnel), malaisément transmissible car non codé. Or, l'art est une exploitation intensive de cette dimension marginale du sens, où se trouve l'expérience intime de l'artiste tel qu'en lui-même, sensibilité singulière qu'il cherche à faire partager. Et Delvaux a l'art de faire passer la quête difficile de la communion, d'être à être, de ses héros, qui finissent par communier davantage avec eux-mêmes qu'avec l'autre... Ce que signifierait la disparition. Chacun d'eux perd l'autre parce que peut-être il ne s'était pas trouvé lui-même, ne s'assumant pas assez. La dysharmonie en soi-même, la non-adhérence à son authenticité, entraînerait quasi l'impossibilité de coller à autrui, à épouser la réalité.

L'amour de loin

Govert Miereveld, *L'homme au crâne rasé*, avocat qui ne sait pas défendre sa propre cause, est amoureux en secret d'une de ses élèves, qui va quitter le lycée: à la distribution des prix, il lui parle à distance: on entend sa voix intérieure (en off)... il s'adresse à elle... mais elle n'en est pas le moins du monde consciente: «Fran... regarde-moi... Maintenant!». Il lui parle de tête... sans voix... s'adresse à elle comme si elle devait l'entendre en elle, comme si elle était unie à lui de l'intérieur... C'est de la mystique horizontale. Mais, comme dans l'élévation vers l'Être, on n'est pas sûr que l'autre réponde... et même, l'autre, elle, ne semble faire aucun signe d'intelligence... Les corps sont séparés... Ce n'est que plus tard qu'elle lui apprend qu'elle l'aimait aussi... mais elle le dit sans se jeter dans ses bras. Et elle le dit pour le manipuler peut-être; c'est un aveu d'amour, et d'amours... pour exciter sa jalousie, comme si elle désirait un suicide par procuration...

Il lui confessera : « Tu étais trop belle pour moi... Tu étais trop loin de moi. » Et elle répliquera : ma beauté est trompeuse : dissolue, elle ne colle pas davantage à ce qu'elle paraît que lui à ce qu'il est au fond de lui-même : il le dit : « Je est un autre ». Le seul être qui ait été le plus proche de lui est son coiffeur : « Je suis plus près des gens que le médecin... peau contre peau », dit-il.

Dans sa confession d'amour, Govert est cadré seul... et puis elle aussi. Il est seul, mais jamais lui-même : « je n'ai jamais pu te dire... que je t'aimais. » Sur le lit, vu en plongée, ils restent côte à côte... il ne fusionne avec elle que dans son coup de feu — quand il met la distance définitive entre eux. Il ne l'a jamais prise dans ses bras. Il ne la *touche*... qu'avec une balle, et même pas à mort : il n'a même pas été au fond de sa vie. Il croit l'avoir tuée, pendant des années, où il expie en un pénitencier (?)... or, elle s'en était remise... il l'apprend incidemment. Elle n'était jamais venue le voir. (Belle n'a peut-être pas davantage tué l'Étranger). « Je dois lui dire... au moins être une fois, la dernière fois, moi-même » : il n'est même pas en communion avec lui-même ; — il semble même marcher en dehors de lui... comme s'il n'osait pas marcher sur ses pieds, d'aplomb.

Dans la chambre d'hôtel fatidique, le 21, en leur rencontre, ils ne sont guère face à face, presque toujours de guingois, leur dialogue ne se construit pas selon un champ/contre-champ classique, — la visée qui le capte lui est axée plus d'une fois selon une droite gauche par rapport à elle... elle dont la confession lui est extrêmement cruelle. Benvenuta sera un Govert féminin : elle aime de même à distance.

La mort au travail

Un soir, un train (1968) montre, lui, un couple, dont cependant « la vie commune se trouve en porte à faux », pas moins : Anne, Française, et décoratrice de théâtre, vit à Leuven secoué par le conflit linguistique (v. scènes de manifestations), avec Mathias, professeur de linguistique, prisonnier d'une carrière, d'une classe, qui l'obligent à des compromis ; il hésite même à présenter sa maîtresse à ses collègues. La distance intermittente, qui révèle sa crise dans leurs mésententes, va se distendre à jamais : après une disparition par jeu, lors d'une promenade jadis, et un éloignement par bouderie avant le départ du train, l'héroïne va consommer la rupture définitive, malgré elle, dans l'abîme d'un accident ferroviaire nocturne.

Le « malentendu », dont le terme est récurrent au long du scénario (plans 292, 326, 376...), est en fait une brèche que la mort opère entre

les êtres, qui conduit à la séparation à jamais. Le réalisme magique jouerait de cette équivoque : le désaccord comme antichambre de la mort... ; on croit qu'on vit pour et par l'autre, et elle était déjà morte. L'ici-bas était déjà l'au-delà, dont le mystère apparaît çà et là, comme le retour du refoulé. L'amour, même fou, n'a pas été plus fort. On embrassait du vide, on ne tenait que soi-même, — néant miné. Feu la vie, qu'on croyait vive. C'est le cas encore de Mathieu Grégoire, le poète de Belle, la disparue (?); de la romancière Benvenuta, amante de Livio, qu'elle ne savait pas décédé...

Dans *Un soir un train*, depuis au moins l'apparition du personnage masqué de la Mort dans *Elckerlijc*, pièce de théâtre d'après un texte du moyen âge, la mort fait son travail de sape : «Lors du déjeuner qu'il prend avec Anne dans l'appartement de celle-ci, se manifeste le désaccord du couple, en dépit de l'amour qui est son bien véritable... Mathias entreprend de serrer Anne dans ses bras, mais elle s'arrache à lui et s'en va» : ce sera leurs derniers attouchements. Elle commence à mourir là... Quand ils se retrouveront dans le train, ils sont assis l'un en face de l'autre : «Mathias, toujours gêné, voudrait être affectueux, mais il y a les autres : la fille en face qui ne perd pas un mot» (182)¹. C'est les autres comme enfer. Et dans ce «huis clos» peu favorable à l'intimité, Anne, de surcroît, «se méprend sur le sens des paroles de Mathias» (185), elle sort vexée du compartiment : il ne la reverra plus vivante ; «Mathias est malheureux et découragé de ces malentendus... ce n'est plus la peine d'essayer» : cela sonne rétrospectivement comme une condamnation à mort, involontaire il est vrai, «il ne dira jamais ce qu'il faut» (186). D'où la rêverie de Mathias, frustré, qui, en un flash-back, se remémore un jour à Londres où il cherchait de même à se rapprocher d'elle, en lui lançant un signe d'intelligence (202) : «des visages impassibles d'Anne et Mathias, on passe sur leurs mains qui se touchent», et, là, ils «refont leur connivence et leur unité sur le dos de leur hôte anglais» (213). Après le «choc de l'arrêt» du train, Mathias, qui s'était assoupi, et avait évoqué d'autres souvenirs d'entente, — leur première rencontre à Arlon, leur amour dans un vallon du Brabant, — confiera à ses compagnons : «Quand je me suis éveillé, elle n'était plus là» ; cette absence était déjà lourde de sens ; «Je n'ai pas été correct avec elle. Le malentendu, quoi» (326).

¹ = Plan n° 182.

Le thème de la mort en contrepoint s'explique aussi plus nettement :

Mathias, à qui Anne s'était refusée, «se rend alors au cimetière d'Héverlé où il doit, ainsi qu'il a promis de le faire en cette période de Toussaint», — temps qui imprègne tout le film, — «couronner de fleurs blanches la tombe de son grand-père. Mais cette dernière demeure introuvable» (comme celle de Bouts, dans le même lieu et à la même date, pour Delvaux), en tout cas, c'est ici le premier corps disparu avant celui de Anne; «et Mathias dépose son bouquet sur une large dalle qui désigne à son esprit harassé une fosse commune». Le disparu sans dernière demeure est deux fois mort.

Dans le train, ce qui avait piqué au vif ou mortifié Anne, c'était des mots bien intentionnés mais maladroits: «Cela va s'éterniser ce soir... (Mathias ne pensait malheureusement pas si bien dire), Je ne veux pas que tu m'attendes à la gare» (184). A Londres, après que Mathias eut évoqué «Harry Dickson, Cric-Croc, le Mort en Habit» (198), leur ami Jérémiah, à propos de quelques tombes devant l'église St-Mary, «explique que les pèlerins de Mayflower revenus au pays sont enterrés ici»; Mathias sera bientôt un pèlerin dans la mort où il retrouvera Anne au point de non retour.

Mais, la séquence d'amour n'est pas moins frappée au coin de la mort. Anne disparaît pour rire hors cadre, elle se cache malicieusement, Mathias l'appelle: «Sa voix porte loin dans le vide du silence» (225), qui préfigure le «Silence total» («ni portières ni voix»), lors de l'arrêt inexplicable du train (254), et l'«immensité silencieuse» (226) de la plaine où se perdront Mathias et ses compagnons d'infortune. D'ailleurs, le paysage valonné de leurs amours était déjà bien un lieu de la mort: «un endroit isolé», «pas de village visible, le moins possible de chemins... surtout éviter cloches et carillon lointain»: ils s'aimaient déjà dans l'au-delà... Et ils font l'amour dans leurs retrouvailles pendant qu'un fermier laboure dans la profondeur de champ; le paysan aiguise le soc, geste érotique — comme l'Etranger dans *Belle taille* au couteau un morceau de bois, alors que Mathieu au lit enlace sa femme — mais qui en semble une faux, à la façon de la camarde. D'ailleurs, le dernier plan du film, celui de la mort de Anne reprend le plan même de leurs deux visages qui ont connu l'amour... Un auteur libertin du XVIII^e s., rappellera Mathias, appelait l'amour, la petite mort: ici c'était le cas en ce sens que la petite préfigurait l'autre, la grande, celle de la fin. Sans le savoir, le héros tenait déjà une morte entre les bras, une chère disparue... Sinon, le fermier, ignorant des caresses des amants («il ne les a pas vus» (215)), est comme l'indifférence de

la mort elle-même. C'est comme dans la chute d'Icare de Breughel, dont l'idée va être reprise dans *Babel-Opéra*, pour la mort de Don Juan, qui s'immerge dans les Fagnes, comme l'Etranger de *Belle*, sans que personne y prête attention.

Et, quand le train repart, sans Mathias, — «aucun bruit n'indique que le train roule» (261), — on est dans un autre monde, dans le monde d'après (dont la réalité est suggérée à travers le nôtre): on y a *tout* le temps («Ma montre s'est arrêtée... Je ne sais pas où on est» (249)), la lumière y est «dure et froide» (terme souligné par Delvaux), le «paysage est immobile» (255), piégé de vase (265), et imprégné du «silence» éternel des espaces infinis qui effraie (225, 261, 263...); ce silence est une expression objectivée de l'incommunicabilité. D'ailleurs, à deux reprises, Mathias, qui s'adresse à Val et Hernhutter, lie un thème à l'autre: «mon père... il est mort il y a dix ans... Je n'ai pas retrouvé la tombe cet après-midi. Je n'ai pas réussi à dire ce que je devais dire... Puis on disparaît, on ne peut plus parler... C'est le malentendu» (292): toute carence dans l'échange entre les êtres, tout gel dans les relations, est déjà du froid de l'absence, raideur de la mort qui gangrène les vivants. Et un peu plus tard, il confesse aux mêmes, «Je viens de faire une adaptation de Elckerlijc, le Everyman anglais, et je ne suis pas d'accord avec Anne qui fait les costumes... Elle ne croit pas qu'il suffit à l'homme d'être conscient et lucide pour maîtriser la mort et elle m'en veut d'avoir changé la fin de cette moralité.» Le sort donnera en partie raison à celle qu'il contestait...

Quasi toute la conversation entre les trois compagnons roulera sur la mort: Val tient un discours ethnographique devant les deux professeurs: «on racontait que certaines tribus de Madagascar placent leurs morts, entourés de bandelettes, dans les lieux qu'ils ont le plus aimés de leur vivant» (d'où une superposition du plan final avec le plan 236 d'heureuse mémoire), «un pêcheur près de sa barque... Après les funérailles, il arrive même qu'on aille les reprendre, aux grandes fêtes, pour les empêcher de vraiment mourir, car la vraie mort, c'est l'oubli» (327); bref, la mort ne serait pas différente de la vie. Et, de même, Hernhutter, parlant de sa famille, traduit en discours la séquence de Mathias au cimetière: «Mes ancêtres, les Hernhutter en Opper-Lausitz, étaient des protestants de Bohême très attachés aux idées de Jean Huss. Ils ne portaient jamais le deuil» (il n'y aurait toujours pas grande différence sensible entre l'avant et l'après, tout le réalisme magique spéculé sur ce conditionnel, sur le quasi), «et la mort était l'occasion d'une grande espérance... Je comptais faire étape près de la *frontière*...

pour être comme chaque année dans ma terre natale à la Toussaint. Les Hernhutter ont une grande tombe dans le jardin de la communauté» (334).

En somme, ils ont passé la frontière des vivants, ils sont *perdus* dans cette immensité silencieuse, qui est le domaine de la mort, — ainsi visualisé. «Je *meurs* de faim», fait Mathias. Trépassés, ils sont en communication avec l'impossible, car on ne va pas vivant dans la mort.

Après ces oraisons thanatologiques, on débouche à nouveau sur la thématique de l'incompréhensible, qui est l'avèrs du silence, une autre symbolique de l'incommunication, et donc une autre face cachée de la mort, ce lieu de l'énigme absolue.

Aussi, le village, déconcertant, anonyme, où les trois compères aboutissent finalement, après leur périple dans les ténèbres, multiplie les signes de la grande inconnue : «Val essaie de déchiffrer l'inscription de rue au coin de la façade : 'C'est illisible' fait-il (347)». A l'entrée d'un petit cinéma, là, ils «cherchent en vain des inscriptions. Il n'y a personne à la caisse. De-ci de-là, une vieille affiche sans lettres» (352); idem à l'auberge : «pas d'inscription, pas d'enseigne visible».

Et, le langage oral n'est pas plus intelligible que l'écrit. Au cinéma, où, sur l'écran «deux hommes parlent sans qu'on les entende» (355), et dans la salle, «avant que Mathias ait pu s'expliquer (s'élève un) brouhaha de voix confuses, (de quoi) surgissent des imprécations», dont on ne saisit pas le sens. C'est un groupe d'une huitaine d'étrangers, des Nord-Africains, qui est «pris violemment à partie (en langues incompréhensibles) par les spectateurs»... Peu après, Mathias reçoit en réponse d'un Maghrébin un sourire très poli et quelques mots insaisissables : le dialogue de sourd s'achève ainsi : «Mathias : 'Quel est ce village ?'; — Le Nord-Africain : 'Oui ! oui !'. Mathias renonce» (367).

Arrivés à l'auberge, «personne n'accorde d'attention spéciale à nos trois hommes». Le fond sonore est constitué, notamment, de «bribes de conversations incompréhensibles, par bouffées, en langue inconnue». Le malentendu entre Anne et Mathias s'est généralisé. Val est attiré par la jeune serveuse : elle lui sourit *de loin*, «dit quelques mots (mais visiblement il ne comprend pas... On n'a vraiment pas de chance... Je ne comprends rien à leur charabia» (374). Mathias essaie de retenir Val, qui va danser avec elle, «ils se regardent, ne se touchent pas» : la mort est l'intouchable. «Val parle, elle répond, on ne les entend pas» (415), voix d'outre-tombe déjà, comme les comparses inaudibles sur l'écran, tout à l'heure. Val, triomphant, inconscient,

s'écrie : « Mathias, elle s'appelle Moïra ! » (418). C'est le nom du destin, divinité fatale, forme celtique de Marie. Mathias veut le sauver : « Tu ne sais rien ! ». Mais, Val, abusé, déjà aveuglé, répond : « Je comprends ce qu'elle dit, Mathias ! c'est merveilleux ! » (420). Ce qui est une preuve de son passage, la communion ne serait réalisée qu'avec la mort, — à sens unique. Mathias en est pétrifié, « le visage défait, le regard fixé sur Val qui s'éloigne » (427), pendant le premier « coup de sifflet d'un train », qui annonce la catastrophe. Mathias aide Val à enfiler sa veste : « Qu'au moins tu ne prennes pas la crève, si tu dois partir » (435). Où partir, c'est mourir. Mathias aperçoit en pied, Moïra ; « Elle n'a plus son sourire. Derrière elle, la salle vide, le buffet vide » (438), elle a jeté le masque... « Qui êtes-vous ? » (long regard qui cherche à comprendre). « E-ter-ni-té » est le dernier mot de la chanson et du film.

Le dernier plan est une conjugaison particulièrement dense des deux thèmes : la mort instaure l'incommunication à jamais, et suggère que l'incommunicabilité était déjà la mort en amorce.

Mathias découvre, parmi les décombres en ferrailles, le corps de celle qu'il cherchait depuis toujours : il « se précipite sur elle, saisit entre ses mains ce visage paisible et assoupi comme dans le sommeil ». Mais, contrairement à lui, elle ne s'éveillera plus. « Mathias se couche tout contre Anne, colle son visage au sien, veut le réchauffer, caresse les cheveux, la joue d'Anne... 'Non!... c'est injuste!'. Mais, il sent que cette peau a déjà la froideur de la pierre... (De) fureur, crache au ciel... 'Anne... Je sais maintenant ce que je voulais te dire'. Il continue à lui parler, de plus en plus calme, en sécurité près d'elle, mais on n'entend pas ce qu'il dit », comme s'il n'y avait qu'elle qui désormais pût l'entendre. « Et, peu à peu, les deux visages se figent pareillement, (Delvaux le précise dans le script), dans la position exacte où jadis (au plan 236), on les avait trouvés après l'amour. Mais, (à l'opposé ici), elle a les yeux fermés; lui, ouverts » (456)².

On le voit, il y a plus que le malentendu psychologique et qu'un conflit linguistique et communautaire.

Il y a la recherche d'une autre communicabilité : du réel à l'imaginaire... Anne a disparu... le train de la vie s'arrête en rase campagne...

² L'analyse de *Un soir un train* se fonde sur la version scénaristique d'avant le tournage (publiée dans *Les Cahiers du Double*) et plus explicite pour notre propos, mais qui fut modifiée sur plus d'un point lors de la réalisation.

Mathias part à sa recherche... Un voyage au bout de la nuit, qui sera une descente aux enfers: à travers l'immensité glacée des plaines, il parvient dans une étrange auberge, hostile, où l'on devise en une langue inouïe, et où il est lui-même incompris. (On pense à l'Étranger de *Belle*; à des séquences dans *Babel-Opéra*; au vieux jardinier qui ratisse des feuilles jaunies pour les brûler en grommelant des paroles sans signification pendant que Benvenuta dépose le journal intime de son amour sur le bûcher des branches mortes).

Le couple Mathias-Anne vivait un enfer bergmanien feutré, — qui a passé au-delà du miroir. C'est Eurydice qu'Orphée va retrouver, et pas davantage ramener à la vie. Le fantastique chez Delvaux, c'est la correspondance (au double sens du terme) avec l'au-delà. La mort est présentée comme le quotidien, inviable. L'incommunicabilité fondamentale est métaphysique: aucune âme ne peut communier avec les morts. Orphée ne peut que perdre Eurydice. Et, c'est là un mythe central chez Delvaux, orphique encore par l'importance accordée dans son œuvre à la musique (Julien et Benvenuta sont pianistes; son montage est une «composition»; sa collaboration avec Freddy Devreese est essentielle; etc.). En tout cas, l'autopsie du cadavre dans *L'homme au crâne rasé* était l'entrée dans le domaine de la mort; à partir de là Govert erre... jusqu'à retrouver, par pure coïncidence, son Eurydice dans l'hôtel funeste.

Si Govert, lui, croyait adorer une morte, qui était pourtant encore vivante, Mathias comme les autres héros delvaliens, Julien à Bray, Mathieu dans les Fagnes, Benvenuta à Gand, pensaient aimer une personne bien réelle, qui cependant n'était déjà plus...

La substitution ou l'un «pour» l'autre

La quête de Delvaux, dans *Rendez-vous à Bray* (1971), semble évoluer.

Le lieu, la villa de la Fougeraie, a les caractéristiques du village et de l'auberge de *Un soir un train*, voire de l'hôtel de Govert: elle est isolée, son atmosphère froide, elle est plongée dans les ténèbres quand les lumières s'éteignent lors d'une panne à moins que la cause en soit autre, ses âtres aux flammes lucifériennes rougeoient dans les grandes pièces sombres, elle vibre d'un enfer qui la déborde largement: la guerre et ses canonnades qui font que les lustres de cristal tintent perceptiblement... La servante, — muette comme celle de l'auberge d'*Un soir*, mais aussi comme Belle, — officie à la manière du maître de cérémonie d'un rituel: elle porte ainsi plats, candélabre à cinq

branches... Le tout se passe le 28 décembre, — et non cette fois à la Toussaint comme d'ailleurs dans la nouvelle de Gracq, — qui se situe néanmoins à la fin d'un cycle temporel.

Le rendez-vous avec l'ami n'a pas lieu, mais bien — imprévu — avec l'amour. Il serait intéressant d'étudier comment toute la structure du film et notamment celle des deux couples (que l'on retrouve dans *Benvenuta*), et jusque dans les détails, touche par touche, conduit le héros, Julien Eschenbach, à se substituer à son ami. Tout les sépareit, hors la musique en laquelle ils se rejoignaient. Julien, Luxembourgeois, étranger en France, ne sera pas enrôlé, lui; par peur des compromissions avec le « monde » où il évolue comme pianiste, il demeure chaste; Jacques ne saisit rien à un poème récité par Julien: « nous sommes décidément faits pour ne pas nous comprendre », dit-il. Or, c'est Jacques qui, par son télégramme, invitant Julien à se rendre à Bray, poussera Julien, peut-être malgré lui, s'il est mort, dans les bras d'« Elle ». Mais, vu les risques du pilote héroïque, qui peut être abattu en plein vol, c'était une possibilité qu'il a probablement envisagée. Déjà précédemment, il avait mis en place un dispositif où son amie Odile aurait été amenée à jeter le pucelage de Julien aux orties. Il apparaît fatalement comme le deus ex machina, qui aurait machiné cet apprentissage à l'amour.

En somme, Julien communiant avec un mort, Jacques sans doute disparu en plein ciel (celui de la marelle est prémonitoire), dont il prend la place — de la table au lit —, connaît la nuit la communion avec une inconnue dans la révélation de l'amour. Mais, à la fin, cet Orphée, Julien à la lyre aux cordes innombrables, se retourne... pour revenir au manoir: ne va-t-il pas perdre son Eurydice?...

Julien vivait la distance par l'abstinence: c'est un Gouvert qu'un ami aide à atteindre l'inaccessible... Incarnant finalement le rôle de Jacques, il serait semblable à Karl de *Karl et Anna*, ce prisonnier de guerre, à qui un camarade parle tant de sa femme Anna qu'il s'évade pour aller la rejoindre et se faire passer pour le mari (une sorte de Martin Guerre). C'était le projet de film de Delvaux d'après le roman de Léonhart Frank, mais la productrice Mag Bodard, pressentie pour ce film (et prête à le produire), ne réussira pas à négocier les droits avec la Métro-Goldwyn-Mayer. Delvaux écrit alors *Le collier de Sibylla* (1972), inédit, qui est l'histoire d'un voleur, Arsène Lupin, lequel prie un de ses amis de se substituer à lui: ce projet doit également être abandonné.

Seulement, Karl et Lupin se retrouvent d'une certaine façon en Julien : en effet, Karl connaît si bien les détails sur la vie d'Anna qu'elle finit par être convaincue d'avoir retrouvé son époux, et Elle accepte de prendre Julien pour Jacques. La grande différence avec Karl et Lupin, c'est que Julien se substitue involontairement, — et que c'est même l'ami qui crée en quelque sorte la situation, sans que l'on soit sûr de son machiavélisme rose. Toutefois, Julien, au même titre que les deux autres hommes, vit d'une double vie, d'une vie par procuration... Et si le mari revient, l'ami lui est peut-être parti pour toujours... Avec cette vie de lui doublé d'un autre, se crée, plus subtilement que dans les deux projets non réalisés, une vie d'entre-deux, entre réel et imaginaire, entre vie et mort, le lieu même du réalisme poétique, qui est de la nature du rêve et du fantasme, où le désir se réalise symboliquement... Où la communion entre les êtres frustrée, le temps d'un assoupissement de la conscience, s'assouvit dans l'imaginaire...

Narcisse et Echo, ou le Double

Si Govert avait perdu contact avec le réel, qui s'impose à lui in fine dans une trouble évidence, qui n'est peut-être qu'un leurre de plus, le monde de Mathieu Grégoire, anti-héros de *Belle* (1973), va peu à peu se vider, se réduire à néant : le poète s'enfonce dans la Fagne du doute, qui annihile tout ce qui voudrait encore s'affirmer.

Mari, et père, amoureux de sa fille, fiancée, Mathieu va perdre la raison comme beau-père, et sombrer dans l'incohérence. Il demeure seul, à s'interroger sur ce qui n'a peut-être pas eu lieu.

L'événement du mariage ébranle la personnalité fantasque du poète. Après minuit, il aperçoit en silhouette, dans la transparence de la porte vitrée, le dernier baiser des jeunes gens, et il ne peut s'empêcher de crier : « Ferme le verrou ! n'oublie pas ! », tant le jaloux désirerait qu'elle se ferme à l'autre pour s'ouvrir à lui. Et, il a un rêve avec elle, fille nue en peignoir, où il tient des propos sans queue ni tête : « Tu comprends, elle n'a plus son chien !... Elle l'a perdu... Je ne sais pas si tu comprends, mais c'est un chat. Elle n'a plus son chat... Chien et chat... C'est un étranger qui a perdu son chien... Elle n'a plus rien. » Le chien, c'est celui de Belle, qu'elle a abattu pour abrégé ses souffrances ; et sa fille a un petit chat gris : elles s'opposent dans le rapprochement. Avec ce rêve, — où les paroles mi-grivoises contiennent les énigmes du film, comme les comptines ailleurs, — Mathieu anticipe notamment le départ réel sur le quai de la gare : mais le père embrasse

ici sa fille dénudée, qu'il possède au moins sous le couvert d'une fiction onirique. On entend l'arrivée du train à vapeur, relayée par la respiration rauque de Mathieu qui s'éveille de son cauchemar.

Belle apparaîtrait ainsi comme un fantasme surcompensatoire d'un père frustré de son inceste, — création possible de l'esprit du poète, traumatisé, qui s'invente un amour eu égard à celui qu'il perd. Belle naîtrait de la Fagne de son cœur meurtri. Et, la structure du film en deux lieux figurerait le dédoublement de la personnalité de l'homme, qui ne va cesser de se diviser à mal, se déchirer à mort.

Lui qui semble très uni à Jeanne, sa femme, au début, lié à un ami, Victor, apprécié comme écrivain dans sa région, va voir chacune des relations qui l'attachent au monde se tendre à se rompre, jusqu'à ce qu'il lâche les amarres pour dériver presque entièrement dans un imaginaire pur et dur, blanc, lisse, quasi mallarméen, — celui des hautes Fagnes figées dans l'hiver.

Ainsi, après son dérapage sur la route, premier glissement de sens, sa femme ne le sent pas entièrement dans son embrassement: «Tu penses à autre chose». Ensuite, Mathieu qui a couru dans les mousses fongueuses, à son retour fait: «Je suis détrempeé», et Jeanne enchaîne:

*«Toute douceur d'amour est détrempeé
De fiel amer et de mortel venin»,*

deux vers du poète hermétique du XVI^e s., Maurice Scève, qu'elle nomme; Victor, présent, est surpris par la complicité des époux, qui est pourtant entamée par ces décasyllabes de mauvais augure. N'empêche, elle dira seule à seul: «Tes yeux, tes mains me connaissent bien» (151). Le lendemain, Mathieu fera la première fois l'amour avec Belle. Plus tard, après la dispute de Belle avec l'Etranger, Jeanne, cependant patiente, fait une scène: «Je ne peux m'occuper de tout ça seule (les préparatifs du mariage). Dis Mathieu tu m'écoutes? Qu'est-ce que tu as à ne pas me répondre? Pourquoi tu ne me réponds pas quand je te parle?... Ah! non, ne me touche pas.» Il a perdu le tact... La veille des noces, pour Mathieu c'est le point de rupture, il annonce tendrement, à sa femme embrassée au lit, *son* adieu: «Ah! Jeanne! Je t'aime Jeanne. Je n'ai jamais cessé de t'aimer. Je ne t'ai jamais tant aimée!... Tu sais, je dois partir... fini de vivre dans cette province... Fini d'écrire... Ma vie passe et elle seule... Elle ne sert à rien.» Ils cessent leur étreinte, elle se remet à sa place (526). Demain tout sera consommé: plus de couple. Au banquet, la pensée de Mathieu, sur le jeu de Jeanne au piano, vagabonde hors du monde, aspirant

toujours à accompagner celle qui est partie... ou Belle qui doit s'en aller avec lui (mais qui, sans qu'il le sache, s'est déjà évanouie dans la nature, tant l'une serait l'autre...).

Entre-temps, d'autres nœuds qui le retenaient au réel se sont tranchés. Comme sujet de conférence, il propose le siècle de Louise Labé : « Vous ne croyez pas que ce soit un peu hermétique pour la masse ? », s'inquiète Victor. Or, Mathieu arrivera en retard, à cause de l'Étranger qui avait « emprunté » sa volvo, critiquera publiquement la diseuse de vers, scandalisée, et arrêtera net, au milieu d'une phrase, cette conférence d'ailleurs mal branchée au départ, car il croira reconnaître dans le public l'Étranger lui-même, qui le nargue : on étouffa des rires pendant son discours et il se fait interpeller vertement : « Quel intérêt peut avoir pour nous un poète du XVI^e s... De quel droit parlez-vous d'un sujet qui ne nous intéresse pas ! ». Il exposait là l'amour de Belle... Les nerfs à vif, Mathieu s'élançait sur le type à la pelisse qu'il frappe : « Je me suis trompé ! Je suis absolument désolé ! », mais le gars portera plainte. Vient le féliciter entre autres une vieille dame, la patronne des « Jolités de Spa », commère à sa fenêtre, qui, soupçonneuse, observait les allées et venues de Mathieu ; elle distille son fiel : « La jeunesse est d'une grossièreté... Tout à l'heure encore, j'essayais d'expliquer ça à cet étranger, si gentil, que vous m'avez si aimablement envoyé dans votre voiture, qui ne comprenait rien. Il était si aimable pour un étranger » (430). C'est le fiancé qui donne, comme il se doit, le coup de grâce : « J'ai plutôt apprécié votre conférence, monsieur Grégoire. Et je me demande avec Marie d'ailleurs si votre approche du phénomène poétique, à travers la biographie de l'écrivain, permet de découvrir l'essentiel, je veux dire ce que vous voulez montrer. C'est pourquoi, je me suis permis de vous apporter un petit cadeau. Un recueil d'articles de Genette... vous connaissez ? et un *Communications* avec des textes de Barthes » (435).

Alors au banquet, on a beau servir un Château Le Conseillant, de trente-huit ! — vieux vin qu'on avait déjà bu pour la *communion* solennelle de Marie, on porte la santé à la désunion d'une famille...

Le seul lien qui relie le citoyen Grégoire encore au vieux monde est l'intérêt d'une enquête judiciaire : le magistrat, ami de la famille, lui conseille d'« aller ensemble pour arranger cette affaire à l'amiable » (celle des coups et blessures). Mais, en passant devant un des trous du Pont Noir, où lui et Belle ont immergé le corps de l'Étranger, il s'effondre, en aveu : « C'est ici ! ». Seulement on repêche... un chien

crevé, qui l'innocente, mais qui le laisse perplexe sur la réalité des événements qu'il a cru vivre... Sa raison ne tient plus qu'à un fil, — celui du souvenir... peut-être d'un rêve, à moins que le film ne montre que le cauchemar dont il ne se serait pas réveillé...

En tout cas, Belle, qui pourrait être une créature de rêve, comme la fille en déshabillé, est marquée de l'au-delà, — tout ce qui la touche meurt: ses compagnons fidèles (le chien, l'Etranger, menacés de Mathieu aveuglé par la nuit ou la jalousie), qu'elle-même abat (d'un coup de fusil ou de revolver), et son amant meurt socialement et se décompose mentalement. Plus encore que la fille de l'auberge, Moïra, ou Elle à Bray, Belle est muette: et l'Etranger parle une langue aussi inconnue que celle du village de *Un soir un train* tout en se montrant aussi affable que le Nord-Africain qui s'y adressait à Mathias. En outre, Belle disparaîtra, comme Anne, quoique l'on ne retrouvât pas son cadavre. Les Fagnes, où l'on s'enfonce dans les marais comme si l'on était digéré par les entrailles de la terre, offrent une image prégnante du monde infernal. Mathieu découvre Belle, dans la mort, dans la mort de lui-même, et il la perd dans ce désert hivernal, où il blanchit sous la neige, où elle n'a peut-être jamais existé ailleurs qu'en son for intérieur...

Belle, le plus souvent, apparaît, non comme autonome, mais comme une projection de lui-même. Le chien berger est tué avec son fusil à lui; quand il lui parle, elle ne répond pratiquement jamais: «Je ne peux vous laisser là... Pourquoi restez-vous ici?... il doit faire très froid... ça ne me regarde pas... c'est votre affaire... *Vous me comprenez?* non... vous avez une fièvre de cheval» (il la soignera; penché sur elle, elle l'attirera à elle sans dire un mot). Plus tard, Mathieu monologue toujours: «Je ne te demanderai jamais rien... Tu ne me diras jamais rien... Je ne veux pas savoir qui tu es... tout est bien», car elle est peut-être son double, ce qu'il a de plus profond en lui, son anima ou son ombre..., et qu'en fait il sait. Il lui récite ses vers: «Avec toi, je peux tout te dire puisque tu ne comprends rien et que tu ne dis rien»: c'est vraiment comme s'il parlait à lui-même, on se comprend aussi peu, on ne répond guère, au fond de nous le désir est aussi inconscient que la mort. En apparence, il ne communique pas avec Belle, qui peut exister, mais sur laquelle il projette un complexe archétypal d'Eros et Thanatos, où elle se fait lui et se défait lui.

D'ailleurs, cette relation privilégiée, mais ambiguë, va davantage se cliver: c'est le rôle de l'Etranger, sur qui tombe un jour Mathieu. Le

type est en train de couper du bois avec une hache. «Qu'est-ce que?...». Devisant dans un idiome inconnu, il continue à trancher... du pain avec son coutelas. Les trois demeurent silencieux, divisés. C'est la fin d'un rêve de fusion.

Dans ce rapport de lui à lui-même, trop beau pour être vrai, voilà donc que surgit l'autre, — l'altérité de Belle, qui en redevient l'inconnue, inconnaissable. «Qui est cet homme?... D'où est-ce qu'il vient? Comment t'a-t-il retrouvée?». Elle se tait, l'autre siffle. Mathieu proposera à Belle de se retrouver à deux, de refaire leur Eden originel, où ils ne faisaient qu'un, qu'une chair. «Tu veux partir?». Belle fait non de la tête, et montre... l'autre, qui parle incompréhensiblement à Mathias mais sans agressivité, en nettoyant son revolver. Mathieu: «est-ce que cet homme est ton mari? Ton ami? complice de quelque chose? militant? dis!». Il bute contre la réalité, qui le rejette à lui-même. «Ça ne peut pas continuer comme ça! Il faut en sortir... Ce n'est pas la peine de partir, il nous retrouvera... ou il faut passer la frontière... aller très loin... avoir de l'argent. C'est idiot... Tu vas rompre avec ce type... lui faire comprendre... je vais lui parler...». Belle devrait renoncer à être elle-même, à ce qui la distingue, sa singularité irréductible. «Mais où est-ce qu'il reste?... Belle! il a filé avec ma voiture! Avec mes papiers! Ma conférence... Il faut le tuer ce type-là! Le tuer!». N'est-ce pas Mathieu qui a fait disparaître Belle? L'Etranger après sa randonnée rapporte toutes sortes de victuailles, Mathieu s'exclame éperdu de rage: «C'est fou! C'est dans ma volvo qu'il a circulé dans ma ville! Dans les magasins où je suis connu comme un vieux sou! Mais il veut amener tout le monde... nous brûler! Ignoble individu!» (360). Belle, autre, est la mort pour Mathieu, qui désirerait avec elle n'être qu'un *je*. «Ce type... on ne peut l'empêcher de revenir nous compromettre... ça ne sert à rien de lui parler» (en quoi il rejoint Belle). Avec une Belle, Etrangère, Mathieu connaît l'angoisse de se perdre: garder Belle pour lui tout seul, garder celle qui ne le contrarie en rien, qui ne lui oppose aucune parole et l'écoute entièrement, c'était la sûreté de rester lui-même, la sécurité du sein retrouvé, la syntonie indifférenciatrice de la mère archaïque. Mathieu, en poète Narcisse, avait retrouvé son image dans le maternage trouble de Belle. «Au coupe-feu là-bas... à quatre heures précises, tu viendras avec lui... Tu m'as compris?»; et la première réplique de Belle est «Da», qui vaut encore son silence. C'est elle qui tirera, — elle comble son besoin d'identification, — mais devant la mesure, avec le revolver même de l'Etranger (lequel gisant dans sa

pelisse ensanglantée ressemble au chien berger qui fut allongé de même); ils l'immergent à deux. Après le départ de la fille de Mathieu, devenue femme, qui demande sur le quai un petit pécule de voyage, Mathieu vient chercher, pour leur évasion, Belle, qui crie: «Argent, Mathieu!» — «C'est vrai, où avais-je la tête!».

A la sortie de la banque, il rencontre le juge. Le chien repêché à la place du corps est une deuxième assimilation de l'un à l'autre.

Toutefois, quand Mathieu revient à la cabane, «— Belle?», elle a disparu. Plus de traces. Et de retour à son auto, l'argent n'est plus dans la boîte à gants: «Ils m'ont roulé jusqu'au bout!... ils sont loin maintenant»; il aurait été victime d'une banale escroquerie, et l'Etranger serait bien le trafiquant recherché par les autorités frontalières...

Mathieu ne veut pas croire à cette lamentable affaire, qui l'anéantit trop cruellement. «Elle n'a pas pu me faire ça... elle ne m'a pas trompé... elle l'a tué pour moi, avec moi, on l'a porté *ensemble*, on l'a noyé *ensemble*» (leur unité, dans l'action, est l'intégrité de son moi, de son premier moi avec le monde fermé sur lui-même), «... dans un des trous du Pont Noir... un trou...». Cet article indéfini lui redonne toute espérance: on le voit l'hiver, courir, dans les Fagnes, qu'il arpente comme un labyrinthe, celui qui l'habite. Avec la disparition de Belle, Mathieu revit sa *première* mort, en ce jour déjà ancien où s'ouvrit à lui le non-moi. Et, dans ses pérégrinations, il découvre, quand même, une mare prise par la glace... sous laquelle apparaît une main, la main de l'Etranger?... Mathieu Grégoire en est convaincu, cet indice le sauve un temps du doute, qui le ronge de toute part: «elle l'a fait pour moi... tout est vrai... tout est vrai... elle ne m'a pas trompé», elle est encore moi, «... pourvu qu'elle revienne». Mais pourquoi est-elle partie? Comment a-t-elle su ne plus être lui? Il n'est plus que l'ombre de lui-même, une ombre infernale, ayant perdu la moitié de soi...

Alors, en dehors de lui, le réel a-t-il eu lieu? Avec quoi a-t-il été en résonance? Belle, finalement est aussi inaccessible que Fran, trop belle. Et, si elle a existé, ce qui n'est pas impossible, peut-être est-elle morte, ... c'est peut-être elle qui a été tuée et noyée par l'Etranger, voire par Mathieu... L'Etranger a pu simuler le mort, se mettre en scène avec elle... En tout cas, la main sous la glace n'est pas si masculine, c'est peut-être celle de Belle, assassinée comme complice compromettant, ou accidentée dans sa fuite éperdue, ou suicidée par amour impossible...

Réelle, sans doute, le poète a fait vivre Belle, imaginaire. Elle était une image en miroir, un être virtuel de ses fantasmes, il aimait donc au-delà du miroir... une morte, prisonnière de la glace, cette eau moirée piégée par le froid... Orphée des Fagnes, la dernière fois qu'il se présente à elle, il repart... en se retournant, hélas! Elle ne sera plus là. Belle disparaît dans un paysage enneigé, marécageux, comme le Don Juan de *Babel-Opéra* dans les mêmes Fagnes, et comme Anne, *un soir*, dans l'hiver infernal. Mathieu Grégoire aura été jusqu'au bout de lui-même, à bout de forces... moi mort à autrui.

De l'aliénation au retour à soi

Femme entre chien et loup (1979) est en genèse dans *Un soir un train*, où Mathias confesse à Val et Hernhutter: «On avait été cloîtré pendant près de quatre ans, tu comprends, alors quand Anvers a été libérée, ça n'a pas duré. J'avais un fusil et un brassard: une heure d'exercice dans un terrain vague, et je savais tirer. Ma section était chargée de ramasser les collabos. On a tondu trois femmes, et comme la prison était fermée (authentique!), on les a tous bouclés dans les cages aux lions du zoo, qui étaient vides depuis trois ans. Les femmes et les hommes ensemble derrière les barreaux. J'ai eu la nausée tout à coup et j'ai renvoyé mon brassard avec une belle lettre en flamand» (395).

Certes, Lieve est pris également entre deux mondes, — celui de François, son amant de guerre, un des chefs de la Résistance, symbolisant les forces de vie et de libération, malgré ses propres défauts et excès; et celui d'Adriaan, son mari revenu du front de l'Est, flamingant ex-SS, enfermé dans la folie de ses souvenirs, et coupé du quotidien par sa nostalgie nationaliste. L'époux, comme Mathieu Grégoire en quelque sorte, vit dans un imaginaire épouvantable, où il ne parvient pas à attirer complètement sa compagne, qui en fin de compte quittera cette vie de moins en moins commune...

La beauté du film, jusque dans ses ambiguïtés, ne révèle cependant pas, avec le magnétisme poétique des précédents, les abysses de la conscience profonde. C'est un Delvaux qui vient respirer à la surface: il est plus réaliste que magique, en quoi il se renouvelle. L'héroïne n'en est pas moins, au bout de sa double expérience déchirante, dans la nécessité de se refaire une nouvelle unité intérieure, individu, — qui s'assume plénièrement. La suite de ce film est, par conséquent, *Benvenuta* qui se situe néanmoins dans la lignée de tous les autres, dont elle recueille l'héritage.

L'amour initiatique

Benvenuta (1983) ressemble déjà à *Rendez-vous à Bray* par la structure (la récurrence des flash-backs; le chassé-croisé des deux couples, mais ici ils se situent sur deux plans différents, l'un dans la fiction, l'autre dans le réel ou des faiseurs de fiction, ce qui est une addition proprement delvalienne par rapport au roman).

Et, *Benvenuta* développe encore à l'extrême le thème de la communion, non de l'homme à Dieu, verticalement, mais entre les êtres, horizontalement. De fait, la communion y est humanisée, à niveau d'homme. Assurément, il y a une séquence souvenir qui montre la petite fille communiant au sens propre (ce qui était évoqué en paroles dans *Belle*): on voit le prêtre lui déposer une hostie blanche sur la langue. Mais, cette forme religieuse sacrificielle va se sublimer dans le film en amour vivant et concret: ceci est ma chair pourront se dire l'un à l'autre les amants.

Certes, Livio, don Juan napolitain et catholique croyant, confesse néanmoins «à travers le plaisir, je n'ai jamais cherché que l'esprit». Et, de fait, la visite de la villa des Mystères, à Pompéi, va révéler à *Benvenuta*, — par la théorie des fresques, — qu'elle a été initiée à l'amour par son prête-amant, comme Julien, à la Fougeraie, pris dans le rituel muet de la servante, Vestale préposée au feu de quelque Vénus laïque. Leur mystique est ainsi, peut-être, plus païenne dans ses fondements (*Benvenuta* à l'hôtel avait ôté d'une virevolte sa jupe comme à Pompéi la femme épouvantée rejette le voile), mais plus chrétienne dans ses formules: ainsi, au-delà de leurs relations physiques mortes, *Benvenuta* dit: «Par la blessure, je vis en lui *comme d'autres* en Dieu. Par la blessure, il vient en moi.» Il n'empêche, c'est presque le cri de saint Paul, «Je vis dans le Christ, le Christ vit en moi.»

Il est vrai, leurs corps seront séparés, non seulement par la distance géographique, mais lui a fait vœu de chasteté si son fils survivait à une grave maladie (Julien fut abstinent pour d'autres raisons). Et quand *Benvenuta* fait escale à Milan, uniquement pour téléphoner à son Livio — déployant des efforts infinis pour entrer en contact avec lui — elle s'entend dire à l'autre bout du fil: «Parle moins fort... Je ne te comprends pas... te sentir tout près de moi et ne pas pouvoir te serrer dans mes bras. C'est trop cruel.» Il lui demande de rester, il promet de la rejoindre au matin: il la sonne à l'aube, il ne peut venir, un procès... Tout les divise. Et, quand ils succomberont à leur tentation, elle est déçue: «Tu me prends comme une fille» et prend en dérision son «rocher d'améthyste»! Au restaurant, il lui parle de sa

carrière et de sa réussite, avec amertume: elle est là, et il lui clame pourtant: «Seul au fond, seul sur terre!». C'est insoutenable pour elle... elle fuit, dans la rue, et il la traite de folle. Déchirés, ils se rendent à Pompéi: et là, il y a un corps allongé dans la lave... qui préfigure le corps mort de leur amour. La villa des mystères, dégagée de la lave jadis brûlante, est encore un enfer, un lieu de l'au-delà visible, la mort dans le passé. Et, sur le Vésuve, elle dit: «Je pense aux amants engloutis naguère sous la cendre. Est-ce qu'ils se parlaient eux?». La catastrophe les a recouverts de la poussière de l'oubli. Après, ils boiront, le soir, du *Lacrima Christi*, le vin des bords du Vésuve, le vin des cendres. Livio demandera à un musicien de chanter avec sa mandoline: «Lumière de l'amour qui ne brûle plus». Benvenuta notait: «Il s'éloignait de moi, je le sentais bien.» Mais rien ne pouvait détruire le lien qui l'unissait à Livio.

Pourtant, si lui écrivait deux fois par jour, elle écrivait et n'envoyait rien. «Pourquoi, fait le jeune cinéaste, François, à Jeanne, la romancière, ne lui avez-vous pas envoyé ces feuilles» — «Il était trop loin déjà.» Un jour, cependant, Benvenuta lui adresse son journal intime; le facteur sonnera plus tard, pour lui remettre le colis: «destinatario deceduto!», retour à l'expéditeur...

Benvenuta, comme Govert, cultive l'amour de loin, d'autant que comme Mathias ou Mathieu elle aimait finalement sans le savoir un mort...

Mais le deuxième couple, celui des artistes, établit un rapport du type Delvaux à *Bouts* ou *Woody Allen*: en effet, François, le cinéaste, veut savoir qui était Benvenuta, jusqu'à quel point elle était Jeanne (paraphrasant le célèbre «Madame Bovary c'est moi», elle dit «Benvenuta, ce n'est pas moi»).

Bref, *Benvenuta* est un film synthèse des thèmes delvaliens, et particulièrement ceux de la recherche de la communicabilité: mystique de l'art (un réalisateur tente de faire revivre un amour de romancière qui couvait sous la cendre, comme les amours mortes de Pompéi), mystique de l'amour (la Gantoise aime un homme, — de loin, comme Jaufré Rudel, le troubadour, sa princesse d'Orient, — un Napolitain qui cherchait à travers les femmes à posséder l'âme). L'idylle qui s'amorce entre François et Jeanne sera tragique.

Ne demeurent que François et Benvenuta, un homme et son fantôme. Belle, ce Fantômas féminin, une «maga» (jeteuse de sort) ou une «strega» (sorcière), pour reprendre les termes dont Livio affuble dans les vapeurs sulfureuses du Vésuve Benvenuta, semble bien avoir

été une même création mentale de Mathieu, le poète post-romantique des Fagnes. Mathias sur le cadavre de Anne, ou Mathieu penché sur la main gelée — de Belle, de l'Etranger ou d'autrui? — sont bloqués dans une communication figée avec la mort, les morts qui se glacent en eux; c'est l'arrêt sur l'image...

Et pourtant, à travers la mort, — non seulement de l'autre, mais la mort à soi-même, — l'amour devient une initiation de soi pour ressusciter continuellement des morts dont nous accable l'incommunication qui jette à tout propos des froids, une initiation pour renaître à une autre vie, ce qu'exige le devenir de l'être, — homme nouveau comme Julien, femme nouvelle comme Benvenuta, ces musiciens disciples d'Orphée frustrés d'Eurydice, mais capables de rayonner leur art comme les ondes d'une jouissance puisée aux sources antérieures de l'innommable... Le cinéaste aspire aussi à être l'initiateur à une communion point d'orgue...

LA QUÊTE CONTINUÉE

Le vécu intouchable

La difficulté, fondamentale, que rencontrent dans le film les personnages entre eux, le cinéaste l'éprouve par rapport aux sujets à filmer.

Ainsi, Delvaux *Avec Dieric Bouts* (1977) veut «approcher Bouts par l'intérieur», comme naguère Henri Storck, avec *le Monde de Paul Delvaux*, tenta de «refaire le voyage que le peintre n'a cessé de faire». Mais, au-delà de l'illusion de connaître le créateur qui fascine, de naître avec l'œuvre se créant, *Met Dieric Bouts*, qui va très loin dans la reconstitution de la genèse artistique — et notamment par la reconstitution en *live* du spectacle de la Cène peinte — conclut néanmoins à l'inévitable «trahison»: ce n'est pas Bouts en lui-même, la peinture en acte, ou son essence vécue, que nous découvrons, mais la projection filmée d'un retable du mystère de l'Eucharistie... Ceci n'est pas «mon pain» ni «mon vin»... mais l'image d'une image. Merveilleuse vision projetée dans la lumière, mais tout de même traduction, à travers un autre médium, qui joue de sa propre magie.

Qui suis-je? («Wie ben...?»), ne pourra jamais nous demander le cinq centenaire. Qui est-il?, pouvons-nous interroger son œuvre. Mais, c'est en notre âme et conscience, au fond de nous, que nous le trouvons. «Ce Bouts, qui était-il? Comment a-t-il peint? Nous devons le demander. A Bouts? A lui, à nous-même. Il y a des livres, des peintures, des musées, des églises... Ce n'est pas assez. Comprendre Bouts, c'est d'abord nous comprendre nous-même», fait le commentaire. Bouts nous fait nous connaître plus que lui-même. Bouts reste muré dans l'éloignement des siècles, qui emprisonnent sa solitude, sa finitude, à jamais, comme une tombe.

Le cinéaste parcourt le cimetière de Louvain comme le polyptique du peintre, — ce parc des morts avec ses multiples pierres tombales rectangulaires, — sans pouvoir retrouver celle de Bouts lui-même; son corps est introuvable, — un de plus dans l'œuvre de Delvaux: que dire de son âme, voire du secret de son art... qui parle le langage d'un autre temps. Et le dire universel le dématérialise encore.

L'artiste serait comme ce supplicié qu'il peignit, supportant sa passion — avec une patience saint-sébastienne, et dont le bourreau extrait les boyaux enroulés à l'aide d'un treuil: le film qui fait une lecture de cette composition picturale ancienne est bruité aléatoirement par des pas dans la rue, le grincement d'une porte, forcément enregistrés de nos jours; le cinéaste introduit là une distance encore plus grande que celle du martyr éthéré vis-à-vis de sa souffrance, — par la suggestion de la vie actuelle ainsi plaquée, indifférente à l'événement qu'elle ignore, inconsciente d'un drame de la foi, qui est comme s'il n'avait jamais eu lieu. On foule aujourd'hui aux pieds la douleur, dont on ne sait même pas qu'elle a fait mal un jour.

Portrait d'un peintre en toute empathie, avec la meilleure approximation possible, le film n'est cependant pas une copie conforme. C'est un cadrage de l'œuvre, un point de vue pénétrant sur elle, un découpage... assurément révélateur (qui n'est pas sans s'apparenter à la séquence de l'autopsie dans *L'homme au crâne rasé*), un (dé)montage de son fonctionnement; bref, c'est une adaptation à un autre moyen d'expression, si sublime transposition fût-elle.

En effet, l'identification, illusoire jusqu'à un certain point, ne s'exprime pas sans une certaine distanciation. Mathieu Carrière apprend sous nos yeux à dire ce mot-clef de «trahison» en flamand, lors de la répétition (au double sens du terme) du tableau vivant. Et, plus tard, le baiser de Judas est cadré à plusieurs reprises, en plans de plus en plus rapprochés, sur fond sonore du verbe «verraden», antonyme «en abyeme».

Alors, Bouts est-il plus présent que le Christ, son modèle encore plus lointain, quoique plus près des gens même sans la foi. La Cène de Dieric Bouts exécutée à Louvain où est né André Delvaux, et le film du cinéaste sur cette œuvre ancienne, sont une même recherche — de l'autre, humain ou divin, mais à travers soi-même, car l'autre (avec minuscule ou majuscule) est hors du temps, immortel, hors de notre portée...

Certes, le film fut une commande officielle de la B.R.T. (Vlaamse Televisie) comme le tableau le fut de la part des édiles communaux de jadis: la première séquence est une lecture comparée du manuscrit calligraphié et du contrat dactylographié, les termes se correspondent. «On sait que les actes authentiques du contrat célèbre passé avec Bouts pour peindre 'au mieux du savoir-faire que Dieu lui a donné' le retable de la Dernière Cène (à Louvain) nous ont été

conservés. Les conditions techniques et sa formulation ressemblent étrangement à la commande que la Télévision nous a faite du film 'à propos de Bouts'. N'allions-nous pas retrouver, à cinq siècles de distance, le même processus où l'artisan s'engage à faire œuvre dans des conditions bien définies, et déploie néanmoins sa personnalité? Le cinéma n'est-il pas, plus que d'autres moyens d'expression, lié aux impératifs de la production?... Bouts notre contemporain», conclut Ivo Michiels.

Et, certes, des paysages, voire des visages, du Brabant actuel, reflètent encore réellement le tableau..., miroir d'un lieu apparemment éternel... Il y a davantage: «Les auteurs d'aujourd'hui et ceux d'hier», écrit André Delvaux, «sont dans cette recherche (des moyens d'expression) *fraternellement unis*, quel que soit leur degré de réussite. Au-delà du temps qui les sépare et de la mort que leur œuvre ramène à sa juste dimension, ils découvrent que chaque projet pose les mêmes questions et les mêmes exigences. Voulant dire et montrer quelque chose de *notre* vie, nous employons des formes (issues de l'esprit: les mots; issues de la nature des choses: les images et les sons)... Ce retour sur nous-même (Bouts, toi et moi) nous l'entreprenons, et l'achevons en trente minutes. C'est assez pour dire cela».

Mais, il y a un seuil, un au-delà infranchissable. Delvaux sait qu'il a beau reproduire la Cène en chair et en os avec des acteurs comme Mathieu Carrière en Jésus, «ceci est ma chair»; qu'il a beau multiplier les échos de la peinture de naguère avec des prises de vue de la nature d'aujourd'hui; qu'il a beau être un créateur comme l'ancêtre («il a *peut-être* peint comme nous faisant un film sur lui»); il avoue — il faut chercher Bouts en notre propre for intérieur... nous ne le trouverons qu'en nous: c'est-à-dire que Bouts, malgré les traces encore vivaces laissées de son passage sur terre, est mort en lui-même à jamais... L'autre est hors d'atteinte.

Ivo Michiels, le scénariste, note: «Ce qui est montré est la création elle-même»; Delvaux parle, avec plus de nuance, d'«un essai sur la création d'une œuvre». En effet, la création est encore plus mystérieuse que les dogmes de l'Immaculée Conception ou de la Trinité; elle est même inconnue aux créateurs qu'elle travaille, qui ne voient clairement que leurs manipulations des formes, mais qui sont inconscients des mécanismes même de la genèse de leurs idées... L'autre, surtout en gestation d'œuvre, est intouchable.

Comme le Christ martyrisé, que l'on voit peint, les yeux rougis sous la couronne d'épines, — dont nul ne peut revivre les affres (comme homme, car comme Dieu il n'a pu être qu'insensible)... La toile est un voile... et le film fait écran... merveilleusement... tisse la toile de sa lecture...

«Je n'ai pu découvrir qui était le maître de Dieric Bouts» est la citation finale, qui illustre, en contrepoint, un portrait déteint, diaphane de Jésus, lequel s'évanouit dans l'abstraction d'un symbole..., désincarné. C'était un film, comme le disait Ivo Michiels, sur «la disparition des êtres. La mort au travail». La mort qui coupe tous les liens, même déjà dans l'échange et le commerce humain, où si vite l'on se retranche, se bloque, coupe court, — faute de chaleur humaine. A ce point de vue, Delvaux est l'animateur d'une équipe fidèle, Cloquet, Bonfanti, Devreese, Batz, ... Et, «un trio célèbre: l'acteur suisse Jean-Luc Bideau, Roger Van Hool comme Judas — un beau Judas — et Mathieu Carrière — que Bouts lui-même eût choisi pour modèle — sont venus de loin par amitié pour Delvaux»...

L'ombre d'un monstre sacré

To Woody Allen, from Europe with love, (1980) — dans la lignée des portraits de cinéastes que Delvaux réalisa pour la télévision sur Fellini, Jean Rouch, Jacques Demy, le cinéma polonais... — interroge comment connaître cette fois un contemporain, comme le célèbre humoriste new yorkais.

Parfois, Delvaux, dans le cadre de l'image, se met à la place de Woody Allen, lors de l'alternance des salles de montage de New York et de Bruxelles; mais est-il pour cela lui, sinon en lui? «Je prends le temps de l'observer, de sentir monter l'angoisse en lui», qu'il connaît aussi, mais «l'angoisse du réalisateur est peu perceptible sur le plateau», dit Delvaux. Et le spectateur voit continuellement Woody Allen à travers le regard de Delvaux, qui visionne entre autres Woody Allen en train de filmer une scène d'essai d'un tournage en cours, où il doit se faire doubler pour vérifier le cadrage dans le monitor... : tous ces relais, même s'ils sont en un rapport d'analogie, mettent autant d'écrans, filtrent la vision que l'on peut se faire du personnage. D'autant qu'on ne retrouve guère le Woody Allen tel qu'il se donne à voir dans ses films achevés: au naturel, le comique n'est pas si drôle.

Surtout qu'il est continuellement préoccupé de ce qui n'est pas bon... auto-critique; il n'improvise pas; sa spontanéité est un artefact: «il y a toujours quelque chose qui ne va pas», avoue le comédien-auteur. Il ne colle pas tout à fait à l'image, à l'idée de lui-même qu'il veut livrer. Son rêve: réaliser quelque chose qui serait exactement ce qu'il avait projeté de faire. «Quelle est votre ambition? — Faire un film dont je serais satisfait, qui ne serait pas différent de ce que j'avais pensé.» Or, «ce n'est jamais meilleur qu'on l'avait rêvé». En un mot, le spectateur ne rencontre qu'un mythe...

Delvaux cherche une autre approche de l'homme que celle des stéréotypes («Woody toujours en compagnie des femmes», etc.). D'où les séquences lors du tournage de *Stardust memories*, les dialogues avec l'auteur de Manhattan dans la salle de montage, ou dans l'appartement de l'homme privé, des citations d'extraits de films, des prises de vues de sa Ville illuminée, et des lieux de son enfance... N'empêche, il éprouve des difficultés à atteindre Woody Allen: d'où ses tentatives par essais et erreurs, ses arrêts sur l'image, ses ralentis (comme si avec cette loupe temporelle on voulait scruter les tréfonds de sa conscience), les réversions de bande (qui déstructure la séquence et le héros), les manipulations de toutes sortes... Le cinéaste Delvaux ressemble là à ce médecin expérimentateur qui au long de sa carrière a découpé le corps en tous sens et qui déclare n'avoir jamais trouvé au bout de son scalpel d'âme.

Le reportage-hommage à l'humoriste d'Outre-Atlantique montre que la verve du personnage gauche est un jeu de ses images, un travail de cadrage et de montage, une fabrication de laboratoire — comme celui de Delvaux qui effectue la même opération en miroir. Une caméra, — à l'objectif (si on peut l'appeler ainsi) aussi perfectionné fût-il, — ne peut capter la nature même de son génie, lui-même *camera obscura* où ne pénètre nulle lumière, sans en anéantir l'impressionnabilité... Le dernier plan montre la salle de montage, vide, noire. Hors des prises de vues, évidemment, le courant ne passe plus.

Le film met ainsi l'accent sur la coupure plus que sur la collure, «dénonce l'illusion de la continuité» (l'effet Koulechov). Woody Allen se dérobe sous nos yeux, la mort, allégorie de *Guerre et Amour*, l'entraîne... mais a-t-il jamais

vécu? C'est nous, spectateurs, qui devons le faire revivre, et Delvaux nous en donne l'exemple; devant la connaissance, nous sommes seuls...

Le métro illuminé dans la nuit de Manhattan passe au-dessus du cimetière juif de Brooklyn... un soir, un train... Nous n'avions vu Woody Allen que dans le royaume des ombres...

Don Juan ou la division de Babel

Babel Opéra (1985). Sur fond de reportage (à propos de la mise en œuvre d'un opéra, le *Don Juan* de Wolfgang Amadeus Mozart, comme il le fit déjà d'une certaine façon pour des films: *Les demoiselles de Rochefort* de J. Demy ou *Stardust memories* de Woody Allen), Delvaux tisse peu à peu une fiction concernant deux couples (comme dans *Rendez-vous à Bray* et *Benvenuta*), François et Sandra, et Ben et Stéphane; le premier, caractérisé par l'amour don Juan (et François, qui a le nom du réalisateur dans *Benvenuta*, prépare lui-même, en abyme, un film sur Don Giovanni en décor naturel, mais différant dans sa conception de celui de Joseph Losey), et le deuxième, qui amorcerait plutôt un amour Tristan.

Don Juan serait l'homme avec qui la femme croit la communion la plus profonde, mais, par sa trahison permanente, ici étant déjà ailleurs, il est celui avec qui la communication est toujours un leurre et impossible à établir. D'où les épithètes dont les cœurs délaissés finissent par accabler le vagabond libertin: «perfide», «traître», «impie», «fêlon», «menteur»... «Où est celui qui a trahi ma foi?...».

On assiste à la *répétition* de don Juan, — à la préparation du spectacle, mais aussi à la réduplication de don Giovanni en François, du livret et de la réalité, en écho; et encore aux redites des casanovas qui ont toujours les mêmes répliques avec les femmes, ce qui en fait des mécaniques qui se reproduisent à vide: le film donne l'impression fugitive d'une image en reflets infinis entre deux miroirs parallèles.

En outre, les répétitions des chanteurs avec le chef d'orchestre Sylvain Cambreling sont doubles, continuellement distancées: on est très pris par les chants, c'est du grand Mozart, mais en même temps, assis en rond, dans leurs costumes de ville, chacun chante seul, s'exerce, sans le jeu qui leur donne un sens en explicitant leurs relations sur scène; ils s'amuse de leur lyrisme (Donna Elvira redevient Christiane Eda-Pierre avec un petit rire entendu, en tirant la langue comme une chatte, «hors tournage», si l'on peut dire, après avoir été une autre, une figure mythologique); ils ont des réflexions de métier, font des reprises, sont coupés par une autre séquence... qui bénéficie néanmoins de leur pathos; pendant que donna Anna, enflammée, debout, elle, époumonne sa colère, José Van Dam, dans un coin souffle à l'oreille de Patricia Schuman (Zerlina) la solution d'un mots croisés... par leur sourire, de connivence, ils sont en dehors du coup; mais le spectateur, qui assiste ainsi à l'intimité des coulisses en amont de la représentation, se trouve dans la position ambiguë du voyeur, qui regarde, de loin, ce qui lui est en général interdit, et qui s'en ressent de ce fait plus proche.

Les personnages sont à la fois des personnes, *Don Giovanni* est répétition et spectacle, les événements se vivent dans le mythe et dans le réel le plus

quotidien; ainsi, tout dans le film est en reflets, tout se retrouve en miroir; c'est «la répétition de don Juan».

«Que reste-t-il de tout ça?» Du réel ne subsiste que l'image...

Sandra éclate, au déjeuner:

«J'en ai soupé de ton personnage... Tu n'es qu'un don Juan de bazar... Tu n'es qu'un rêveur irresponsable... *Tu n'es pas dans le réel*, François, tu ne fais pas la différence entre la scène et le lit... Je suis... profondément pas du même genre que toi. J'en ai passé des soirées seule, des dizaines de mois... Tu ne m'écoutes jamais... Ah non! Tais-toi, je ne veux plus t'entendre! J'en ai assez de ta littérature: 'Aimer une femme, c'est être infidèle à toutes les autres. Je veux les aimer toutes'. Toutes! Pour moi *tu n'existes pas*... Ah non! ne viens pas comme ça tourner autour de moi, j'ai horreur de ça, j'ai besoin d'espace, je déteste qu'on s'agrippe à moi.» François disparaît à l'étage. Musique (Début orch. Terzetto n° 2): Donna Elvira: Ah taci, ingiusto core!... Sandra: «Dépêche-toi, François. Un jour tu seras seul.» Dans la séquence suivante, Sandra dort, dans un train, en face de François, qui la regarde.

Au début, François faisait des repérages dans un lieu où les rails d'une voie désaffectée se terminent: ils ne mènent plus nulle part. Le film de François doit ainsi commencer par la mort de Don Juan, non dans les flammes, mais dans les Polders, ou plutôt, dans les Fagnes, celles de *Belle*. «La marée monte lentement... Et, don Juan s'enfonce sans un cri, pendant que le Commandeur regarde ailleurs. Personne n'intervient. Personne n'a rien vu. Comme la chute d'Icare avec les paysans, le berger et le pêcheur qui n'ont rien remarqué.» Et Delvaux précise par la bouche du héros: «Icare meurt seul. On travaille seul, on invente seul, on tombe seul.»

Sandra disparaît dans les Fagnes, comme Belle; François la perd en tout cas.

Ce film polyphonique opère sa magie sur tous les arts, que n'épargne pas le temps: coulée de la statue du Commandeur chez le sculpteur Monteyne entouré d'artistes et d'écrivains, visite de la Maison du peuple morte et décomposée de l'architecte Horta, jeu du chroniqueur avec son propre texte inspiré de *Essai de ne pas être mort*...

On suit François dans ses déplacements du Nord au Sud du pays («Des voix d'enfants disent des noms de lieux, chaque fois avec leur accent et dans leur dialecte... cela fait comme un long collier de Babel sur nos paysages en mouvement») Babel se réfère au mythe de la perte de l'unité originelle et à la dispersion de l'humanité par Dieu, qui châtie l'orgueil de la ville maudite prise de la folie des grandeurs: défier jusques au ciel le Seigneur; sur son propre terrain! Et, en finale, est montrée *La tour de Babel* de Breughel. «Dans chaque arcade, luit une petite lumière, immense Opéra dressé jusqu'aux nuages... La ville aussi, avec ses mille lumières, vue de haut.»

La dernière image est celle de la colonnade du TRM, comme au début, qui vibre de toute la musique de Mozart, de l'ouverture, comme une grande lyre figée aux cordes de marbre résonnant de son accord blanc dans le crépuscule... c'est un final d'Orphée...

Giorgio Tinazzi

Harmonie et dissonances

(Traduit de l'italien par Michel Bastiaensen)

Bien qu'elle ne possède ni contenu précis ni sens univoque, la notion d'«auteur» a connu, même récemment, un certain succès. Un des facteurs qui semblent caractériser cette notion est constitué par la présence d'unités reconnaissables et par la constance: en fait, dans l'œuvre d'un auteur, on pourrait observer des traces stylistiques bien précises et récurrentes, souvent accompagnées de persistances thématiques. Cela n'implique nullement une tendance à la répétition, à la redondance et à la monodie: cela signifie plutôt un ensemble de choix formels fortement caractérisés (donc avec des *exclusions* déclarées) et des éléments de signification qui renvoient l'un à l'autre ou qui se rappellent afin de se décanter ou de se dilater.

Les choses se présentant ainsi, il paraît opportun de reprendre cette notion à propos d'André Delvaux, dont les films semblent, à plusieurs égards, pouvoir être qualifiés de variantes — complexes, il est vrai, — d'un noyau poétique fondamental. Certes, les changements de style et de thématique ne manquent pas dans son œuvre: que l'on songe au passage de *L'homme au crâne rasé* à *Un soir un train*, ou bien au choc avec l'Histoire représenté par *Femme entre chien et loup*. Nous pourrions alors préciser ce qui vient d'être dit en observant comment les modulations de l'identique n'excluent pas la diversité, tant sur le plan des sujets traités que sur celui du «relief» stylistique; en effet, il semble que, d'un film à l'autre, certains éléments apparaissent tantôt comme «émergents», presque «à vue», soutenus par la narration, tantôt sont laissés dans la pénombre, en marge du récit.

Lorsqu'on cherche alors une définition unitaire de l'œuvre de Delvaux, on s'aperçoit que la plus pertinente est celle de *cinéma de rapports*: au niveau des signifiés, par les aspects contradictoires que ce cinéma met en contact; au niveau du langage, par les rapprochements

qu'il établit entre codes différents. La formule secrète qui relie tous ses films semble être la recherche d'un *point de rencontre avec le différent*, ou ce qui est tel selon les apparences; ce monde de subtiles interférences pousse l'auteur à se mouvoir dans des zones d'expression mobiles et fluctuantes.

Déjà *L'homme au crâne rasé* était, presque avec la netteté d'un programme, dirigé vers la dénotation de l'ambivalence fondamentale des données de l'expérience, et le développement de la narration consistait précisément en cette révélation progressive. Dans les films suivants, cette donnée s'est peu à peu précisée comme l'axe central de l'œuvre. Cette initiation à l'ambiguïté est le fruit de l'enquête menée par Delvaux autour et à l'intérieur des parcours du désir. Ce n'est pas un hasard si, dès *Le temps des cerises*, on commence à décrire une situation de *limite* à dépasser; et dans les films suivants, cette «tension à craquer» trouvera le moyen de se diversifier et de s'articuler avec plus d'ampleur; l'apparente sobriété du protagoniste dans *L'homme...* a des analogies avec celle du protagoniste dans *Belle* (encore un intellectuel, avec son «détachement»): tous deux sont, à un certain moment, les sujets d'une transgression de l'amour, réel ou imaginaire, peu importe (comme enseigne le surréalisme). Face à cette tension, il y a le monde des règles, de l'acceptation de ce qui existe; transgresser signifie surtout accueillir l'irruption de l'imaginaire dans le quotidien; plutôt que la séparation entre réalité et surréalité, leur fusion. L'art, forme d'expression majeure de l'imagination, double la vie, mais le mouvement va peut-être aussi en sens contraire: les césures bien nettes ne sont que le symptôme d'un mode restrictif de connaissance. Par exemple, l'histoire de Benvenuta n'est pas tellement — ou pas seulement — quelque chose de raconté (c'est-à-dire d'«inventé»), puisque, «paradoxalement», elle se déroule en même temps que l'effort pour constituer un nouveau récit.

Le hasard est souvent l'agent provocateur de ces interférences: «Je n'aurais pas dû m'en aller», monologue Julien devant le feu (dans *Rendez-vous à Bray*), et cette réplique répète presque littéralement une affirmation de Govert dans le premier film. Ouvrir une brèche dans l'existence «réglée», entamer un voyage, métaphoriquement parlant, signifie proposer un espace au différent, accepter la sinuosité et les ramifications du désir. C'est le long de ce parcours que l'on parvient à saisir certaines intrusions troublantes, tout d'abord celle entre la beauté et la mort; en revivant le souvenir de l'autopsie Govert affirme: «Cet effroi portait en lui la beauté.» C'est la prise de cons-

cience de ces substitutions qui provoque la modification de Julien, en le mettant au contact de la fragilité, qu'il ne connaissait pas.

Les points de contact rapprochent des expériences apparemment non-homogènes : le chien et les mouettes dont parle Livio (dans *Benvenuta*) équivalent au corps et à l'esprit et, bien avant cela, à l'érotisme et au mysticisme, deux aspects du dévouement. Delvaux tient beaucoup à l'analyse de ces confluences souterraines, au point d'accepter le risque de l'exagération : tel est en effet le cas des deux protagonistes du film cité, dont l'histoire est une tentative de répéter une « cérémonie », de chercher un lien entre « rite » amoureux et « rite » religieux.

Le point d'arrivée de l'initiation à laquelle sont toujours soumis les personnages de notre auteur, c'est l'acceptation de l'ambiguïté, dans les rapports comme dans les comportements, même dans les choses qui se chargent de signification. La contradiction et le mystère ne doivent pas être dissimulés. Pour manifester la similarité des aspects opposés, Delvaux utilise souvent le *dédoublement* : des personnages qui se font écho ou se reflètent l'un l'autre comme dans un miroir, ce qui traduit parfois le besoin qu'éprouve l'individu de « se regarder vivre de l'extérieur ». C'est là une réplique de Govert, et elle assume presque une portée générale, parce qu'elle devient le symptôme de la difficulté de notre rapport avec la réalité, de la tendance irrésistible à la mise en scène comme mécanisme existentiel.

Les événements aussi renvoient parfois les uns aux autres : les histoires peuvent *se dédoubler* comme dans *Benvenuta*, afin de prouver que le temps connaît des détours et des retours. Mais l'histoire « en miroir » ne répète jamais exactement, il y a toujours un écart, parce que le temps modifie : c'est le cas dans les histoires de Livio et Benvenuta et de François et Jeanne. Raconter, suggère Delvaux, est au fond aussi revivre, mais le souvenir est proche parent de l'imagination : encore une fois, des zones diverses de l'expérience cherchent des rapports, se nouent une fois de plus.

Le parabole constituée par le film va précisément dans le sens de ces rapports progressifs. Comme toute parabole, elle a un plan d'ensemble, un début et une fin nettement tracés ; mais, en plus de cette ligne générale, il y a une dissémination de détails. Ce sont surtout les objets qui représentent ces insinuations progressives, parce que souvent ils se chargent d'allusions, ils peuvent être tour à tour anticipation de ce qui viendra (je pense à *L'homme au crâne rasé*) ou témoignage d'un passé, héritage de la mémoire ; pièces éparses qui tendent à se recomposer.

Pour renforcer cette tendance générale à la recomposition, Delvaux se sert presque toujours d'une structure typique de récit: le voyage. Tout de suite celui-ci se révèle allusif, car il est là pour signifier l'approche du différent, ou l'initiation, ou la traversée des apparences. Souvent — comme dans *Un soir un train* — ce *topos* sert à prolonger une impression initiale, et se poursuit en sanctionnant une perte, celle des certitudes du protagoniste.

Celui qui saisit les dissonances, les failles, est généralement le personnage féminin; en ce sens, Anne (*Un soir un train*) est tout à fait emblématique: au côté réfractaire de Mathias elle oppose la réceptivité; elle comprend les signes; lui est un traducteur «dégagé» de la ballade, elle une artisane «matérielle». Sur un plan plus général, en tant que présent bien vivant, Anne est une partie de cette figure de femme allégorique dont d'autres facettes sont incarnées par la mère (le passé) et par Moïra (le mystère). A y regarder de près, Benvenuta, Jeanne et Inge constituent, elles aussi, des points de vue différents sur un même personnage féminin; de même Odile et Elle (*Belle*). Le thème du choix individuel qui est à la base de *Femme entre chien et loup* repose entièrement sur la protagoniste, qui représente la prise de conscience face aux faits; elle est la «réceptivité, l'instinct de vie face à la pulsion de mort». Le mari est l'emphase qui mène à l'erreur (la collaboration), le refus d'analyser les choix opérés («Tu ne vis que dans le passé»), la feinte ignorance («Tu savais, au sujet des Juifs?»). Le résistant représente le repli historique, le compromis individuel, la consolation des choix qui n'ont pas été faits («j'aurais dû t'emmener loin d'ici, de ces gens, mais je ne l'ai pas fait»). Le seul geste issu d'une responsabilité est celui de la protagoniste: «Quitte ta maison avec tes enfants et tout ce que tu possèdes», avait-elle répété à sa fille en lui, expliquant l'histoire sainte.

D'autres fois, les personnages, masculins et féminins, tendent davantage à être dialectiques; continuellement, ils renvoient l'un à l'autre et se confrontent: Livio et Benvenuta sont les deux faces d'une même tension, deux types d'éros et de religion, mise en scène et sublimation, Sud et Nord, manifestation et réceptivité; mais François et Jeanne, eux aussi, renvoient l'un à l'autre; ils reproposent, en quelque sorte, le premier couple. Les interférences constituent la marche du film, son mouvement.

Nous sommes donc arrivés à un point général: les films de Delvaux comme «mouvements»; en d'autres termes, ce sont des films du temps. Il ne s'agit jamais, ou presque, d'un temps linéaire: le développement

vers l'avant se confond avec le révolu, passé et présent s'enchevêtrent; que l'on songe (encore) à *Un soir un train*. Le projet, c'est-à-dire la tension vers l'avenir, doit tenir compte de l'héritage, de ce que nous portons en nous. Les messages incessants que provoque la présence du mystère obligent Julien (dans *Rendez-vous à Bray*) à reconsidérer le passé. Agir se confond souvent avec un effort de récupération: et il est significatif que *Benvenuta* commence par un vers de Rilke: «L'enfance ne connaît pas de retours, elle t'a assez nourri.» Etablir un rapport, voilà une manière, la manière privilégiée, de retrouver une situation révolue: aimer, c'est aussi se souvenir et, une fois de plus, le temps «se confond».

L'écoulement du temps est perte et constatation de fragilité; la réalité devient peu sûre, et précaire l'équilibre interne qui reposait sur elle. Delvaux révèle une capacité peu commune à pénétrer dans des zones réservées, où souvenir, projet et perte se mélangent. L'intrusion du tragique peut aussi se faire, chez lui, sur le mode majeur: le développement du film, le voyage et les forces qui travaillent le réel coïncident avec la mort (je pense à *Un soir un train*); le seul point où la réalité prévaille contre l'imagination est encore la mort (je pense à *Benvenuta*).

Toutefois, la marche de la parabole n'est pas linéaire; le réalisateur provoque de lentes et progressives insinuations, au point, par exemple, de rendre justifiable le «saut transgresseur» (*L'homme...*); parfois ce sont d'inquiétantes prémonitions allusives (le soldat dans le train, dans *Rendez-vous à Bray*) qui viennent tramer un difficile échange entre hasard et destin.

Saisir ces contacts, voilà la tâche de l'imagination, de cette forme particulière de l'imagination — l'art, — qui affronte le temps et tente de le récupérer: sa capacité évocatoire (la musique et la photographie dans *Rendez-vous...*) témoigne de son irréductible inhérence au mouvement temporel et à la coupure qu'il comporte. Il est significatif qu'un film tout à fait centré sur les langages artistiques comme *Met Dieric Bouts* se termine par quelques photos-souvenirs, comme pour nous rappeler que la *perte* est immanente à l'image. L'image restitue le temps et en donne pour ainsi dire une concrétion; ce n'est pas un hasard si, dès *L'homme...*, les photos sont un élément récurrent chez Delvaux; l'effort de fixer le temps s'assortit toutefois de la sanction de son écoulement. L'auteur effleure, d'une manière non explicite mais non moins insistante pour autant, la «lointaine» suggestion du rapport entre art-beauté et mort.

Le cinéma de Delvaux est donc la description d'un parcours. Sur le plan formel, la recherche de rapports dont je parlais au début représente l'effort de traduire la matière complexe à laquelle j'ai fait allusion jusqu'à présent. Je crois pourtant qu'il faut faire un pas de plus: un des centres d'intérêt du réalisateur est son propre langage qui, en tant que langage représentatif, est mise en acte de rapports. Il n'est pas risqué d'affirmer que, dans le fond, le véritable objet de certaines œuvres est cette réflexion sur les possibilités offertes par son propre instrument de communication.

Pour mieux nous comprendre, procédons par degrés. Delvaux, on l'a dit, semble souvent reprendre un thème «ancien», celui du rapport entre l'art et la vie: *Belle* (le monde des formes comme *double*), *Met Dirk Bouts* (le rapport entre production et évocation), *Benvenuta* (le lien entre narration et chose narrée) en sont des exemples. Mais il sait qu'il faut donner à ce thème de nouveaux motifs d'intérêt, et il tente de le faire en sondant les capacités de son langage. Il commence, dans son premier long métrage, par sonder les possibilités de transfigurer le réel au travers de ses éléments «vrais»; le réel «pur», dont a parlé le réalisateur, s'obtient en respectant son apparence matérielle: au spectateur de mettre en contact ces éléments premiers et d'engendrer ainsi le contraste. Il étudie, dans le même film mais surtout après, des correspondances, des analogies, des réfractions, il en arrive même (dans *Met Dieric Bouts*) à mettre en scène les techniques qui les produisent; il crée des atmosphères faites de couleurs, de paysages, de tonalités; l'objectif final, de caractère général, semble être de rendre la capacité de la vue à dominer le temps, d'observer les renvois réciproques entre description et allusion, les liens entre langages et évocation. En forçant quelque peu l'interprétation, mais à peine, on pourrait dire que tel est au fond l'objet implicite de certains films; pour donner un point de référence, on peut risquer l'hypothèse selon laquelle *Rendez-vous à Bray* serait un film sur l'image, sur la naissance «technique» de la forme: un film sur la lumière et sur la couleur.

Il est donc naturel que, dans cette enquête, Delvaux ait privilégié son langage. Cela s'est fait d'une manière directe dans les transmissions télévisées consacrées à Fellini et à Rouch, et plus encore dans *To Woody Allen from Europe with love*; mais cela s'est fait aussi et surtout d'une manière indirecte, précisément à travers la recherche sur la vision et ses implications, sur la sensibilité de l'image. Parallèlement, et peut-être avec une certaine prééminence, s'est peu à peu précisé son intérêt pour le récit, c'est-à-dire pour l'alliance entre l'image et le

temps. L'évolution de la filmographie de l'auteur semble en être le témoignage. Dans *L'homme au crâne rasé* il a créé une scansion précise du récit, par blocs homogènes dont chacun modifie profondément le précédent (ce sont les trois grands *moments* du film, couronnés par l'épilogue). «Ce n'est pas au niveau du détail qu'il faut aborder l'œuvre», a affirmé l'auteur, «mais à travers le temps général, à travers l'interdépendance mutuelle des grandes séquences». *Un soir un train* joue également sur la distinction et l'interférence entre trois grandes articulations narratives: la première partie explore le quotidien et les tensions qui le parcourent, la deuxième articule le souvenir, la troisième dilate le rêve-imagination-délire; l'épilogue conclut le tout en y apposant son sceau définitif. A l'intérieur de ces blocs, il y a toujours des rappels, des retours, des cycles (paysages, images-clé, sons, morceaux musicaux) qui servent de «petites phrases»¹, des rythmes qui s'articulent, des alternances. Les analogies avec le langage musical ne manquent pas, comme nous verrons.

A un certain moment, ce sont précisément les lois du récit qui intéressent Delvaux, leur «croissance»: *To Woody Allen* se révèle tout de suite comme quelque chose de différent d'une interview ou d'une enquête: cet œil indiscret sur le *set* est surtout une construction «en abyme»; les choses se compliquent quand on se rend compte que les prises de vue concernent *Stardust Memories*, l'histoire d'un film qu'on ne parvient pas à faire. *Benvenuta* aussi est un récit qui a pour objet la mise en ordre d'un récit; et les choses se compliquent, si l'on veut, quand on pense que le film réalisé par Delvaux est tiré du roman d'une femme-écrivain, Suzanne Lilar, et que François, qui est metteur en scène, se rend chez Jeanne, femme-écrivain, pour obtenir une consultation «authentique» au sujet de son travail.

Enquêter sur les possibilités de son propre moyen d'expression signifie naturellement le mettre en discussion. Cela veut dire se détacher fondamentalement de statuts immuables et de certains usages obligatoires (l'hypothétique vocation réaliste, le concept traditionnel de représentation, le développement linéaire du récit) et chercher des «déplacements», des possibilités ultérieures; l'objectif final qu'on se propose, avec courage et non sans risque, est de pouvoir explorer des situations considérées comme «infilmales». Le point de départ de *L'homme...* — le livre de Johan Daisne — est une de ces œuvres très difficiles à porter à l'écran; mais ce qui intéressait le réalisateur, c'étaient précisément les mécanismes internes analysés par ce long

monologue. «J'essayais d'arriver au point d'exprimer cette passion intérieure en travaillant dans un milieu réel et en utilisant des éléments réels»: le possible d'une écriture avec les données fondamentales d'une autre. D'un autre côté, peut-on ajouter, l'aspiration de *Un soir un train* est de donner vie, indirectement, à une sorte de monologue: «Toute la vie est un monologue», dit-on à propos de la ballade d'Elkerlyk, et dans le jeu des symétries le film le devient lui aussi, dans sa partie la plus «souterraine».

A propos de ces aspirations, j'ai parlé plus haut de risque. Et que Delvaux ait l'intention de prendre des risques, on s'en aperçoit parfois dès le point de départ, dans l'«inactualité» voulue des histoires racontées ou de certains de leurs aspects (le romantisme évident, les cadences de la ballade, les thèmes «forts» et «anciens», les désaccords mis en scène) comme s'il s'agissait d'obsessions venues de loin; alors le réalisateur n'a pas de fausses pudeurs, il joue cartes sur table, il sait qu'il joue une partie difficile et dangereuse. Pour ce faire, il n'est pas inutile de le répéter, il se meut sur le plan de la spécificité et de la circularité des langages: l'usage d'un instrument expressif propre n'exclut pas les échanges avec d'autres systèmes sémiques; bien plus, on fait ouvertement usage de consonances et d'analogies. Il a déjà été question des éléments spécifiques: il suffit de penser aux catégories générales du temps et de l'espace, et pour ce dernier, — par exemple, — à l'utilisation toujours soignée des intérieurs et des extérieurs, à leur alternance, à l'exploitation du paysage en fonction de la narration. Une mention particulière revient toutefois au son et au bruit, traditionnellement associés à la supposée «vocation réaliste» du cinéma; plus l'auteur désire obtenir un effet de transfiguration, plus le son est *réel*; la grande adhésion mène à une plus grande liberté; les absences (les silences) se chargent d'un poids allusif. Le rapport traditionnel avec l'image s'en trouve modifié; le son ne lui sert pas de simple support, mais s'inscrit avec une autonomie précise dans les passages les plus difficiles, élargissant le sens ou fonctionnant comme raccord. Ce qui en sort, dans un cinéma de rapports, c'est le pouvoir de *transformation* qu'assument tous les éléments expressifs individuels, quand ils sont rapprochés les uns des autres. Voilà une observation générale qui vaut pour l'ensemble du cinéma de Delvaux.

Cette capacité de transformation vient aussi des autres langages, des correspondances qui s'instaurent. En ce sens, les renforts les plus importants viennent de la musique, comme des pôles qui renvoient l'un à l'autre et s'intègrent mutuellement. Il ne s'agit pas simplement

de reconnaître à la musique un rôle important dans la confection d'un film, il s'agit, d'une manière bien plus complexe, de faire un film qui rappelle la structure d'une composition musicale. Ne parle-t-on pas, précisément, de *temps musicaux*? On peut penser, par exemple, à *Rendez-vous à Bray*; il est évident que le réalisateur a été attiré par les emboîtements du passé et du présent, par leurs lois de construction, tellement proches de celles de la musique («L'alternance m'a été suggérée par la construction du *rondo*»).

En conclusion, dans le contexte du cinéma actuel, on peut dire que les films de Delvaux assument la valeur d'un pari; en jouant cartes sur table, le réalisateur met en jeu tantôt les limites de l'évidence, tantôt celles du didactisme. Mais ce sont là des risques qui doivent être courus, parce que Delvaux réussit également à abattre ses cartes personnelles, représentées par la confiance qu'il accorde au langage utilisé et par la solidité de l'infrastructure culturelle. Et aujourd'hui, le cinéma a bien besoin de tout cela.

Serge Fauchereau

La langue de l'autre

« Nous sommes à la veille d'une nouvelle Confusion des langues. L'homme moderne ne se comprend déjà plus. L'Humanité a besoin d'un bain de jouvence. Il faut trouver des sources vierges de vie. »

Antonin Artaud, Messages révolutionnaires

Dans un texte publié il y a une douzaine d'années, écrit à un moment où j'étais moi-même pris entre deux langues au point de fuir parfois vers une troisième, j'ai déjà dit ma fascination pour l'importance donnée à la langue, aux langues parlées dans l'œuvre filmée d'André Delvaux (les langues ou les cultures? Non, je veux m'en tenir aux langues). Ne connaissant alors que deux ou trois films de Delvaux, je pensais surtout à *Un soir un train* — que je rapprochais, du seul point de vue du questionnement de la langue parlée, du *Silence* de Bergman — mais sans bien comprendre. Aujourd'hui, ayant vu plusieurs autres de ses films, je m'interroge toujours devant ces problèmes de langues qu'ils soulèvent, d'autant qu'ils sont là, à des degrés divers, dans tous. Or tout de même : si je pouvais suggérer une ou deux bonnes questions sur cet aspect particulier de son travail, ce ne serait déjà pas si mal.

Il semble que, dans les films de Delvaux, tout se noue ailleurs, chez les *autres* ou au contact des *autres*. Certains films viennent immédiatement à l'esprit, comme *Un soir un train* : Mathias est professeur. Il y a des problèmes dans son université où le heurt de la langue française et de la langue flamande, néerlandaise, est sensible — deux langues dont les centres respectifs sont ressentis, plus à tort qu'à raison, comme à l'extérieur du pays : en France? aux Pays-Bas? (à un Français, à un Espagnol, par exemple, il faut rappeler une évidence : il est des pays où la langue et l'Etat ne sont pas liés; il n'y a pas plus de langue belge qu'il n'y a de langue canadienne, suisse ou yougoslave, si bien que dans ces pays l'autre langue n'est pas seulement celle d'un autre pays mais celle qui est un peu plus loin, à une distance plus mentale que géographique). Mathias doit aussi se rendre *ailleurs*, où il y a aussi des problèmes; il doit y aller en dépit ou à cause de ses difficultés de dialogue, de contact dans sa vie privée. Mais Mathias va se retrouver

dans un ailleurs imprévu, inconnu, un pays à la langue incompréhensible et inclassable, dans un autre espace-temps que le sien où paraît dérisoire toute querelle linguistique. Il s'y trouve entre deux garde-fous symboliques, les deux larrons de sa passion : Hernhutter, un ancien professeur connu autrefois en Allemagne, et, symétriquement, Val, un de ses propres étudiants. Dans sa vie publique comme dans sa vie privée, Mathias se maintient sur le bord, il ne s'engage pas, préférant regarder de l'extérieur et dissenter avec une assurance toute apparente ; c'est bien lui le plus égaré des trois dans la langue sans repères. Hernhutter trop âgé pour souhaiter agir, c'est le jeune Val, moins expérimenté mais aussi moins compromis et moins retenu par les préjugés, qui prend le risque du contact avec l'autre, l'étrangère qui paraît dangereuse rien que parce qu'elle est étrangère : « C'est tout ou rien, vois-tu, Mathias », dit Val. Il faudrait s'arrêter sur l'antithèse entre le maigre repas de quelques pommes de terre significativement découvertes par Val, alors qu'ils sont tous les trois perdus dans les marais, et le spectaculaire festin qui leur est offert dans l'auberge de la ville étrangère (également découverte par Val, les deux autres préférant attendre). On sait depuis longtemps que boissons et nourritures sont aussi un rituel, un langage de signes (Paz l'a rappelé dans un magnifique essai de *Rire et pénitence*) et, chez Delvaux, il fonctionne un peu comme une langue neutre, lieu de rencontre plutôt que lieu de heurt (*Rendez-vous à Bray, Benvenuta*) si l'on accepte de le partager (dans *Une femme entre chien et loup* le partage et le simulacre de partage sont *parlants*). Autre langue en soi, en dehors de l'idiome qu'elles utilisent : les chansons (*L'homme au crâne rasé, Benvenuta, Babel-Opéra*)... Mais j'ai dit que je m'en tiendrai à la langue parlée.

Dans *Benvenuta*, les langues sont également et d'emblée au premier plan : l'Alsacien (il expliquera plus tard sa position intermédiaire entre le français et l'allemand, citant Rilke comme plus tard ses personnages citant Kafka, deux Pragois, notez bien), l'Alsacien, donc, arrive dans la ville flamande de Gand et demande un renseignement à un passant mais se voit refuser une réponse parce qu'on le prend pour *un autre* : il a parlé en français. Ce n'est que lorsqu'il a précisé qu'il n'est pas d'ici mais Français, Alsacien, que son interlocuteur accepte de comprendre sa question à laquelle il répond d'ailleurs en français, révélant ainsi qu'il y a un dialogue avec d'autres qu'il refuse. L'action autour de *Benvenuta* et de l'Italien Livio, dans la partie centrale du film, si l'on peut dire, se passe bien entendu ailleurs, au loin une fois de plus : en Italie mais pas exactement en italien puisque là encore s'opposent

Nord et Sud, le milanais et le napolitain, ce qui n'est pas sans conséquences: les langues ne se pardonnent rien. Et remarquons que, finalement, lorsque la romancière, de langue française, jusqu'alors commodément cloîtrée dans une ville flamande sort enfin dans cette ville — c'est l'homme venu d'ailleurs, cet Alsacien, qui l'y a poussée — elle est renversée et grièvement blessée par une voiture, comme si elle avait jusqu'alors vécu dans un autre espace-temps sans voitures et seulement parcouru de bicyclettes, signes culturels, certes, mais plus lents.

Dans *Une femme entre chien et loup*, deux langues s'affrontent en un même lieu comme à l'intérieur d'une même personne, Lieve. Le blond Flamand Adriaan est l'antithèse du brun François si bien nommé puisque Wallon, parlant français, comme le hareng, dans le même film, est l'antithèse du poulet. L'environnement mêle français et flamand mais c'est au son des hymnes en flamand que le militant Adriaan déclare péremptoirement alors que la guerre est imminente avec l'Allemagne: «Ce pays s'est battu pour sa langue... Nous sommes des gens du Nord, le Sud ne nous connaît pas... C'est la voie de l'Histoire.» Cette voie le conduira à une collaboration obstinée avec les Allemands (c'est la troisième langue favorite des films de Delvaux). Adriaan restera maniaquement attaché à ses convictions. Il aurait seul le vilain rôle si François ne se révélait en fin de compte guère plus brillant. Lasse d'un vain balancement entre l'un et l'autre, Lieve refusera de choisir et s'en ira, seule, ailleurs.

Je me suis arrêté aux films les plus évidemment marqués par la question des langues. Sans vouloir passer en revue tous les autres films en n'y relevant que ce qui s'applique à mon propos, je voudrais au moins rappeler que dès *L'homme au crâne rasé*, placé en pays flamand, il faut le hasard d'une mission au loin pour que se noue le drame: pour l'ancien avocat chargé de cours alors réfugié dans une fonction de simple greffier, le contact avec les autres, ailleurs, va bousculer le temps. Dans le *Rendez-vous à Bray*, alors que tout le monde part combattre *les autres*, Français contre Allemands, un jeune Luxembourgeois, entre les deux et bilingue, donc, ne part pas; et c'est autour de lui que tout se concentre alors qu'il se rend chez un ami absent à Bray la Forêt: un autre monde qui le déconcerte, une maison où il est servi princièrement par une femme qui ne parle pas, neutre elle aussi. On trouvera évidemment dans *Babel Opéra* les trois langues cruciales chez Delvaux (flamand, français, allemand) et plusieurs autres langues; il y a même dans le script une voix exprimant une bordée d'injures...

non en yougoslave puisque cette langue n'existe pas, mais par un Yougoslave parlant serbo-croate, slovène, macédonien, monténégrin, que sais-je ? Le simple marché de Louvain où français et flamand se mélangent sans se comprendre est Babel. Il n'est pas indifférent que des injures soient dites dans l'une ou l'autre langue ou qu'on en ait changé pour les proférer. Les langues n'acceptent-elles de se comprendre que pour mieux se heurter ?

Laure Borgomano

La Mort en abyme

Avec le recul du temps, une œuvre laisse apercevoir les lignes de force qui la traversent, la structurent au-delà des thèmes dont elle semble parler, de l'anecdote qui constitue chacune de ses manifestations en récit.

Un élément thématique, apparemment fortuit, peut alors apparaître pour ce qu'il est : le signe tangible, narrativisé, d'une construction particulière, propre à son créateur. Ainsi en va-t-il de cinq longs métrages d'André Delvaux dans chacun desquels un cadavre disparaît, qui n'est jamais montré. Pourquoi toujours la mort, et toujours problématique ? Quel est son rôle dans la narration, quel rapport ce cadavre présent/absent entretient-il avec le protagoniste de chaque histoire ? Comment se trouve-t-il lié au processus de déchiffrement des signes qui conduit le personnage à la connaissance de soi et le laisse seul avec lui-même après l'avoir confronté au surgissement des doubles ? Tel est l'ensemble des questions auxquelles ces lignes se proposent de répondre.

Où est passé le corps ?

1965. *L'homme au crâne rasé* : Govert tire sur la femme qu'il aime, Fran. A-t-il réellement tiré ? Fran se trouvait-elle avec lui dans la chambre d'hôtel ? Le coup de feu l'a-t-il seulement blessée ? Aucun plan ne nous montre le cadavre. Dans la dernière partie du film, un reportage sur la vie artistique, dans lequel apparaît Fran, remet tout en question.

1968. *Un soir en train* : Mathias, Professeur de linguistique, supervise la traduction et la mise en scène du dialogue d'Elkerlijc avec la mort. Au cours d'un voyage en train, un accident tue Anne, la femme qu'il aime, dont il ne retrouve le cadavre qu'au terme d'un long voyage au pays des morts.

1970. *Rendez-vous à Bray*: Julien, pianiste et critique musical, attend en vain dans une demeure mystérieuse cernée par la guerre, son ami Jacques Nueil qui lui a ménagé un rendez-vous piégé avec une femme, Elle. Jacques n'arrive pas. Son escadrille a-t-elle été abattue?

1973. *Belle*: Mathieu Grégoire, poète provincial, en passe de marier sa fille Marie, s'éprend d'une femme mystérieuse, Belle, au langage incompréhensible. Un étranger survient, qui risque d'être un rival. Belle le tue, du moins Mathieu le croit-il. Il précipite son cadavre à l'eau. Au même endroit, plus tard, on ne repêche que le cadavre d'un chien.

1983. *Benvenuta*: Dix ans après, Benvenuta met en scène une double disparition. Celle de Jeanne, auteur en son temps d'un roman scandaleux que François, un jeune cinéaste, entreprend de porter à l'écran; et celle de Livio, un des personnages conjointement créés par Jeanne et François au cours de leurs rencontres rituelles. Benvenuta apprend la mort de Livio par la poste qui lui retourne un journal intime qu'elle lui avait envoyé. Presqu'au même moment dans la narration filmique, François apprend par téléphone que Jeanne vient d'être renversée par une auto.

Pas plus dans ce dernier film que dans les précédents, la caméra ne daigne nous montrer ce cadavre. Cependant, *Un soir un train* excepté, la probabilité de la mort y est bien plus forte que dans les autres longs métrages.

Bien sûr, résumé ainsi, chaque scénario est tendancieux et seule une superposition des cinq longs métrages fait apparaître si clairement la place du mort. Pourtant, comment croire à une simple coïncidence?

La connaissance et la disparition

Dans *L'homme au crâne rasé*, Fran est la femme aimée, l'unique, l'inaccessible, l'incarnation de la Beauté absolue dont la découverte ravage l'âme. Sa disparition, à la fin de la première partie, provoque la déchéance sociale de Govert. Quelques années plus tard, il assiste, malgré lui, à l'éprouvante autopsie, en plein soleil, d'un cadavre dont il faut identifier le corps. Un peu plus tard, dans un hôtel inconnu, il retrouve Fran, devenue Franny Veeman, actrice en vogue. Au cours d'une longue conversation avec elle, en pleine nuit, conversation dont rien, au plan du signifiant cinématographique, ne peut nous certifier qu'elle a réellement lieu ou qu'elle n'est qu'imaginée par Govert, il croit comprendre que le cadavre autopsié est celui du père de Fran et que celle-ci, lasse d'un amour humain qu'elle sait toujours imparfait,

lui demande de la tuer. Dans le cadavre autopsié, Govert, bouleversé, a vu l'image de sa propre mort. Il tire. Dans la dernière partie du film, interné dans un hôpital psychiatrique/prison, Govert assiste à une projection d'actualités cinématographiques. Fran y apparaît. Qu'il ait réellement voulu la tuer ou non, Govert se sent alors pardonné, «libéré du terrible fardeau qui pesait sur ses épaules», rendu à l'amour de sa femme et de ses enfants. Réelle ou imaginaire, la mort est ici symbolique. Govert est allé deux fois au bout de lui-même. Acceptant de se laisser bouleverser par la beauté, au point de se laisser mourir socialement, puis d'être bouleversé par la mort, au point de tirer sur l'image de son désir, il revient à la vie.

Dès le début d'*Un soir un train*, Mathias est lié à la mort. S'il croit d'abord la maîtriser, puisqu'il traduit le dialogue d'Elkerlijc avec elle, et donne des conseils de mise en scène à son ami Werner, comment ne pas être frappé par la coïncidence qui fait d'Anne la costumière de la mort? L'amour est pour Mathias «la petite mort» et apparemment pas assez fort pour l'empêcher de se séparer, momentanément, croit-il, d'Anne. Séparation définitive. Anne le rejoint dans le train qui l'emmène faire sa conférence, et meurt dans un accident dont nous n'avons qu'une image confuse : quelques plans brefs d'une sirène lumineuse d'ambulance, un coup de frein. Entre ce moment et celui où Mathias revient à lui et découvre le cadavre de la femme qu'il aime, se déroule toute la seconde partie du film. Dans un paysage indéterminé, Mathias rencontre deux hommes, un étudiant et un vieux professeur qui sont chacun un double de lui-même. Dans un village hostile, tous trois parviennent jusqu'à une salle de restaurant où une funèbre serveuse, Moïra, entraîne dans une danse macabre, Val, le plus jeune des doubles. Mathias se retrouve seul et reprend conscience. C'est la fin du voyage, la découverte de la mort et la certitude qu'il aimait Anne. Ici l'épreuve de la mort est celle de l'amour. Mathias perd ce qu'il aime et découvre au même instant ce qui faisait la seule valeur de sa vie. La connaissance est au bout de cette descente aux Enfers et elle est tragique, car le même moment, dans sa fulgurance, consacre sa découverte et sa perte. La mort est le prix dont se paye la connaissance.

Rendez-vous à Bray. Plus juvénile et davantage lié à la vie, Julien est malgré lui entouré des signes de la mort, plus exactement de la grande guerre à laquelle, en sa qualité du Luxembourgeois bloqué à Paris, il ne peut participer. Ce n'est pas de la mort que Julien a peur, mais de la vie. Une peur qui le fait se guinder dans un souci constant

de préserver son indépendance: pas de compromis avec la grande bourgeoisie qui traite les artistes comme des laquais et les paye bien, pas de complaisance pour la jeune et jolie Odile qui aime bien Jacques et qui aimerait Julien aussi, peut-être. Riche, comblé, sûr de lui et de ses pouvoirs, Jacques Nueil est un ami inquiétant parfois. C'est lui qui veut faire la carrière de Julien malgré lui, en dépit de ses réticences, et procéder à son initiation amoureuse. Tentative manquée avec Odile, malgré une première solitude à trois dans une auberge, et réussie avec Elle, à la Fougeraie. Le prix à payer, cette fois, c'est l'absence, la mort peut-être de Jacques. Julien peut bien s'imaginer qu'il avait rendez-vous avec son ami; c'est l'amour et la mort qu'il trouve à Bray la Forêt. La dernière image nous le montre tournant le dos au train qui le ramènerait à Paris et remontant le chemin qui le mène à la Fougeraie.

Dès les premières séquences de *Belle*, on sait que Mathieu Grégoire est en crise. Dans sa vie jusqu'alors tranquille, le mariage imminent de sa fille Marie crée une cassure inattendue. Elle ne témoigne pas seulement de la vieillesse qui le guette, de la stérilité de la vie provinciale, elle met aussi en évidence l'amour incestueux qu'il a pour Marie et que menace John, son futur gendre. Dans l'impossibilité de lutter ouvertement, Mathieu trouve ou croit trouver une issue dans un amour passionné, réel ou imaginaire, pour une étrangère découverte dans une cabane perdue dans la Fagne. Très vite, la situation que vit Mathieu à Spa, dans sa vie familiale et professionnelle, se répète dans sa vie au cœur de la Fagne, et réciproquement. Pour garder Belle, Mathieu se fait complice d'un meurtre. Mais le cadavre disparaît, puis Marie, qui part avec John, puis Belle elle-même. Trompé, Mathieu se retrouve seul. Le meurtre, réel ou imaginaire, ne lui a pas permis de conserver son amour. Au moins lui a-t-il révélé jusqu'où il était capable d'aller.

Benvenuta saisit Jeanne et Livio au moment de leur dernier éclat. Jeanne vit depuis des années en recluse, jusqu'au moment où François intervient. Ce dernier ravive, en même temps que ses souvenirs, une passion de vivre et d'aimer qui la mènera jusqu'à la mort. En ce sens, sa mort est une apothéose, aux antipodes de celle qu'une longue et stérile réclusion pouvait laisser attendre. De façon parallèle mais inversée — comme l'ensemble de ce film dont toute la structure est en chiasme — Livio, amant triomphant mais volage, laisse peu à peu apercevoir le visage nu de sa nullité, les signes d'une virilité banale, incapable qu'il est de tenir le pari de l'absolu. Et la mort qui le frappe,

dépourvue de toute indication de lieu et de temps, ne fait que confirmer le bien-fondé de l'arrachement à la terre dont Benvenuta seule avait été maîtresse.

Tant de disparitions ne peuvent pas être le fruit du hasard, non plus que l'habitude de signifier la mort sans la montrer, de ne pas s'y attarder en tout cas. Par ailleurs, aucune de ces morts ne se situe à l'entrée du film, provoquant ainsi, par le deuil, le déséquilibre initial que toute la narration aurait ensuite pour mission de réparer. Fran meurt (?) à la fin de la deuxième partie, la troisième remettant en cause les acquis des deux premières. Anne meurt à la fin de la première partie, toute la seconde étant une longue errance au pays des morts. Jacques meurt — peut-être — entre le moment où Julien reçoit son télégramme d'invitation et celui où il lit l'article de journal caviardé par la censure.

L'étranger disparaît dans les dernières séquences de *Belle* au même moment où, à Spa, se célèbre le mariage de John et de Marie.

Livio et Jeanne, quant à eux, disparaissent aux toutes dernières séquences du film, laissant François et Benvenuta, libérés, sur le chemin d'une rencontre possible.

Ce qui disparaît, c'est donc un personnage de la fiction en étroite relation avec le protagoniste : femme passionnément aimée, ami, rival. Pour clarifier la signification de ces disparitions en chaîne, il convient de préciser ce qui, au-delà de la diégèse, unit le protagoniste à chacun de ces morts.

«La beauté elle-même est épouvante»

Dans *L'homme au crâne rasé*, le personnage de Fran est très étroitement lié à la mort. Ce thème est annoncé d'abord de façon symbolique par la «Ballade de la vie véritable» qu'elle chante à la fête de l'école, et dans laquelle «trois rois sont morts» pour elle. Dans ces trois rois se devinent la figure de son père, de Brantink¹ et de Govert, socialement blessés à mort par amour pour elle. Ce lien de l'amour et de la mort est par la suite repris dans la seconde partie de la diégèse : à la découverte du cadavre et à son autopsie succèdent les scènes de

¹ Brantink est le prédécesseur de Govert dans l'Institut pour jeunes filles. Dans sa confession, Fran raconte à Govert que, devenu son amant et découvert par la secrétaire de l'Institution, il a dû quitter discrètement sa place, sous prétexte d'un excès de travail, et faire ainsi appel à Govert pour le remplacer.

rencontre de Fran et de Govert à l'hôtel. Govert lui-même développe devant Fran le lien étroit qui la relie à l'horreur absolue :

«Fran, cet après-midi, j'ai vécu une chose horrible... Cette affreuse autopsie... Je ne puis la chasser de mon esprit. Je m'en souviendrai toujours. Et pourtant, sans cela, je ne vous aurais pas rencontrée. Cette épouvante portait en soi la beauté. La beauté elle-même est épouvante. Elle est si saisissante qu'elle menace de nous détruire.»

Ainsi, dans l'esprit de Govert, le rapport de consécution devient rapport de conséquence. D'autres signes cinématographiques précisent encore le rapport qui unit l'histoire de Fran à celle de Govert. Sur le plan «réaliste» de la diégèse, Fran est le partenaire féminin d'une histoire d'amour. Comme le film adopte dès le début la perspective du point de vue unique, celui de Govert, il est difficile au spectateur de se faire de Fran une idée différente de celle qu'il en a. Pour Govert, Fran est l'incarnation de la beauté absolue qui l'épouvante, incarnation d'un désir si fort qu'il menace de le détruire. Dans la construction même du film, d'autres éléments nous permettent de faire de Fran une créature double : réaliste, dans la première partie du film et les premières séquences à l'hôtel, elle devient créature rêvée et créée par Govert dans la scène de la chambre d'hôtel. Non pas irréaliste avec certitude, mais au moins double, chargée de significations multiples par le désir qu'en a Govert, projection d'un fantasme et, à la limite, double fantasmé du protagoniste. Ce statut ambigu de Fran est d'ailleurs brièvement annoncé dans un des premiers plans du film. Alors que Govert sommeille dans son bureau, le nom qu'il murmure de Fran se transforme aussitôt en un plan non diégétique. Encadrée de deux fondus au noir et soutenu par un accord de harpe et de flûte, ce Gros Plan de Fran se présente à nous très clairement comme une image mentale de Govert, une projection de son désir. Un des premiers effets de ce plan est d'annoncer un des thèmes forts, non diégétiques, du film : Govert et le spectateur sont, par rapport à l'objet de leur désir, dans la même position existentielle : celle de spectateurs d'un spectacle dont ils ne sont pas les maîtres.

Ce même plan de Fran se retrouve tel quel au moment où Govert vient de tirer sur elle et correspond donc à sa mort. Du coup, sa signification vacille et/ou se renforce : d'un côté, la temporalité du film est bouleversée. Tout se passe comme si le meurtre avait déjà eu lieu au moment où s'ouvre le film, faisant de cette image mentale une image funèbre. Plus probablement, sous l'effet de rime produit par la répétition du même plan, il est frappé d'irréalité : non plus image du référent, mais image mentale, comme précédemment. Il s'agit d'ailleurs d'un Gros Plan de Fran. Or, durant tout le film, l'usage des Gros

Plans est exclusivement réservé à Govert, ce qui, d'une part confirme son statut de personnage principal (usage classique du code), mais d'autre part empêche le spectateur de « vérifier » naïvement le degré de réalité du spectacle, puisqu'ainsi le hors-champ demeure toujours hors-champ (usage pervers du code). Par ailleurs, dans la scène de la chambre d'hôtel, à des Gros Plans de Govert succèdent, en montage alterné, des Gros Plans de Fran, saisis dans le même mouvement de caméra, au point qu'à certains moments leurs visages sont presque confondus. En rapprochant cette utilisation du signifiant cinématographique de certains signifiés linguistiques donnés directement dans le dialogue :

Fran: « Oui, Govert, mon image est trompeuse... Nous sommes en réalité frère et sœur d'infortune »;

il nous est possible de voir dans Fran comme un double de Govert.

La mort de la mort

Ainsi le film articule très fortement deux séries de liaison :

- Govert est un double du spectateur,
- Fran est un double de Govert,
- Le film est l'objet du désir du spectateur, son fantasme,
- Fran est l'objet du désir de Govert, son fantasme.

Govert tire sur son fantasme, qui est aussi son double. Le spectateur, lui, ne tire sur rien du tout et laisse son double aller jusqu'au bout de son destin. Cependant, le film est loin de se terminer sur le meurtre. Dans la dernière partie, une projection d'actualités cinématographiques, dans lesquelles on présente un nouveau spectacle de Franny Veeman, fait basculer la scène de la chambre d'hôtel dans l'imaginaire. Le spectacle cinématographique mis ici en abyme fonctionne comme un deuxième référent plus crédible que le premier. Govert, délivré de son angoisse, peut alors commencer à vivre. D'imaginaire, au sens lacanien du terme, l'image de Fran est devenue symbolique, le fantasme se détache de l'objet, le protagoniste abandonne sa position fétichiste. Le passage par la mort, situé dans sa dimension symbolique, a été ici la transition nécessaire pour arriver à la vie, non plus une vie subie, telle qu'elle l'était pour Govert au moment où commence le film, mais une vie maîtrisée, active, même dans les limites étroites d'une institution pénitentiaire ou psychiatrique, une vie faite de transformation de la matière. La troisième partie du film s'ouvre sur un plan de Govert travaillant la terre, se clôt sur un plan de Govert travaillant le bois. Ses derniers mots: « Aider les plantes à vivre et à mourir... et travailler le bois pour le faire devenir ce à quoi Dieu l'a

destiné» font de Govert non plus le spectateur de sa vie mais son acteur et son créateur. Dernier avatar du protagoniste : dans ce travail sur la matière, comment ne pas voir l'équivalent métaphorique du travail sur le film?²

Ainsi, on peut lire dans l'histoire de Govert comme une trajectoire exemplaire qui mène, de l'attachement fétichiste à un objet du désir, à son détachement, qui conduit le protagoniste du domaine de l'imaginaire à celui du symbolique, indiquant par là-même comme un bon usage du «signifiant imaginaire». Ce qui meurt, ce n'est pas seulement un personnage de la diégèse. Pour advenir, pour parvenir à la connaissance de soi, le protagoniste doit accepter de faire mourir quelque chose en lui, son double, de passer par l'épreuve de la mort pour naître à une nouvelle vie. Thème initiatique de mort et de résurrection. «Comment accepterais-tu de te renouveler sans t'être d'abord réduit en cendres?» L'itinéraire de Govert semble en fait aussi éloigné de la revendication nietzschéenne que de la conscience mélancolique de Chateaubriand abandonnant ses «moi» successifs au passage du temps : «Je quitte les pensées et les chimères de la jeunesse comme des sœurs, comme des amantes que je laisse au foyer de ma famille et que je ne reverrai plus.» L'abandon est dans le même temps perçu et accepté, entrevu et déjà advenu. Ce qui se joue dans les épreuves de Govert c'est une sorte de mort de la mort, seul gage d'une nouvelle vie. Cette trajectoire initiatique n'est cependant garantie par aucune vérité révélée. A aucun moment, le travail des codes cinématographiques ne laisse penser qu'il pourrait y avoir quelque part une réponse transcendante aux questions de Govert. L'utilisation du point de vue unique, la focalisation interne, empêchent le spectateur de se placer hors de la diégèse dans un lieu imaginaire correspondant à l'œil de Dieu et où le spectacle se recomposerait en fonction d'une perspective toute divine. La vérité du trajet de Govert, c'est le trajet lui-même, c'est-à-dire le film.

Cette hypothèse que l'expérience de la mort donne au protagoniste les clés d'une nouvelle vie nous amène à modifier l'ordre chronologique des films pour les analyser. Tout se passe, en effet, comme si *L'homme au crâne rasé* et *Rendez-vous à Bray* représentaient deux formes d'ini-

² Cette dimension métaphorique qui rapproche le travail de la création artistique d'un travail sur la matière sera par la suite plus clairement développée dans *To Woody Allen* (1980) où se trouve mis en scène tout le travail sur les matériaux du film à partir de quoi se constitue le sens.

tiation réussie et optimiste tandis qu'*Un soir un train* ouvrirait sur une expérience plus pessimiste de la mort et de la confrontation avec les doubles.

Benvenuta pour sa part est optimiste dans son amertume même. La disparition de deux personnes aimées est aussi le signe, pour les deux autres, de leur libération et de leur accomplissement, l'une dans la voie de l'amour absolu, l'autre dans celle de la création artistique.

Où l'absent n'a pas tort

Au reste, c'est peut-être par un abus d'interprétation qu'on parle de mort dans *Rendez-vous à Bray*. Tout ce qu'on peut dire avec certitude, c'est que Jacques Nueil a donné un rendez-vous auquel il n'est pas venu. Sur les raisons de son absence: volonté délibérée, empêchement matériel, mort, le film propose des explications ambiguës et contradictoires.

Un télégramme de Jacques, daté du 28 décembre 1917, donne rendez-vous à Julien pour le jour même à la Fougeraie. Le journal du même jour est caviardé par la censure. La phrase traditionnelle: «A l'Ouest, situation inchangée, tous nos avions sont bien rentrés de mission», n'y figure pas. Ce qui peut signifier deux choses: ou bien, une offensive est en préparation; dans ce cas, il paraît peu probable que Jacques puisse bénéficier d'une permission, ce que remarque Julien, sous une forme dubitative car il est peu au courant des coutumes militaires en temps de guerre: «Mais moi, je croyais qu'on supprimait les permissions avant une offensive?»; ou alors, une offensive a eu lieu, et elle a échoué. A l'autre extrémité du film, le 29 au matin, Julien lit dans le journal: «Mauvais temps pour l'offensive. Aucun avion n'a pu décoller depuis 48 heures.» Là encore, le doute subsiste: s'agit-il d'un mensonge pur et simple, destiné à masquer l'échec d'une offensive, en cette fin d'année 1917 marquée par les mutineries au front? Ou bien est-ce la vérité? Dans ce cas, Jacques a sciemment donné un rendez-vous auquel il savait ne pas pouvoir se rendre. Et il est encore en vie, puisque rien n'a eu lieu. Dans une première version du découpage, Julien tirait plus clairement les conséquences de sa lecture: «Alors, Jacques va venir... Il m'attend peut-être à Paris... Et s'il avait manigancé tout ça?» La modalisation «peut-être/et si...» rendait cependant la conclusion dubitative. En supprimant ce monologue, le film laisse la question ouverte. Le texte de Julien Gracq *Le roi Cophetua*, est tout aussi flou à ce sujet, encore que l'insistance s'y fasse plus lourde sur la valeur symbolique du jour choisi — le jour des Morts — et sur la menace que constitue la phrase censurée dans le journal. Quoi qu'il en soit de la vie ou de la mort de Jacques,

l'important est qu'il a fixé un rendez-vous à Bray et qu'il en a été absent. Et c'est cette absence même qui permet à Julien de prendre symboliquement sa place à la Fougeraie et dans la chambre d'Elle, et qui transforme le rendez-vous manqué avec l'ami en une initiation amoureuse réussie.

Un double système de signes

Une fois encore, l'utilisation du point de vue unique frustre le spectateur d'une explication franche et définitive. Subtil, le film articule deux systèmes de signes contradictoires. Le premier, toujours ambigu, est celui du signe écrit. Télégramme, lettre et journaux sont partout suspectés de mensonges et se contredisent mutuellement. Ce caractère mensonger du texte écrit est même donné directement dans les premières scènes de la diégèse. Critique musical, Julien hésite à appeler les choses par leur nom, ce que lui reproche le rédacteur de la revue pour laquelle il travaille :

Le rédacteur : « Jouées par le Quatuor Capet, les œuvres de Franck et de Claude Debussy ont été accueillies par des mouvements divers... Qu'est-ce que ça veut dire, des mouvements divers ? »

Julien : Justement, les manifestations, n'est-ce pas ? Cela veut dire que les Wagnériens ont sifflé le quatuor de Debussy et que les patriotes ont contresifflé les Wagnériens.

Le rédacteur : C'est ce qu'il fallait dire, alors, un peu de courage mon petit... »

L'indication est à double sens : elle témoigne du peu de confiance à faire au texte écrit et aussi de la timidité de Julien devant les faits et les situations conflictuelles, qu'il refuse de voir ou euphémise.

L'autre système de signes, directement cinématographique, concerne le montage des séquences à partir duquel se constitue peu à peu la signification de *Rendez-vous à Bray*. A un double niveau : logico-formel au niveau de la diégèse, analogique au plan du texte filmique. Ce qui permet en effet à Julien et au spectateur de comprendre la situation présente, c'est qu'elle s'articule sur une série de séquences-souvenirs grâce auxquelles se précisent de plus en plus les relations qui unissent Jacques et Julien, Jacques et Odile et, par analogie, Julien et Elle. Toujours amenés par des analogies dans le signifiant cinématographique — mouvement, son, couleur, forme, — et soutenus par les thèmes musicaux de Frédéric Devreese et de Brahms, ces souvenirs fonctionnent comme autant de miroirs où le passé dans le présent se mire, comme autant de causes dont la situation présente est l'effet. Jamais, toutefois, ces relations ne peuvent devenir dogmatiques, car il s'agit toujours des souvenirs de Julien et non de flash back à mettre au compte d'un référent plus crédible.

Les doubles échangent leur place

A partir de ces souvenirs se précisent les relations qui unissent et opposent Jacques et Julien, un brun, un blond, un Français, un Luxembourgeois, l'un riche et noble, l'autre pauvre et fils de vigneron, l'un sexuellement comblé (Odile, Elle) et l'autre qui « a fait vœu d'abstinence »... On n'en finirait pas de détailler les signes qui font de Jacques et de Julien les deux faces opposées d'un même être. Un des premiers inserts-souvenirs les saisit tous deux en médaillon, rythmant des noms de villes luxembourgeois et français sur une marche allègre et du même pas mais dans deux langues différentes. Et Jacques de conclure :

« Vous voyez bien Julien, que nous sommes faits pour ne pas nous entendre... »

Julien : Pour nous entendre à demi, vous voulez dire. »

En effet, tant de signes les rapprochent : tous deux du même âge et du même sexe, au prénom bisyllabique de même initiale, et tous les deux musiciens. Avec cette différence importante que Jacques est compositeur, Julien exécutant. Ici se trouve pointé un des thèmes du pouvoir de Jacques sur Julien qui est souvent pouvoir de jugement et de manigance. Devant Julien furieux de se voir reprocher le travail qu'il fait pour vivre — accompagnateur de piano pour des films muets — Jacques explose :

« Regardez-le, ce Jésus de Luxembourg qui se pose en exemple, pas d'alcool, pas de femmes, pas de concessions aux philistins. »

Immédiatement après, il arrache à Julien son consentement pour aller jouer chez de riches bourgeois parisiens, concert qui se termine par une incartade de Julien, humilié qu'on le paye, comme un laquais.

Une autre scène montre Jacques, Odile et Julien réunis dans une auberge. Deuxième tentative de Jacques sur Julien : le pousser dans les bras d'Odile sous le fallacieux prétexte qu'elle aimerait connaître la recette luxembourgeoise de la truite au bleu. Julien refuse. Dans la construction du film, cette scène succède au passage dans lequel Elle sert à Julien des plats identiques à ceux que les trois compagnons ont goûtés à l'auberge. L'articulation étroite de ces scènes, en montage alterné, confirme Julien et le spectateur dans l'idée que Jacques a savamment pensé les termes de ce rendez-vous et laisse entrevoir aussi qu'il entend bien réitérer sa tentative manquée avec Odile et réussie avec Elle. Car Julien, après avoir mangé et bu cette fois l'alcool qu'Elle lui propose, suit Elle jusque dans sa chambre. En bref, tout fait de ces dernières scènes les répliques réussies et abouties des scènes précédentes, à l'auberge et à Paris.

D'autres signes, plus symboliques, redoublent la relation d'identité.

qui unit Jacques et Julien. Ainsi en va-t-il, à l'intérieur de la diégèse, du tableau du *Roi Cophétua*.

Julien le découvre alors qu'il pénètre dans la salle à manger pour y attendre le repas qu'on va lui servir. Deux séquences de souvenirs de juillet et août 14 se succèdent alors. Dans la seconde, Julien joue à Jacques, assis dans la pose du Roi Cophétua, l'Intermezzo opus 119 N° 1 de Brahms. La même musique relie la scène au plan suivant : tandis que nous continuons à voir sur le tableau le Roi et la Mendiante, Julien se retourne. La musique cesse. Il découvre Elle apportant le repas.

Une autre signification du Roi Cophétua était déjà symboliquement annoncée par une comptine que chante une petite fille tandis qu'elle joue à la marelle :

«Six, cinq, quatre, trois, deux, un et une,
 Mon oiseau a perdu ses plumes
 Plume de bois et plume de fer
 Nous nous retrouverons en Enfer,
 Plume de fer et plume de bois,
 Le Paradis n'est pas pour toi.»

A ce premier moment de la diégèse, le Paradis n'est rien d'autre que la dernière case de la marelle dessinée sur le pavé de la cour. Mais déjà nous alerte le fait que cette comptine se chante sur le thème, à peine modifié, de l'Intermezzo opus 119, N° 3 de Brahms. A la dernière séquence du film, quand Julien retourne délibérément à la Fougeraie, au lieu de repartir pour Paris, on entend à nouveau la comptine, non diégétique cette fois et pourvue d'une variante significative :

«Six, cinq, quatre, trois, deux, un et une,
 ...
 Plume de fer et plume de bois,
 Le Paradis est pour le Roi.»

La boucle se referme. Jacques, Roi Cophétua, cède la place au Roi Julien qui prend possession, enfin, de son royaume.

Ainsi, le film se construit autour d'un échange de place : Julien, agi, devient acteur et sujet de sa propre action grâce aux manigances de Jacques metteur en scène ; grâce aussi à sa disparition puisqu'il prend sa place. Ce qui a dû disparaître ici pour que le protagoniste arrive à être lui-même c'est donc, à nouveau, une figure du double, mais aussi la figure analogique du créateur — metteur en scène. Inquiétante disparition d'une figure de l'énonciation ? La musique allègre qui clôt le film, l'Intermezzo N° 3 opus 119 de Brahms traité en Rag Time, et déjà entendu en musique des souvenirs heureux d'avant-guerre, empêche cependant de rester dans le tragique. Peut-on y voir là encore,

et comme en filigrane, une invite faite au spectateur de se substituer au cinéaste pour devenir, à son tour, créateur? Tout comme Julien acquiert peu à peu, et confusément, la sensation qu'il a été joué — et ne peut l'acquérir qu'au prix d'une transformation profonde —, le spectateur pourrait avoir la sensation qu'il a été, depuis le début, le jouet du metteur en scène. Avant que cette idée, toujours un peu désagréable, se fasse jour dans son esprit, le film parvient à sa conclusion heureuse.

Dans *L'homme au crâne rasé* comme dans *Rendez-vous à Bray*, l'imaginaire s'épanche dans la vie réelle sans que la vraisemblance réaliste du récit soit menacée. Tout au plus, certaines marques de l'énonciation — musique, chanson au texte prémonitoire, plans déplacés de leur contexte — font-elles vaciller la linéarité de la narration. Le recours au montage-souvenir est particulièrement habile à brouiller les cartes. Habitué à affecter ce deuxième référent cinématographique d'un coefficient imaginaire — alors que rien, dans le signifiant cinématographique ne le met sur un autre plan de réalité — le spectateur se laisse porter, bercer par le jeu des analogies et verse au compte de la diégèse les marques énonciatives par lesquelles le passé communique avec le présent.

Une construction en miroir

Un soir un train, pour sa part, ne se termine sur aucune image heureuse et les rapports du réel et de l'imaginaire y sont traités comme les deux faces contrastées, inversées, d'une seule réalité.

La mort y est montrée, définitive, sous la forme du cadavre d'Anne; le thème même du film semble davantage se rapprocher de la Nouvelle et du film fantastiques. Semble, seulement, car tout le travail du signifiant cinématographique tend ici à accentuer le côté réaliste de la fiction imaginaire, tandis que les séquences les plus manifestement «réalistes» sont traitées selon les codes du cinéma fantastique. Ultime raffinement, ces codes sont eux-mêmes diégétisés: l'éclairage violemment expressionniste des scènes de répétition théâtrale du dialogue de la Mort avec Elkerlijc trouvent leur justification d'être justement des scènes de théâtre; en même temps, Werner, le metteur en scène, et Mathias critiquent cette utilisation des codes, la mort étant, selon Mathias, un des multiples événements de la vie quotidienne.

Toute l'erreur de Mathias est peut-être de banaliser ces signes de la mort, de prendre le tragique pour un pur travestissement esthétique, de ne pas voir que les multiples pénétrations de la mort dans la vie

sont autant d'avertissements à rendre à l'absolu sa juste place. Sa conception intellectuelle et matérialiste du monde l'oppose à Anne dans d'interminables et stériles discussions. Dans la Nouvelle de Johan Daisne, *Un soir un train*, le personnage d'Anne n'existe pas. Le voyage fantastique au pays des morts se suffit à lui-même. Ici, Anne a une qualité de présence, de résistance têtue qui place ce voyage fantastique dans une perspective supplémentaire: celle d'une confrontation entre deux visions du monde contradictoires.

La structure du film elle-même est celle du miroir où les événements et les caractéristiques d'un monde se répètent dans l'autre sous leur forme inversée. Si la mort est sans cesse présente dans la vie, l'imaginaire n'est que la continuation du réel sous une autre forme. Entre le monde et son reflet, il n'y a pas hiatus définitif. Pas de porte d'ivoire et de corne à franchir dans l'effroi et le ravissement. De l'un à l'autre, c'est surtout la bande sonore qui est chargée de tresser les éléments d'un tissu continu: des fragments de dialogue se répètent dans l'une et l'autre partie du film affectés à des personnages différents et suffisamment reconnaissables pour créer d'étranges effets de rime. De la même façon, des bruits, diégétisés ou non, craquement de bois sec qui flambe, sons mats de coups de feu dans l'air gelé, et aussi une certaine qualité de silence comme figé dans le vide, font passer le spectateur d'un monde à l'autre, jouant en sourdine de sa mauvaise mémoire sonore. Des plans aussi se retrouvent identiques dans l'une et l'autre partie, comme celui de Mathias, le visage enfoui dans la chevelure d'Anne, premier souvenir et dernière image, mais cette fois Anne est morte. Ce jeu de glaces déformantes pourrait se poursuivre à l'infini. La répétition théâtrale du début se trouve analogiquement répétée et inversée dans l'incompréhensible séquence cinématographique à laquelle assistent Mathias, Val et le vieux professeur Hernhutter: un documentaire hyper-réaliste sur des Hommes Volants devient pur fantastique, accompagné d'une musique motorique et projeté à l'envers. Dans le désert gelé et diffus du royaume des ombres, Mathias croise des êtres et des situations qui sont autant d'échos d'un autre vécu. Sans enfant, et incapable de retrouver la tombe de son père, il rencontre Val qui pourrait être son fils et le vieux Professeur Hernhutter qui pourrait être son père, ou lui-même plus jeune et plus vieux à la fois.

Les signes de la mort se resserrent autour de lui. Sensible à leur présence, mais aveugle sur leur signification, il continue à buter sur l'interprétation qu'en a donné Anne une fois pour toutes: «Elle ne

croit pas qu'il suffit à l'homme d'être conscient et lucide pour maîtriser la mort.» Dernière ironie : Moïra, la mort, sous la forme banale d'une servante d'auberge, entraîne dans sa danse macabre Val, fasciné à l'idée qu'il va enfin comprendre... Alors, tandis qu'Hernhutter a disparu, happé par la foule qui déserte en hâte l'auberge, Mathias se retrouve seul face à elle : un plan très bref la montre soudain vêtue de la cape noire qu'Anne prévoyait pour habiller la mort et Mathias enfin comprend : Anne est morte. Réaliste ou fantastique, le déguisement ne recouvre qu'une seule réalité.

Mathias perd donc sur les deux tableaux : celui de l'imaginaire, où disparaissent, dans la mort qui préfigure la sienne, Val et Hernhutter, ses deux doubles, celui de la réalité dont Anne est à jamais effacée. Comme Fran pouvait devenir le double fantasmé de Govert, ici Val est une sorte de double redoublé : double de Mathias, il est aussi le double d'Anne. Pour résistante que soit la figure d'Anne, elle est aussi, par ricochet un double. Est-ce cela, aussi, qui la condamne à mourir ?

La mort, figure de l'énonciation

Quoi qu'il en soit, de mise en scène qu'elle était dans l'adaptation littéraire de Mathias et où il pensait pouvoir la maîtriser, la mort est devenue régisseuse. Les rôles sont bien inversés : Mathias, qui se croyait maître et metteur en scène se découvre acteur d'un scénario auquel il ne peut rien changer. La figure de l'énonciation se confond ici avec le masque de la mort. Annoncée dès le début par la chanson emblématique du film :

«L'amour
ébloui
De l'été
En automne
Se fane
Et se fige
Au gel blanc
de l'hiver»

la mort ne cesse d'apparaître et se travestir, qu'elle soit légère, impondérable, confondue avec la «petite mort» de l'amour, ou plus inquiétante. Le film ne cesse de renvoyer l'une à l'autre les deux images baroques :

La mort s'est déguisée sous l'habit de l'amour
Ou l'amour déguisé sous l'habit de la mort.

De l'imaginaire au réel, une fois de plus, c'est la figure du double qui permet la transition.

Disparition des doubles, renversement des positions qui fait du spectateur, passif et manipulé, le créateur de son destin (Julien, Govert) ou dénonce l'illusion de maîtrise (Mathias), autant de configurations structurelles qui bouleversent le contenu thématique habituel des rapports de la vie et de la mort et renversent aussi les relations qui unissent le spectateur empirique au spectacle et à son créateur.

L'imaginaire, voyage initiatique

Dans tous les cas, le passage par l'imaginaire fonctionne comme une sorte de voyage initiatique, une transition par laquelle le protagoniste arrive à plus de clarté. Bien qu'il n'y ait rien, dans *Rendez-vous à Bray* qui ne soit du plus pur vraisemblable, contrairement au fantastique d'*Un soir un train* ou au clignotement de la folie de *L'homme au crâne rasé*, on peut dire que La Fougeraie, avec ses couloirs sombres, à peine éclairés par le bougeoir ou la lampe à pétrole d'Elle, énigmatique lampadophore, est un merveilleux piège d'imaginaire. Pièces immenses où la lumière devient vivante, où l'eau sombre et glacée d'un piano à queue s'enflamme soudain du reflet du feu qui flambe dans la cheminée... partout on sent la demeure palpiter comme le cœur d'un organisme vivant :

«Vers le palais de Rosemonde au fond du rêve
Mes rêveuses pensées pieds nus vont en soirée
Le palais don du roi comme un roi nu s'élève...»

Dans ce palais apollinarien, où tout est vrai et faux à la fois, peut avoir lieu l'initiation de Julien qu'il vit, comme dans un rêve, l'espace d'une nuit.

Miroir de soi-même

Autre agencement de ces éléments, un film dans lequel le protagoniste soit lui-même son propre double, car sa vie se produit au double registre du réel et de l'imaginaire, chacun étant le reflet inversé de l'autre. Le personnage n'a plus à traverser de miroir, il est lui-même miroir, conscience unique par rapport à laquelle les éléments se disposent de part et d'autre. Dans *Belle*, comme le souligne Jacques De Decker: «Il y a permutation constante de part et d'autre d'un axe qui est l'axe du miroir et que Mathieu seul peut traverser, ce qui explique que Mathieu n'ait pas de double.»³

³ Jacques De Decker: «Entretien avec André Delvaux», *Degrés*, N° 1, 1973.

Comme dans *Un soir un train*, les reflets sont inversés. Spa, où se déroule la vie réelle, familiale et professionnelle de Mathieu, est traitée comme une ville de fiction, un décor désuet pour théâtre de province. La Fagne, où explosent les passions de l'imaginaire, est saturée des bruits, des couleurs et des sons réalistes de la nature. Le passage d'un monde à l'autre est continu, sans qu'on puisse accorder une priorité au réel sur l'imaginaire. Des scènes se déroulent, se répètent, qui prennent naissance dans un monde ou l'autre, peu importe. Tout au plus peut-on dire que le mariage de John et de Marie est comme le détonateur d'un processus qui s'enraye très vite. Le couple Marie/John se répète dans le couple Belle/l'étranger. Le rival haï dans la réalité est tué dans l'imaginaire. Mais l'imaginaire envahit aussi le réel et Mathieu veut boxer un inconnu qu'il prend pour l'étranger venu assister à sa conférence.

Si Mathieu n'a pas de double, c'est aussi parce qu'il manipule, par métier, ces doubles de la réalité que sont les signes linguistiques. Poète, écrivain, Mathieu est, plus que tout autre protagoniste, une figure de l'énonciation. Sa création poétique, nourrie de réalité — puisqu'un de ses recueils est dédié à sa fille Marie — mais aussi de culture — puisqu'on y reconnaît l'influence de Louise Labé — est justement ce qui lui permet de passer sans effort du réel à l'imaginaire.

Née dans un poème, la « Créature de La Fagne, fille brune de la nuit », n'a aucun mal à s'incarner en Belle, à laquelle Mathieu peut lire ses vers, des vers qu'elle a directement inspirés et dont elle est née. Ce jeu ambigu de la création créée et créante peut se continuer à l'infini. Mathieu est à la fois l'auteur et le personnage principal de sa propre fiction. Se mettant lui-même en abyme, il accepte que les fantômes puissent le rejoindre. Persuadé d'avoir noyé l'étranger, il se charge de la culpabilité que lui prête le Substitut, pour découvrir — ironie et métaphore — qu'il n'avait noyé qu'un chien.

Le va-et-vient du sens

Surtout, il doit accepter que le sens de toute cette aventure lui échappe. A aucun moment ne peut jouer le principe de non-contradiction. Belle existe, et Belle n'existe pas: les deux propositions sont également vraies. Une fois encore, le sens ne réside pas dans l'une ou l'autre, mais dans la confrontation incessante du réel et de l'imaginaire, de la fiction et de celui qui la met en scène, du spectacle et de celui qui le contemple. Indice encore, cette autre mise en abyme: à Marie qui lui demande: « Qu'est-ce que tu écris en ce moment? », Mathieu

répond : « Ça, on ne peut le dire que quand c'est fini. » Peu s'en faut qu'il ne lui réponde : « J'écris *Belle*. »

Mathias pensait savoir à l'avance de quoi était faite sa vie. Mathieu, comme le cinéaste, s'aperçoit que le sens lui échappe, non par quelque mystique de l'indicible ou du hasard, mais parce qu'il n'est assignable à aucune place fixe. De là vient aussi que Mathieu change sans arrêt de position à l'intérieur des processus de création. A la fois auteur et acteur, il met en scène un imaginaire dont les rebondissements lui échappent. Tout au plus peut-il clarifier le réel par l'imaginaire. Ce que Mathieu découvre à la fin de son aventure, ce que découvre le spectateur à la fin du film, c'est qu'il n'y a pas de fin.

Mathieu court jusqu'au Trou du Pont Noir pour « vérifier » la présence du cadavre, et trouve :

— la métonymie : sous la surface de l'eau gelée, autre miroir sans tain, une main aux doigts écartés, paume tournée vers le ciel, vers le regard de Mathieu, vers le nôtre, étoile de mer figée dans la glace de l'imaginaire, tout ce qui reste du monde des doubles, le cadavre signifié, non montré...

— la métaphore : le spectateur jouant et joué, sujet-objet de spectacle : Mathieu perdu dans les neiges de l'hiver, épinglé par la caméra qui tourne au-dessus de lui, du haut de l'hélicoptère qui la porte, pris au piège d'un regard qui n'est pas le sien, qui n'est pas le nôtre, regard-vautour de l'énonciation dont il est, aussi, une des figures.

Tandis qu'il regarde le film et le lit, le spectateur est aussi celui qui l'écrit, et trace, avec peine, son chemin de signes à travers les neiges de la création.

Plus heureux et plus détendu, le spectateur de *Benvenuta* a moins d'efforts à faire pour suivre, passionnément, la structure de l'œuvre.

Un monde de citations

Tout, dans ce film, se joue sur le redoublement, dans un montage d'une élégance éblouissante et pourtant discrète. Quel que soit son degré de familiarité avec l'œuvre de Delvaux, le spectateur peut goûter, à tous les niveaux, d'être traité avec respect, comme un complice amical avec lequel sont permis différents jeux d'implicite.

Ainsi les nombreuses références culturelles — des mystiques flamands à Ensor, en passant par Rilke et Kafka — fonctionnent comme autant de clés possibles pour une compréhension plus en profondeur de l'œuvre ; mais elles peuvent aussi être goûtées pour elles-mêmes,

voire devenir sujets d'interrogation et d'intérêt simplement parce que le film les aura montrées tout d'un coup sous un jour nouveau.

De même l'abondance des références internes à l'œuvre antérieure de Delvaux est un délice pour qui a encore en mémoire scènes et dialogues de ses précédents films. Ces auto-citations, savoureuses si on les reconnaît, sont en elles-mêmes parfaitement plausibles, mais créent, pour d'autres, de fugitifs effets de rimes. Il serait fastidieux de les énumérer toutes. A *L'homme au crâne rasé* et à *Rendez-vous à Bray* appartient la main de justice calcinée dont François effleure l'extrémité, à défaut de caresser les doigts de Jeanne. A *Belle*, d'innombrables citations: «Osez, François, osez!» vient du: «Osez. Victor. osez!» que Mathieu Grégoire renvoie ironiquement à son ami; mais aussi: «Elle est folle dans sa tête!», appliqué une première fois à Benvenuta par son amie Inge, une seconde fois à Jeanne par François et enfin une troisième fois à Benvenuta par elle-même. Dans *Belle* cette même expression était appliquée à Marie par son père.

Et que dire de l'utilisation du prénom de Jeanne, déjà présent dans *Belle* et de l'emploi de Mathieu Carrière, le Julien de *Rendez-vous à Bray*? Les effets auraient été encore plus pervers si, comme cela était prévu à l'origine, Anouk Aimée, Anne dans *Un soir un train*, avait accepté d'incarner le personnage de Jeanne. D'un film à l'autre, les acteur se seraient ainsi adressés des répliques jadis attribuées à d'autres personnages. Le plaisir de la reconnaissance, comme le plaisir de la rime, a toutes sortes de vertus rassurantes. Mais c'est aussi le plaisir de se trouver complices, associés à une œuvre déjà connue, initiés pour tout dire. C'est aussi, plus sérieusement, une façon de rappeler que, dix ans après *Belle*, *Benvenuta* renoue avec la thématique des quatre premiers longs métrages.

Une écriture critique

Cependant deux autres œuvres ont entre-temps fait progresser, de façon résolument originale, la réflexion sur la création artistique: *Met Dieric Bouts* et *To Woody Allen*. Dans ces deux essais cinématographiques s'esquisse une réflexion critique et pratique à la fois sur la place et le rôle du créateur et du spectateur par rapport à l'œuvre d'art.

Qui parle? Qui comprend? Comment se constitue le sens à travers ce double échange de regards et le va-et-vient de la signification au montage: autant de questions qui s'étaient jusqu'alors exprimées en dehors de la fiction, dans des œuvres originales constituant une véritable «écriture critique» au cinéma.

La grande originalité de *Benvenuta* est d'intégrer une grande partie de cette réflexion à une œuvre de fiction, sans jamais verser dans le didactisme. Dans les films précédents, le choix du point de vue unique amenait le spectateur à réfléchir sur les rapports entre réel et imaginaire par une sorte de dénégation perpétuelle. Pour saisir le sens et la structure des films, il lui fallait renoncer à la tentation constante de construire mentalement, à côté de l'œuvre donnée à voir, une sorte de cadre référentiel parallèle, venant remplir les lacunes volontairement laissées béantes par la narration.

Déchiffrant les sens de l'œuvre en même temps que le personnage principal déchiffrait le sens de son aventure intérieure aidé par les signes matériels cinématographiques comme le héros l'était par les différentes occurrences redoublées de son destin — éléments, objets, personnages, situations —, le spectateur était sans arrêt soumis à une double tension : comprendre à la fois le sens narré et le sens narratif. Tout alors est question d'équilibre : trop de signes évidents et le film devient banal et redondant ; pas assez, et il devient obscur.

Une double initiation

En faisant de l'initiation à la création le doublet de l'initiation amoureuse, *Benvenuta* résout magistralement cette double tension.

Benvenuta en effet raconte tout autant l'initiation d'une jeune pianiste à l'amour absolu et sacré que l'initiation d'un jeune cinéaste à la création artistique. Redoublement du thème avec déplacement de son contenu, redoublement des morts — celle de Livio et de Jeanne — : le film s'ouvre sur François et Jeanne, se clôt sur Benvenuta et François. Entre les deux, Benvenuta a découvert l'absolu, renoncé tout autant à l'amour terrestre qu'à la formation en duo avec Inge pour parvenir à une solitude maîtrisée, sublimation de celle de Jeanne, libérée même des souvenirs du passé qu'elle n'hésite pas à brûler, tout comme elle a brûlé les chansons de son père. Jeanne, elle, est passée d'une solitude hautaine et stérile à la dépendance sentimentale vis-à-vis de François, mais aussi à la création. François, arrivé à son but premier — la création d'un scénario — à travers sa relation avec Jeanne, peut s'estimer satisfait. Quant à Livio, de séducteur conquérant et viril, initiateur — malgré lui ? — il est réduit au pur son d'une communication téléphonique avant de décéder mystérieusement.

Deux initiateurs disparaissent, deux initiés survivent. La structure est absolument rigoureuse. Un couple se reforme, imaginaire et réel

sur le même plan, comme toujours : Benvenuta et François, personnage et créateur.

Le sens mis en abyme

Pour suivre l'évolution de cette double initiation, le spectateur est mis sur un certain nombre de pistes. Pas plus dans ce film que dans les précédents, il ne peut compter sur une aide extérieure. Ici le parti pris du point de vue unique n'est pas abandonné, mais simplement mis en abyme.

L'histoire de Benvenuta et de Livio est bien le produit de la création conjointe de Jeanne et de François. Toutefois, l'ambiguïté du montage, renvoyant à l'ambiguïté des rapports de Jeanne et de François, empêche continuellement le couple Benvenuta-Livio d'être la projection automatique d'une énonciation complice, contrairement, par exemple, au parti-pris ironique de Jacques Rivette dans *Céline et Julie vont en bateau*. Là, Céline et Julie jouaient à se raconter de terrifiantes histoires et leurs personnages évoluaient devant leurs yeux — et les nôtres — comme de pompeuses marionnettes élevées à la dignité dérisoire d'un théâtre de Grand Guignol. L'origine de l'histoire de Benvenuta et de Livio est plus complexe.

Il convient d'abord de noter que, tout comme François représente le point de vue unique de l'histoire dite «réelle», Benvenuta est le point de vue unique de l'histoire «imaginaire». Cette identité des rôles renvoie à d'autres identités symboliques : ils sont bien, eux aussi, un double l'un de l'autre, couple androgyne d'initiés destinés à se rejoindre in fine. Ce lien si fort qui lie François/énonciateur à son personnage perturbe la relation qu'il a avec Jeanne, au point que celle-ci en devient jalouse et revendique, pour elle-même, une passion aussi intense que celle qui unit Benvenuta et Livio :

Jeanne : « Votre Benvenuta, je n'en suis pas jalouse, même si sa plus grande volupté est d'être faite par vous, regardée par vous, vêtue et dévêtue par vous. Imaginez-la comme vous voudrez (...) mais je défie quiconque, quand vous sonnez à 5 heures et que vous laissez votre passé à la porte, neuf et intact pour moi, je défie quiconque de vous entourer alors de pensées plus précises, plus justes que les miennes. »

On reconnaît là, à peine transposées, les lignes que Benvenuta, bien avant dans la narration cinématographique, adressait à Livio :

Benvenuta : Pas une seconde, ta pensée ne m'abandonne (...). Je défie quiconque, quand le facteur m'apporte ta lettre, de t'entourer de pensées plus précises, plus violentes que les miennes. »

Ainsi le scénario mis en abyme n'est pas seulement la projection, dans l'imaginaire, d'une relation «réelle», il en est aussi l'origine et la cause. Cet échange de places est une constante dans le montage,

au point que certaines séquences apparaissent sur l'écran avant qu'une remarque de Jeanne ou de François ne nous permettent de lui assigner un sens. Ainsi en va-t-il de la courte séquence dans laquelle Benvenuta — ou Jeanne — enfant est éveillée par son père, à l'aube, pour écouter le chant des oiseaux. Ce n'est que plus avant dans la narration qu'une remarque de François permettra de mettre cet épisode au compte des souvenirs d'enfance de Jeanne.

Car *Benvenuta* est bien le produit d'énonciations multiples. Issue d'un roman dont on ne nous lira pas une seule ligne, la narration est aussi nourrie de l'expérience vécue de Jeanne, bien qu'elle s'en défende (« Benvenuta, ce n'est pas moi ! »). Nourrie aussi de l'enfance de François qui revendique, dans l'acte d'écrire, un remède aux frustrations du réel. Nourrie enfin de toute une littérature, Rilke, Kafka et mystiques flamands confondus. Cette dernière origine littéraire est d'ailleurs souvent pointée avec ironie par le texte même, chaque personnage prenant son partenaire en flagrant délit de citations. Comme le fait si justement remarquer l'âne de Max Jacob : « En cette Eglise, point de salut : nous sommes tous pourris de littérature. »

Ces origines multiples empêchent le film de tomber dans un plat didactisme. Déchiffrant l'aventure spirituelle, amoureuse et créatrice — sur le plan musical — de Benvenuta et de Livio, le spectateur n'est certes pas convié à suivre l'illustration d'un manuel d'initiation à usage des profanes. La compréhension qu'il peut avoir du tout est toujours a posteriori, par reconnaissance d'analogies, par répétition de signes. Il s'agit bien là, d'ailleurs, d'une conception religieuse du déchiffrement, au sens où l'on peut dire qu'il n'y a de lecture de la foi qu'anagogique. Ce n'est qu'une fois touché par la grâce que le chrétien peut mettre en ordre les épisodes de sa vie passée pour y découvrir la trace d'une volonté divine.

Benvenuta reconnaît les signes de sa passion d'absolu dans la Villa des Mystères, à Ercolano, comme le spectateur la décèle dans la double citation mystique : la dévotion de la mère de Benvenuta, visitée par l'esprit, les *Ecrits mystiques des Béguines* d'Hadewych d'Anvers qui traînent sur la table de Jeanne.

Dans une des dernières séquences du film, le lien entre les deux histoires est rendu plus sensible encore quand François découvre la chambre de Jeanne : rouge, comme la chambre 110 de l'Hôtel de Milan, rouge comme les parois de la Villa des Mystères. Une fois de plus, imaginaire et réel sont mis sur le même plan, et le déchiffrement se fait bien par renvoi incessant de l'un à l'autre registre.

Déchiffrement, initiation, connaissance. Au terme de chaque film, si le personnage principal arrive à mieux se connaître, c'est au prix cependant d'une série de renoncements et de disparitions.

Renoncement d'abord à l'image fautive ou incomplète qu'il avait de lui-même et dont il ne découvre la vanité qu'à l'issue de cette longue marche intérieure.

Disparition des doubles ensuite, de ces cadavres toujours mystérieusement absents.

Dans tous ces morts qui jalonnent l'œuvre de Delvaux, dans ces cadavres dérobés, peut-on lire le symbole du sens toujours ambigu ? La mort signe le moment d'une reconnaissance, l'accès à la conscience claire. La disparition du mort est le dernier signe de l'ambiguïté de tout déchiffrement.

Handwritten musical score for the end of a piece. The score is written on five systems of staves. The first system includes dynamic markings *poco rit* and *rit*, and a tempo change *Allegro*. The second system includes *Rit. molto rall* and *T. molto rit*. The score concludes with empty staves.

Fin du «Nocturne» de *Rendez-vous à Bray*

Musique : Frédéric Devreese

Fabien S. Gerard

Approche du réalisme magique chez André Delvaux

Aussitôt qu'en matière de cinéma l'on aborde la question du Réalisme Magique, il est difficile d'échapper au nom d'André Delvaux, auquel le terme semble indissociablement lié désormais, et qui très vite s'avère d'ailleurs l'unique point de référence véritablement tangible en vue d'une approche théorique de l'argument. Ne serait-ce que parce que le cinéaste lui-même entama sa carrière en s'inspirant, coup sur coup, de deux récits dus à la plume de l'auteur gantois Johan Daisne, et que Johan Daisne, comme chacun le sait, demeure à l'échelon international l'un des principaux artisans du Réalisme Magique en littérature¹.

Sans vouloir s'attarder sur les préliminaires, il ne sera pas superflu de rappeler ici que le Réalisme Magique est un courant esthétique, à la fois pictural et littéraire, qui, dans le courant des années vingt, trouva son origine en Allemagne, au confluent de l'Expressionnisme et de la Nouvelle Objectivité (*Neue Sachlichkeit*), à l'entour de personnalités telles que le critique Franz Roh ou l'écrivain Ernst Jünger. Un courant qui, très tôt, par le biais d'une traduction espagnole du premier «manifeste» rédigé par Roh en la matière, va connaître un terrain particulièrement fertile en Amérique Latine, puisque l'on peut encore y relever de nos jours, parmi ses représentants plus ou moins officiels, des figures aussi marquantes que Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marquez ou Julio Cortázar.

Toutefois, le Réalisme Magique devait connaître, parallèlement, un second foyer du côté de l'Italie où, dans un climat «métaphysique» dont Giorgio De Chirico fut, en peinture, le point de repère le plus évident, l'écrivain Massimo Bontempelli élaborait dans ces mêmes

¹ Cf. notre étude sur l'espace imaginaire chez André Delvaux et Bernardo Bertolucci, in *Réalisme Magique. Roman. Peinture et cinéma*, Lausanne, l'Age d'Homme.

années vingt, les fondements d'une poétique analogue — à laquelle, deux décennies plus tard, allait enfin se rattacher à son tour le Flamand Johan Daisne, bien déterminé à s'y consacrer tout entier jusqu'à sa disparition, en 1978, et cela tant sur le plan de la théorie que sur celui de la création².

On s'accorde, le plus souvent, à associer le terme de «Réalisme Magique» à une conception du monde nettement idéaliste, tendant à la quête d'une certaine *essence* de l'être, ou du moins à la perception de la réalité, au-delà de son apparence sensible, dans sa dimension intemporelle — autrement dit dans sa dimension *absolue*. (Au reste, Daisne lui-même n'a jamais manqué de revendiquer avec insistance sa propre formation platonicienne). Mais si, dans les domaines littéraire et figuratif, on peut dire que le phénomène, abondamment commenté dès le départ, ne pose plus de problèmes majeurs aujourd'hui, en revanche le malentendu au niveau du 7^e art s'installe aussitôt que nous tentons de prendre appui, par exemple, sur les indications fournies, çà et là, par Johan Daisne dans ses écrits. Car il faut savoir que l'homme de lettres et l'académicien cachaient un cinéophile impénitent s'il en fut — «bioskopiomane» averti, comme il aimait à se définir avec humour³ — qui ne perdait aucune occasion de renvoyer le lecteur à nombre de réalisations recoupant, par leurs aspects insolites, ses principaux intérêts esthétiques — et parmi lesquelles on peut relever les différentes versions du *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, *Une question de vie ou de mort* de Powell et Pressburger (1947), le poétique *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica (1950) ou encore *Marguerite de la nuit* de Claude Autan-Lara (1954).

La confusion, dès lors, provient de ce que de telles références, sporadiques et jamais vraiment systématisées, fassent plutôt pencher la balance, non seulement du côté du merveilleux ou du fantastique, mais du côté d'un merveilleux et d'un fantastique somme toute assez traditionnels, plus d'une fois empreints d'éléments surnaturels. Et peut-être ceci contribue-t-il à éclairer les raisons pour lesquelles la majorité de la critique, tant en Belgique qu'à l'étranger, voulut d'emblée cataloguer les premières œuvres de Delvaux au sein même du genre «fantastique»⁴ — bien qu'aujourd'hui cette affirmation hâtive

² J. Daisne, *Wat is magisch realisme*, Amsterdam/Bruxelles, Paris-Manteau, 1973 (4); republié in extenso in : *Mediafilm* n° 32, Bruxelles/La Haye, automne 1981.

³ J. Daisne, *De bioskopijschuiver*, Hasselt, Heidelberg, 1963.

⁴ Ainsi n'en arrivera-t-on pas au paradoxe suprême de retrouver *L'homme au crâne*

et par trop commode exige d'être réévaluée à la lumière de l'évolution globale de sa production.

Le fait est que, d'entrée de jeu, André Delvaux a su se démarquer des préceptes parfois un rien hétéroclites de son aîné, ce qui lui a permis d'approfondir et de cerner de façon beaucoup plus cohérente, grâce à l'indispensable recul dont il bénéficiait, les limites immanquablement fluctuantes et presque toujours impalpables d'une *Weltanschauung* avec laquelle, comme nous allons le voir, il ne pouvait guère se sentir que de très intimes affinités. De sorte qu'il est légitime d'affirmer — et c'est là un premier point fondamental sur lequel j'aimerais insister — que le cinéaste a réussi, en l'occurrence, à aller au-delà de l'écrivain; c'est-à-dire que Delvaux a réussi à aller au-delà de Daisne, devenant ainsi le théoricien d'une esthétique de l'ambiguïté des plus originales, destinée à s'épanouir et à se diffuser à travers un nouveau moyen d'expression qui est le cinéma. Et compte tenu de l'impact considérable de son œuvre sur le plan international (souvenons-nous que *Les Lettres Françaises* saluèrent d'emblée *L'homme au crâne rasé* comme «peut-être la plus importante révélation cinématographique de 1966, sinon de ces dix dernières années»)⁵, il est donc clair, à cet égard, qu'au niveau spécifiquement cinématographique, c'est désormais de Delvaux, et non plus tant de Daisne, qu'il faudra partir pour tenter, le cas échéant, d'élargir le concept à d'autres réalisateurs privilégiant la problématique en question, de Dreyer à Bertolucci, en passant par Lang, Hitchcock ou Bergman.

L'univers de Delvaux recèle, à l'évidence, plus d'un point de rencontre avec certains aspects du fantastique tels qu'a pu notamment les répertorier, dans une incontournable monographie, le chercheur Tzevan Todorov⁶. *Le Nosferatu* de Murnau demeure du reste un archétype privilégié au niveau de la formation personnelle de notre cinéaste, et la vision d'*Un soir, un train* en particulier, qui constitue dans sa filmographie le titre autorisant sans doute le plus cette référence au fantastique, nous permet d'en avoir une confirmation concrète.

Mais ce qu'il importe de souligner, à mon sens, c'est combien la conception originale du Réalisme Magique que propose Delvaux, absolument inséparable des rapports dialectiques existant entre le réel

rasé et *Un soir, un train* côtoyant allègrement Dracula, Frankenstein et consorts dans *Le cinéma fantastique* de René Predal, Paris, Seghers, 1970!

⁵ Michel Capdenac, *Les Lettres françaises*, Paris, 20 novembre 1968.

⁶ Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 1970.

et l'imaginaire, ou entre le vécu et l'illusoire, qui sous-tendent l'ensemble de son œuvre, — c'est combien, sur le plan formel, cette conception fait avant tout appel à la recherche de ce que je serais tenté d'appeler une certaine empreinte, ou du moins un certain *effet* onirique, assez souvent négligé jusqu'ici, et qu'autorise pourtant la diégèse des films.

Nous n'en voudrions pour preuve que l'ouverture même de *L'homme au crâne rasé*, présentant en gros plan le visage assoupi du protagoniste, Godfried Miereveld, qui tarde à s'éveiller, encore perdu, encore immergé pour quelques instants dans une sorte de demi-sommeil : première image emblématique s'il en est, qui non seulement donne le ton, mais faisant glisser d'emblée le spectateur dans la peau du personnage (dont il adopte dorénavant le point de vue implicitement subjectif porté sur les choses), le porte à participer, presque à son insu, à cette torpeur si particulière qui insensiblement va investir la suite de l'action.

Tout comme, plus loin, Miereveld sera saisi par la caméra dans un nouveau moment d'assoupissement, juste avant de rejoindre Fran dans la chambre d'hôtel où son ancienne élève, devenue adulte, lui demandera de l'abattre d'un coup de revolver — ce qui, sans conteste, représente le moment le plus tangent du film puisque, pas plus que le protagoniste, nous ne saurons jamais avec certitude si cet événement s'est vraiment déroulé, ou s'il ne s'agit que de la projection délirante d'un esprit visiblement trop fragile.

De même, dans *Un soir, un train*, le passage de la première moitié du film — autrement dit la partie « réelle » — à la seconde — qui en est, en quelque sorte, comme la réflexion symétrique dans l'imaginaire du personnage de Mathias —, ici encore, ce moment de rupture s'opère de façon très significative par le biais de l'endormissement du héros, au milieu des autres voyageurs, dans la séquence centrale du train.

Quant à *Belle*, enfin, le film à l'écriture duquel Delvaux s'attela en premier au lendemain du tournage d'*Un soir, un train*, l'image insistante du protagoniste que l'on aperçoit, à plusieurs reprises, lové pendant la nuit au creux du lit conjugal, et l'introduction même d'une scène de rêve à l'état pur, d'une enclave ouvertement onirique — en l'espèce, l'attente d'une silhouette de femme nue sur un quai de gare, renvoi direct à l'univers surréaliste du peintre homonyme Paul Delvaux —, ce leitmotiv du personnage assoupi, ou somnolent — donc en proie à une rêverie diffuse — nous invite une nouvelle fois à tenir pour acquis le repli des différentes créatures de Delvaux sur leur

monde intérieur, et par conséquent les éventuels débordements d'une existence vécue, pour l'essentiel, à l'échelon du fantasme. Et nul ne s'étonnera, dans cette perspective, de voir bientôt le réalisateur souscrire sans réserve à la formule nervalienne bien connue de « l'épanchement du songe dans la vie réelle » (*Aurélia*)...

Ainsi, par cette tension, par cette interaction constante qui se crée entre deux différents niveaux de réalité — à savoir le vécu objectif et le vécu subjectif —, que Delvaux tient à présenter au maximum sur le même pied et dont chacun de ses films offre, en fait, une combinaison de plus en plus élaborée sur le plan du montage, nous débouchons sur la définition d'un « ton moyen », perpétuellement à cheval, perpétuellement en équilibre entre le réalisme et l'onirisme, que l'on peut tenir pour une caractéristique primordiale de son style et de sa conception du Réalisme Magique.

Etant bien entendu, cependant, que si ce ton moyen implique, d'une part une altération manifeste du réel par l'effet de rêve (songeons à l'isolement spatio-temporel progressif de chacun des protagonistes), celui-ci exclura en revanche toute incongruité de type traditionnellement onirique, qui nous renverrait de manière par trop évidente au domaine du songe proprement dit, comme dans le cas d'une séquence devenue fameuse des *Fraises sauvages* d'Ingmar Bergman.

L'équivoque en arrive à baigner, dès lors, l'entièreté de l'action, sans qu'il soit jamais vraiment possible de départager le degré de véracité des événements auxquels le spectateur se trouve confronté. Et faut-il préciser que c'est dans la persistance même d'une telle équivoque, prolongée jusqu'à la toute dernière image du film — voire au-delà encore, si possible — que réside l'une des conditions *sine qua non* de la réussite de toute œuvre apparentée au courant qui nous occupe...

Parvenus à ce stade de notre réflexion, il peut être intéressant de relever à quel point *l'esthétique*, chez André Delvaux, procède par ailleurs d'une *éthique* tout à fait particulière. Car au travers de cette volonté insistante de nous présenter sans discrimination deux éléments le plus souvent tenus pour antithétiques, le cinéaste entend bien défendre, en effet, l'idée d'un monde de nature fondamentalement duelle et ambivalente — affirmant même de manière très explicite, à l'occasion, que réel et imaginaire ne sont, à ses yeux, que les deux composantes d'une unique réalité : une réalité « Janus », pourrait-on dire, dont le champ se trouve ainsi considérablement élargi en regard de

son acception usuelle⁷... Serait-ce vouloir pousser trop loin l'analyse que de rapprocher en outre semblable position du partage linguistique quotidien que, sur un plan personnel, Delvaux revendique sans défaillir au sein d'un territoire «hybride», selon d'aucuns, marqué d'une double identité culturelle qui, depuis toujours, lui est apparue dans la richesse de sa complémentarité?

Cette sensibilité rare, cette attention remarquable à l'insaisissable dualité des choses, dans le chef d'André Delvaux, tout aussi présente, est-il besoin de le dire, dans *Rendez-vous à Bray* et *Benvenuta*, trouve également sa place (et le fait ne saurait relever du seul hasard) au niveau des autres réalisations de l'artiste, étrangères à la sphère du Réalisme Magique : que ce soit dans le choix même du titre *Femme entre chien et loup* — avec ce que celui-ci comporte, au surplus, de connotation quant au chevauchement des valeurs en présence — ou dans la construction binaire et le subtil montage alterné du *Dieric Bouts* ou du portrait «en miroir» consacré à Woody Allen.

De la même manière, enfin, c'est ce refus significatif des choix dangereusement exclusifs, ainsi que l'apologie du doute qui en découle, c'est cette quête attentive des valeurs mixtes et des zones frontières qui, plus près de nous, devait présider à la rencontre de Delvaux avec l'écrivain Suzanne Lilar, comme elles avaient déjà consacré auparavant les affinités du réalisateur avec l'univers de Johan Daisne et de Julien Gracq.

Il y a quelques mois, l'auteur de *La confession anonyme* rapprochait très pertinently sa propre vocation d'«analogiste» de la position de «dédoubleur» sans cesse assumée par Delvaux⁸.

C'est à cette image évocatrice de Suzanne Lilar que j'aimerais laisser le dernier mot, non sans rattacher à mon tour et le dédoubleur et l'analogiste à cette race privilégiée des «rôdeurs de confins» dont parlait un ami de Gracq, éternellement à l'affût des entre-deux, conscients des vérités latentes qui ne se laissent deviner qu'à la faveur d'imperceptibles failles.

⁷ Interview de F. Chevassu, in *La Revue du cinéma*, n° 275, Paris, septembre 1973, pp. 72-73.

⁸ J. Aubenas, «Le sacré exclut la morale», in *Visions*, n° 11, Bruxelles, septembre 1983.

Adolphe Nysenholc

Delvaux par lui-même

La structure des films

Unité

«Je pense que mes films constituent une unité indissociable parce qu'ils ont tous été réalisés dans un même sens et avec de mêmes intentions. Cela correspond à une manière de vouloir faire les choses ou de les dire pour les autres; disons que cela renvoie, non pas à une philosophie de la vie — il faudrait être beaucoup plus conscient pour le prétendre — mais en tout cas à une morale de l'existence, à une manière de vivre avec les autres. Par conséquent, je pense que l'on se situe mieux pour juger d'un film en l'approchant à travers l'œuvre globale de son auteur. C'est d'ailleurs le cas pour toute œuvre, c'est-à-dire chaque fois qu'une personne est le commun dénominateur des choses.»

(*Cinéma* 4/74, Zürich)

L'homme au crâne rasé

«J'ai choisi de faire *L'homme au crâne rasé* en quelques heures. J'avais vu Jos Opdebeek à la télévision flamande; il m'a demandé: est-ce que vous voulez faire un film de fiction? Le lendemain je lui disais: je voudrais faire *L'homme au crâne rasé* de Johan Daisne.

Chaque film est le développement de la réflexion à partir du film précédent. En effet, le film, au moment où il est en train de se faire, échappe pour une grande part à la conscience de celui qui le fait.

Mes dieux à ce moment-là, c'étaient vraiment Murnau, Eisenstein, on peut en citer quatre ou cinq autres.

Je crois que la première impulsion consciente c'était l'impulsion formelle. Pour moi ce film serait construit à peu près comme le roman était construit: c'est-à-dire un grand bloc qui était la prise de conscience effrayante de la beauté, par cet homme. Prise de conscience comme Rilke l'a décrite un jour dans ses *Élégies*. Ensuite un autre grand bloc: la prise de conscience de l'horreur de la mort. Un troisième bloc, en synthèse, la conscience de ce que les pulsions de beauté, d'amour et de mort, renvoient l'une à l'autre. Et un épilogue, qui établit l'incertitude des certitudes que l'homme croit s'être découvertes à l'occasion de cette recherche de cette quête.

Je me disais donc que je n'allais pas faire un film en 300 plans, que je n'allais pas faire un film en 19 séquences, mais que j'allais faire un film en deux ou trois ou quatre coulées essentielles. Et qu'à l'intérieur de ces coulées, j'essaierais seulement de dire les choses de la façon la plus simple possible. C'est-à-dire pas d'esthétisme: tous les plans

sont faits clairement, ils sont construits d'une manière qui, pour moi, est équilibrée et cohérente.

A l'intérieur de cela, j'avais conscience de faire quelque chose qui serait disons sur les grandes unités et non plus sur les petites unités comme le plan ou la séquence. A cet égard-là, pour moi, c'était une recherche nouvelle. Et heureusement, on s'est aperçu de cela à l'étranger quand on a vu le film. On l'a dit et ça m'a permis de continuer à travailler.

Comment naît ce film? Pas à travers le souvenir d'un certain nombre d'éléments biographiques dont j'aurais envie de parler comme Fellini parlait dans ses premiers films de faits qu'il avait très bien connus par exemple. Ça ne naît de la contingence des événements quotidiens. Je crois vraiment que cela naît de l'intérieur de l'esprit, à travers un choc profond qu'a déterminé en moi la lecture d'un roman de quelqu'un sur qui je m'appuie, Johan Daisne. Et, à partir de là, de la volonté de maîtriser une heure et demie, mais que j'essaierais de maîtriser comme on maîtrise en musique la durée, la forme d'une symphonie et pas du tout d'un impromptu, ou d'une suite d'esquisse.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7/8)

«Ce qui est intéressant, il me semble, c'est de prendre l'œuvre comme un bloc et de considérer d'abord les grandes structures de séquences: ce n'est pas par le détail qu'il faut l'aborder, mais par le temps général, par la dépendance des grandes séquences entre elles...

Le film est composé de trois très larges séquences et d'un épilogue qui lui-même est double, et la première séquence, jusqu'à la distribution des prix n'a en soi aucun sens, et de même que la seconde, l'autopsie et ce qui s'ensuit, n'a apparemment aucun rapport narratif avec la première, si ce n'est qu'on peut trouver qu'elle en est un contraste, de la mort faisant contraste total avec l'aspiration à la beauté de Govert au début. Mais ce n'est que la troisième séquence qui va donner une clé possible de l'enchaînement des deux premières, et encore ne sera-t-on certain de rien.»

(*Cahiers du Cinéma*, 1966, n° 180)

«Pour *L'Homme au crâne rasé*, mon premier film, je suis resté assez près des structures littéraires parce qu'elles me semblaient simples et fortes. Lorsqu'on lit le livre et que l'on voit le film, on peut être frappé d'une sorte de similitude de structures; certes, celle du film apparaît plus simple, moins diffuse que celle du livre, mais c'est aussi qu'elle est réduite à un certain nombre de coupures et de larges séquences; tout de même, je ne me suis pas fortement éloigné du texte.

Mais, au moment de *L'homme au crâne rasé*, j'avais encore l'impression que les structures narratives du cinéma pouvaient être proches des structures romanesques, fussent-elles traditionnelles ou contemporaines et non-traditionnelles. Peu à peu, je me suis mis à penser qu'il était possible de prendre une distance à cet égard, car je retrouvais les mêmes problèmes de structure dans la musique.»

(*Cinéma* 4/74, Zürich)

Un soir un train

«Je réfléchissais sur ce film, je voulais en faire un autre, cette fois-ci aborder ce problème du mystère de l'existence, de la réalité ou de l'irréalité des choses, qui était touché par *L'homme au crâne rasé*... mais sous une forme différente. Et une nouvelle de Johan Daisne qui s'appelait *Le train de l'inertie* (De trein der traagheid) m'avait donné l'idée d'utiliser une autre forme, une nouvelle structure générale: étant donné un certain nombre d'événements vécus dans la réalité, si, par après, un certain nombre d'événements semblent être le double en miroir de ces événements-là, mais sont progressivement vécus dans une forme d'irréalité stylistique, est-ce que nous ne pouvons pas

combiner là le réel et le rêve? Et est-ce que le rêve ne pourrait pas donner la clé des interrogations perçues dans le réel?

C'est la forme d'*Un soir un train*. J'ai pensé donc que j'allais partir d'un univers réaliste au départ et déboucher sur un univers fantastique. Je me suis dit que j'allais traiter tout le réel du début en le regardant à travers des éléments qui déjà peuvent paraître fantastiques et qu'après tout le fantastique j'allais le traiter comme si c'était du réel, de manière à fusionner les deux. Et la question que je me posais, c'était: comment puis-je insensiblement passer de l'un à l'autre sans que l'on puisse sentir quelque part, qu'il y aurait manipulation ou décalage: est-ce que cela est faisable? C'est une question que Magritte s'est posée lorsqu'il fait «L'Empire des Lumières», il se dit: comment puis-je passer du monde du jour, qui est celui du ciel, au monde de la nuit, qui est celui du canal, de la façade et du réverbère allumé?

Le thème d'*Un soir un train* est donc bien une certaine recherche de forme et de style. C'est donc bien une structure qui détermine l'œuvre.

C'est la forme qui est le sens. Maintenant nous pouvons nourrir le sens: c'est un film sur la mort, sur un homme égoïste, sur une femme superbe et sublime et silencieuse, sur un voyage. Et le voyage, c'est la connaissance de la mort, c'est un film sur des paysages belges en hiver, sur des personnages que j'ai connus: un professeur d'université, etc. Mais cela, c'est le film «sur», ce n'est pas «le» film. «LE» film, c'est la forme.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7/8)

Belle

«Au moment où je montais *Un soir un train* à Paris, j'ai pensé à une histoire qui s'incarnerait dans une nouvelle recherche formelle. Si *Un soir un train* proposait deux grands blocs: un premier bloc de réalité, un second grand bloc séparé qui serait celui du rêve ou de la semi-conscience de l'approche de la mort, est-ce que je ne pourrais pas maintenant construire une œuvre qui soit faite sur l'alternance de la réalité et du rêve, l'un débouchant sans arrêt dans l'autre, exactement comme l'avait jadis très bien décrit Nerval.

Le début d'Aurélia, est la thèse qui s'incarne à la fois dans *Un soir un train* et dans *Belle*.

La structure de *Belle* va du réel à l'imaginaire, de la ville de Spa à la Fagne en aller et retour, l'un et l'autre étaient traités alors rigoureusement de la même manière. Je ne fais plus de différence de style entre ce qui semble issu de la réalité quotidienne vécue et ce qui semble plutôt issu de la projection du réel.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7/8)

«La formule de construction de *Belle* serait $A - B, A' - B', A'' - B''$, etc. Je créerais une série dans A et une série dans B, mais avec l'unité que révèle des choses la conscience d'un même personnage. En outre, j'inverserais à de nombreuses reprises l'ordre de la symétrie pour éviter sa systématisation. Le parallélisme ne serait donc pas constant, mais apparent dans deux cas sur trois, et cela mènerait jusqu'à une scène finale où se collisionnent deux séquences immédiatement parallèles: celles où Marie et Belle demandent de l'argent à Mathieu.»

(*Cinéma* 4/74, Zürich)

«Le film lui-même allait devenir une forme miroir dans laquelle, par alternance, on passerait de chaque côté du miroir... tout événement qui se passe à son répondeur dans l'autre monde de Mathieu... joindre et cacher le joint... pouvoir passer, comme par des portes invisibles, d'un monde vers l'autre, puis revenir, puis repasser... Je veille à refuser les signes que l'on cherche en disant: "Là, j'ai compris, on est réellement dans l'imaginaire..." Je supprime la ponctuation... la syntaxe usée... Tout est réel parce que

c'est Mathieu. C'est le point de vue de Mathieu, sur le monde intérieur ou sur l'autre, mais tout est rigoureusement réel...»

(*Image et Son*, 1973, n° 275)

Rendez-vous à Bray

«Après avoir fait le scénario de *Belle*, je réalise un film qui est construit tout à fait autrement et qui, lui, au contraire semble au départ nier la primauté de la structure et essaie de repartir d'un donné vécu que je laisserais se développer: on n'avait pas voulu à ce moment-là du sujet de *Belle*. On trouvait qu'il était trop proche d'*Un soir un train*, par certains aspects. On y retrouvait certains personnages, pour moi des personnages-clés: le professeur, le poète.

Pourquoi ai-je choisi Gracq? La *Presqu'île* venait de sortir. «Le Roi Cophetua», le troisième des récits, est pour moi idéal; parce qu'il est d'une simplicité de structure telle que je peux en faire vraiment ce que je veux.

Qu'un homme soit invité par un de ses amis, pendant la guerre, à le retrouver à la campagne, qu'il aille l'attendre, qu'il y découvre une jeune femme, que l'ami ne vienne pas et qu'à l'aube suivante il s'en aille: rien de plus simple! Je trouvais là des choses que j'aime beaucoup. D'abord l'attrait du lieu inconnu: comme dans *Un soir un train* on s'en va quelque part dans un lieu qu'on ne connaît pas. Ensuite: le voyage, en train, qui est toujours le thème de la découverte, de l'inattendu qui va sceller un destin. C'est-à-dire que le personnage sans le savoir est piégé par la structure du film.

Cette structure simple, j'allais la combiner en donnant au personnage conducteur. — chez Gracq un simple «je» de romancier, qui permet de laisser dans le flou et le caractère, et les antécédents et le physique de celui qui parle. — une substance à travers des types de personnages ou des éléments que j'avais connus moi-même.

C'était d'une certaine manière autobiographique mais de manière extrêmement large.

Je me suis donc trouvé devant ce problème d'organiser le scénario de *Rendez-vous à Bray* à partir d'une alternance d'éléments d'attente et de retours dans le souvenir. Le problème était évidemment un problème formel, et d'ailleurs, dans la matière dont j'ai monté le film, j'ai trouvé des solutions que je n'avais pas décelées au moment de l'écrire, lors du découpage. Le montage a donc de-ci de-là transformé la structure de ce film.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7-8)

«De *L'homme au crâne rasé à Belle*, le mécanisme essentiel est le même: à la fin, mon personnage — Govert, Mathias, Julien, Mathieu — se retrouvait totalement isolé dans l'illusion de détenir peut-être une certaine vérité.»

(*Ecran* 79, n° 80)

Dieric Bouts

«Avec *Dieric Bouts* le travail est un peu différent dans la mesure où je ne savais pas à l'avance ce que le film deviendrait. C'est un vrai film de montage. La structure s'est faite en cherchant sur l'ensemble du matériel. Je suis persuadé que les gens qui travaillaient avec Hitchcock procédaient de la même façon. Très fréquemment les moments principaux existaient, la fin aussi. Il fallait construire le reste.»

(Table Ronde, Heidelberg, 1984)

«Quand j'ai pensé au *Dieric Bouts*, il est très vite apparu que je pouvais retrouver une réflexion intéressante qui, cette fois, serait libérée de ce second niveau qui est celui de l'anecdote — quels seront les personnages, d'où viendront-ils, qu'auront-ils vécu, d'où sera tiré leur vécu, etc. — mais qui serait la poursuite, au contraire, de la réflexion sur une structure.

La technique du film est faite uniquement par associations d'images et de sons, d'images entre elles, de sons entre eux, et d'images et de sons entre eux. Plus aucune logique narrative, plus aucune dépendance d'aucune fiction, d'aucun ordre, mais la manipulation de ce matériel d'ensemble constitue le film, comme la manipulation des couleurs, des formes et des lignes dans l'espace a constitué pour Bouts l'œuvre peinte.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7-8)

Projets non réalisés

«J'avais pensé faire un Arsène Lupin; et un «Pelléas et Mélisande» à partir de l'opéra de Debussy et Maeterlinck. Cela aussi c'était un projet fort cher que j'aurais fait en collaboration avec le Théâtre Royal de la Monnaie, avec Béjart, avec la France et l'Allemagne. Le coproducteur français s'est dérobé au dernier moment.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7-8)

Femme entre chien et loup

«Par défi à moi-même, puisque jusqu'à présent je n'ai fait au fond que des films qui sont liés très indirectement à la chose vécue, j'allais cette fois-ci m'engager plus directement dans quelque chose que j'avais connu, à savoir l'ambiance de cette guerre 40-45, dans un pays occupé comme le nôtre; une fois encore, la structure générale du film est en train de s'imposer à l'ensemble.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7-8)

«Le sujet de la collaboration pendant la guerre, pour un nationaliste flamand, c'était un tabou politique.

Mais, pour le dire clairement, je trouve que la structure de *Femme entre chien et loup* est faible: très linéaire, avec une dernière partie qui est du Kammerspiel à 2 ou 3 personnages, alors que le reste du film est spectaculaire. C'est comme une symphonie dont le dernier mouvement n'aurait plus que le quatuor à cordes. Si je devais le refaire, je chercherais une forme où les éléments se superposent et ne soient plus chronologiques: alors je pourrais certainement trouver la solution qui évite une rupture de style.

C'est un film qui ne procède plus des structures de l'imagination. Le Kammerspiel, à la fin, je le ressens comme une lourdeur parce que j'ai changé la règle du jeu pendant la partie.»

(Table ronde, Heidelberg, 1984)

«Comment donner le sentiment de l'écoulement du temps sur un espace de quinze ans dans une durée de deux heures. C'est un problème que connaissent également les romanciers et même les musiciens. J'ai choisi une construction en forme de chronique divisée en trois grandes parties, la première montrant la vie de Lieve à l'intérieur de la maison avant et pendant la guerre, la seconde centrée sur l'explosion de la Libération, et la dernière était un retour à l'intérieur de la maison avec, à la fin, le départ de Lieve qui est l'équivalent d'une coda musicale...

J'ai constitué avec le tournage une sorte de fichier dans lequel j'ai puisé mon vocabulaire plastique en tournant de nombreuses fois, par tous les temps, des séquences du jardin. C'est donc la saison du jardin qui se déroule sur une quinzaine d'années. Cela donne une structure musicale, le film étant ponctué d'éléments qui font évoluer peu à peu son climat.»

(*Cinéma 79*, n° 247-248)

Benvenuta

«Je voulais que les deux histoires — Benvenuta/Livio, Jeanne/François — puissent se compléter, que l'une puisse être éventuellement l'interprétation imaginaire de l'autre, mais qu'elle puisse aussi fonctionner de manière autonome. *Le palmier sauvage* de Faulkner offre un exemple de ce fonctionnement : des parties alternent, qui n'ont apparemment aucun lien. Ce n'est qu'en fin de lecture qu'apparaît le rapport entre les deux narrations. En littérature, on peut se permettre d'être infiniment plus subtil.

Avec *Benvenuta*, toutefois, j'en arrive à mettre en place la technique selon laquelle on ne raconte plus qu'une partie de chaque histoire, la seconde prend le relais de la première, puis vice-versa. C'est comme une course de relais. Ainsi n'est-il pas besoin de montrer la mort de Jeanne : elle est inscrite dans celle de Livio.»

(Heidelberg, 1984)

Le montage

«Le montage au sens large, comme une écriture, ou comme la mise en œuvre de principes de construction générale, ce n'est pas seulement le procédé par lequel on lie des plans entre eux. Tel que je l'entends, il relève tout autant de la construction d'un récit écrit. En fait, le montage cinématographique recoupe plusieurs notions, il y a tout un éventail de possibilités d'approche. Au sens strict de mise ensemble de toutes petites unités, le montage me paraît offrir peu d'intérêt. Eisenstein et l'école qui se réclame de lui ont épuisé beaucoup de possibilités. Je vois plus d'intérêt dans l'approche contemporaine d'un Angelopoulos qui construit le récit. L'influence de la littérature, des récits littéraires modernes sur le cinéma, est à cet égard considérable. Cette écriture de montage au cinéma, elle commence par l'écriture du scénario. On est évidemment très proche de la chose littéraire, alors comment l'aborder ?

Dans *L'homme au crâne rasé*, il s'agissait d'une confession, à la première personne, d'un personnage très perturbé, une sorte de logorrhée de deux cent cinquante pages à la limite de la folie. Un ensemble d'événements simples en apparence se révélaient contradictoires et empêchaient, au terme de l'ouvrage, de conclure. De sorte qu'à la fin du roman, plusieurs interprétations possibles demeuraient : phantasme du «Je» personnage-narrateur ou volonté de l'auteur-narrateur d'établir cette ambiguïté ? Le principe était bien celui du montage.

Mon propos fut d'abord d'éliminer la notion de folie et de considérer que le spectateur pouvait s'identifier à ce personnage principal ; car le Je au cinéma est bien différent du Je littéraire : nous étions, en ce cas, toujours avec le personnage principal — tout ce que nous pouvions voir et entendre, nous savions que nous le voyions et que nous l'entendions avec lui — sans cependant nous confondre, puisqu'il était là, en face, ou bien dans le contrechamp, caché ou visible. Mon propos était donc celui d'un montage narratif en alternance : une première partie développait l'imagination, une seconde traitait la découverte de l'autopsie, la troisième narrait une rencontre si étrangement parfaite qu'on pouvait se demander, en fait, s'il ne s'agissait pas d'un phantasme. L'alternance, et des points particuliers du récit, accusaient l'idée de phantasme. Puis un épilogue faisait basculer à nouveau l'histoire, la remettant en abyme. C'était là un procédé d'écriture à partir d'éléments qui, en soi et séparément, étaient tous traités de façon «réalistes».

De là, pour *Belle*, qui est un scénario original, mon hypothèse de travail a été : est-il possible de créer l'alternance entre effet de réel et imaginaire, mais de telle façon qu'il n'y ait pas de différence visible entre eux et que seul un ensemble de points insolubles et des contradictions refoulent une partie de l'histoire dans l'imaginaire. Puisque le

montage ne joue pas à l'intérieur d'une séquence (c'est monté de la façon la plus classique, sans rupture quelconque avec les normes), la rupture, c'est par l'alternance des séquences qu'elle se crée. Dans *Belle*, l'enjeu consiste justement en l'articulation et la fréquence des alternances. Elles furent, en ce cas, toutes écrites, comme pour un roman.

Avec *Benvenuta*, j'ai retrouvé cette réflexion en affinant les problèmes et en rendant ces alternances plus libres. Le montage, dès lors, n'est plus l'opération par laquelle on colle bout à bout, selon certaine technique, des fragments filmés: c'est un montage majeur qui relève d'une écriture double: avant le tournage; après le tournage. Avant le tournage, le scénario a sa construction écrite, qui, cependant, entraîne déjà la perspective d'un tournage et qui a donc ses propres lois: ainsi élimine-t-on sur papier tout un ensemble de procédés littéraires dont on ne pourra jamais trouver l'équivalent dans la forme cinématographique définitive. Vient alors le tournage, qui est une phase moins importante que ce qu'elle paraît être: il n'est plus que la partie visible de l'iceberg. Puis se passe, sur tout le matériel qu'on a tourné et qui est provoqué par la première écriture, la seconde écriture: le montage.

La question est, à ce moment-là, toute neuve: étant donné tout le matériel qui se trouve là, dans le désordre, mais aussi avec sa consistance propre et sa façon d'être irréductible à la première écriture — des tas de choses passent autrement, des inventions se sont faites, des éléments se sont perdus — à partir de cela, comment écrire, agencer, le film? A ce moment-là, avec l'opération de montage, le film peut se transformer complètement par rapport au scénario. Le montage est autre chose que l'artisanale réalisation d'idées préconçues.

Pour *Belle* j'ai regretté de ne pas avoir un monteur d'envergure car j'aurais poussé davantage le rapport des deux lignes narratives en créant des tensions plus fortes. De même pour *Femme entre chien et loup*: j'ai eu un très bon monteur technique, un bon artisan qui fait parfaitement les choses, mais qui jamais ne fonctionne dans l'optique d'une réflexion sur le récit. Pour *Benvenuta*, au contraire, j'ai travaillé avec Jurgenson qui est un monteur-créateur: il attaque de très haut la matière qu'il reçoit sans plus jamais se référer au scénario. C'est un monteur qui intervient au début du processus, lors de la première écriture. Ce rapport de travail est assez passionnant, car Jurgenson fonctionne comme un monteur très conscient des problèmes d'équilibre, des poids relatifs entre les diverses parties d'un film. Il est donc particulièrement sensible au travail réciproque des éléments dont on a besoin pour créer une ambiance ou pour la compréhension du récit. En ce qui concerne *Benvenuta*, j'ai laissé dans la première écriture l'alternance de deux lignes narratives aléatoire. J'aurais pu aussi bien écrire cela par fiches séparées et laisser un jeu de fiches comme on laisse un jeu de cartes: le jeu ne pouvant se mettre en place qu'au moment du montage.

Je travaille l'accélération du temps au montage. Cela m'a amené, d'ailleurs, au film que je suis en train de faire. Ce n'est pas un film de fiction, mais plutôt un essai, qui manipule à la fois un reportage sur les répétitions de *Don Juan* à l'Opéra de Bruxelles, des paysages utilisés jadis, des paysages nouveaux et des architectures de mon pays, et qui se base sur le fait que je voudrais trouver quelque part des lignes d'unité, d'identité, à organiser. Qu'elle soit francophone ou flamande, cette identité concerne la façon de regarder des visages, d'écouter des langues, d'intégrer la peinture, celle de Brueghel et Bosch comme celle de certains peintres actuels. Pour l'instant, donc, un matériau très disparate s'est constitué, dont la sélection est faite par intuition personnelle. Ainsi ai-je établi le catalogue de ce que je tournerai en l'espace de deux mois, et sur lequel je travaille déjà avec Jurgenson. Je cherche avec lui le principe technique selon lequel on peut aborder le montage de ce catalogue à savoir comment peuvent s'installer des lignes de semi-fiction. Il s'agit, en effet, de personnages imaginés qui sont joués par des comédiens et totalement intégrés à l'intérieur des éléments de reportage: parmi les gens

que je filmerai au travail, ils sont chargés de mener une certaine ligne de récit jusqu'à la fin. Le fil directeur, c'est l'idée d'une ligne de séduction. Partout il s'agit d'une forme ou d'une autre de séduction qui provient de *Don Juan*, véritable catalogue de la séduction : il y a le repas, les fêtes populaires, les mécanismes de séduction avortée, que je tire en partie de Molière, en partie de Mozart. Je procède donc à l'établissement d'un matériau de travail et, en ce cas, le parti-pris est celui de l'écriture au montage. Pour l'instant, il n'y a pas écriture, mais seulement recherche à travers l'idée d'une architecture. Ce sera donc un film de montage au sens de construction de récit dont je ne sais encore quel il sera. En réalité, mon découpage est précis mais il ne sert pas à être respecté sur le plateau. Il sert seulement à donner à chaque branche de l'équipe la possibilité de préparer son travail et de tourner cela dans le minimum de temps nécessaire. Sur le plateau, en effet, je le transforme, je revois le matin, pour chaque décor, le découpage de la journée, et j'établis à ce moment-là le découpage définitif. Mais il n'empêche que les séquences sont entièrement respectées. Il y a donc bien là collusion réelle entre la première écriture et le tournage. Pour *Don Juan*, je suis à l'affût de ce qui se passe et je le fais au fur et à mesure. Cela reste une forme tout à fait ouverte jusqu'à la fin du tournage.

Une formation à l'écriture cinématographique va se référer à la réflexion sur le récit littéraire. Tout dépend comment on aborde soi-même ces problèmes : il faut savoir où on va chercher sa famille. Ainsi, lorsqu'avec *Belle* je fais une citation de l'ouvrage de Barthes et de Genette, c'est une façon, pour un propos qui risque, dans un public large, d'être ésotérique, de faire le compte de ses amis. A ce moment-là, en effet, en 1973-74, la complicité pouvait se faire sur Genette et Barthes, c'était un public universitaire occidental qui était visé. (...) Les romanciers focalisent sur le travail du romancier et envisagent mal l'analogie entre leur travail et le travail cinématographique.»

(Heidelberg, 1984)

Litote

«L'écrivain fait naître le monde à partir de zéro, en conjurant les signes de la langue. Le cinéaste, lui, travaille par choix dans la totalité du réel, par élimination de ce qui ne sert pas son propos, par réduction.»

(*Positif*, 1977-1978, n° 200-202)

«En principe, j'aime une forme de litote : ne jamais surcharger la réalité, et même ne jamais la prendre vraiment telle qu'elle est mais essayer d'en extraire l'essence; il y a deux moyens de dépouiller : en partant de zéro, essayer de reconstruire en utilisant uniquement les éléments que l'on aura décidé d'employer, ou partir du donné total de la réalité, des décors existants, avec des personnages que vous avez choisis, mais se mettre à tout gommer, à supprimer tous les éléments qui pourraient distraire l'attention, et c'est ce que j'ai fait dans le décor en éliminant systématiquement ce qui ne convenait pas.»

(*Cahiers du Cinéma*, 1966, n° 180)

Le réalisme magique

«La chose admirable c'est que Murnau, pour un film fantastique, *Nosferatu*, s'est rendu compte qu'il fallait utiliser des décors réels.»

(*Cahiers du Cinéma*, 1966, n° 180)

«Il est probable que ce sont les contraintes rigoureuses de notre production qui font qu'on trouve ses éléments dans la réalité parce qu'à ce moment-là on n'est pas obligé

de construire des décors, des éclairages compliqués, etc. Nous ne pouvons pas nous permettre par exemple, de construire un fantastique décoratif comme les Allemands dans les années 20.

La réalité par conséquent nous aide parce que la manne du bon Dieu est immense, immense.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7-8)

«Alors que, dans mon premier film, le fantastique était présent de manière diffuse à travers toute l'œuvre, dans *Un soir un train*, il fait irruption à la faveur d'un événement réel et précis, un accident dont le caractère insolite ne sera perçu que plus tard. Toutefois, ce passage du réel au fantastique s'accomplit sans rupture de style, au moment où le présent du récit fait place à une alternance de faits qui se déroulent dans un présent imaginaire et dans un passé réel...

La réalité de l'image est parfois annulée par le son et par le mélange de sons qui n'ont aucune raison "réaliste" d'être présents. D'autre part, un climat d'étrangeté est créé par une série de phrases récurrentes prononcées dans la première partie (la partie "réelle" du film) par certains personnages et reprises par d'autres dans la seconde (la partie "imaginaire"...

La logique psychologique est cohérente, malgré l'insolite, mais il est certain que j'ai veillé à ce qu'il n'y ait pas d'hypertrophie de l'analyse psychologique ni surabondance d'événements fantastiques.»

(*Positif*, 1968-1969 n° 100-101)

La scène de Govert avec Fran a été tournée à partir de l'entrée de la chambre avec des objectifs dits normaux: du 40 mm je descends au 32 mm, et puis à un moment donné, je passe à des focales plus serrées, au 100 mm. A ce moment-là, il y a le coup de feu et un montage rapide de plans de la tête de Fran; et, immédiatement, zoom! plan avec le 18 mm, exactement à l'inverse du reste de la scène, et avec les déformations que cela implique. Et quand il se précipite vers la porte, la caméra recule et s'élève pour déformer davantage, jusqu'à se fixer dans un plan curieux mais que personne n'a remarqué parce que la force de la scène était telle qu'elle permettait de montrer la totalité de la chambre pleine d'objets que l'on voit pour la première fois, ce qui permettrait de conclure si la scène est réelle ou si, au contraire, on est en plein rêve. Or, comme je ne veux ni le rêve ni la réalité, comme je veux laisser le spectateur absolument divisé entre une chose et l'autre, je ne lui laisse pas le temps de la découvrir. Seuls les fanatiques de la mise en scène seront capables de voir comment la chose a été faite...

(*Jornal de Letras et Artes*, Lisboa, 1969)

«Belle est-elle réelle ou imaginaire? Si vous pensez qu'elle est imaginaire, allez chercher dans le film les indices qui prouveraient le contraire; c'est très stimulant. Et si vous trouvez qu'elle est bien réelle, ce qui est favorable à votre sentimental, vous trouverez bien d'autres indices qui prouveront le contraire.»

(Conférence de Presse, Festival de Cannes, 1973)

(Dans *Belle*) «Systématiquement, j'y ai évité tout ce qui peut renvoyer à l'expressionnisme traditionnel de l'imaginaire.»

(*Cinéma 4/74*, Zürich)

«Je pense qu'il est toujours très utile de partir d'un élément concret si on veut installer le mystère ou l'idée d'une séquence imaginaire. René Clair écrit dans ses *Préfaces à Comédies et Proverbes* où il explique comment il a composé ses scénarios (je cite de mémoire): il y a une façon fautive de raisonner qui consiste à dire: maintenant je vais montrer un rêve, et puisque dans un rêve tout peut arriver, je montre n'importe quoi.

La façon juste de raisonner consiste bien plutôt, lorsqu'on montre une séquence onirique au cinéma, à être extrêmement logique. Car la loi d'écriture n'est pas celle du rêve, mais c'est celle du style et il faut respecter dans la narration le style qu'on a institué. Rester aussi logique que possible, c'est refuser d'ouvrir la porte à l'arbitraire, qui est un danger mortel pour l'œuvre. Cette règle, se retrouve tout aussi bien dans les séquences de rêves filmées par un Hitchcock. Cocteau, avec *Orphée*, a décidé que dès qu'il abordait le mystère, il importait d'être *matériellement* très précis. Je trouve cela fondamental. Tout effet de réalisme magique est fondé là-dessus. C'est dans les discrepances du réalisme, dans ses contradictions, que naît le mystère.»

(Heidelberg, 1984)

«Ne parlons pas de fantastique, mais d'un travail sur la réalité pour en faire jaillir, si c'est possible, le sens.»

(*Image et Son*, 1973, n° 275)

«L'imaginaire c'est toute notre vie intérieure, c'est beaucoup plus que l'onirique. Le propos de *Belle*, notamment, était d'installer une histoire dans laquelle le personnage se mettrait à vivre dans l'imaginaire mais de telle sorte que nous n'en serions jamais certains. C'était cela qui m'intéressait : produire un effet de magie, et des moments dont on pourrait penser qu'ils sont parfaitement imaginaires, mais qui resteraient indécidables. Cet imaginaire, dans *Belle*, devait donc être décrit comme quelque chose de réel : le style dans la description de l'imaginaire est exactement le même que pour la description du réel dans la ville de Spa. Pour que la base complète du film soit ce jeu de l'imaginaire, j'ai pris quelque part un vrai moment de rêve, servant de butée et marquant le départ avec le reste du film. En outre, le rêve est aussi une citation par référence à notre peintre de l'imaginaire, Paul Delvaux : la gare de Spa est traitée, dans le film, comme un tableau de Delvaux.»

(Heidelberg, 1984)

«Les peintres flamands ont toujours eu, depuis le moyen âge, la volonté de peindre les choses de la manière la plus réaliste afin d'en faire jaillir le fantastique, Bosch, Breughel, Magritte, Paul Delvaux... Magritte conjugue la représentation académique en trompe-l'œil parfait de la réalité et le fantastique. Je me souviens d'un portrait de jeune fille, très traditionnel : une jeune fille éclairée à la bougie, mais il se fait que la flamme de la bougie est noire, et projette non pas de la lumière, mais de l'ombre. Admirable.»

(*Cahiers du Cinéma*, 1966, n° 180)

«Quant aux peintres, Magritte, sans doute, m'a influencé. Ce qu'il peint, ce n'est pas le réel mais des idées composées à partir d'objets et de lieux. Quand il peint sur une plage un énorme rocher qui a la forme d'un fauteuil, le jeu naît de la collision de l'impossible entre des objets très réalistes, c'est-à-dire peints de manière académique.

Le réalisme magique existe chez Magritte et il est alors intéressant de penser comment il faudrait transposer ce travail de Magritte non plus dans l'espace mais dans le temps, dans la construction d'un scénario pour créer soudain à l'intérieur de ce réalisme l'élément de décalage qui *fera* magie.»

(Heidelberg, 1984)

«Il est normal que je sois influencé par les peintres que j'aime. Mais je n'ai pas essayé de recréer un univers pictural précis... J'ai aussi subi l'influence des hyperréalistes. Les peintres très récents nous ont appris que le respect minutieux de la réalité, dans ses plus petits détails, pouvait suffire à rendre cette réalité passionnante et que l'on n'est pas obligé de passer par les structures du symbolisme pour la rendre signifiante.»

(*Cinéma* 79, n° 247-248)

«Jean Ray, les *Harry Dickson*, j'ai trouvé ça fascinant... cet intermonde... Mais je ne m'attaquerai pas à faire un Jean Ray, parce que je pense que Jean Ray, lui, a trouvé sa forme définitive dans *son* écriture et passer à une écriture cinématographique... Je le lis avec un plaisir intense... Ray est comme un ami totalement fidèle...»

(*Image et Son*, 1973, n° 275)

«Avec *Benvenuta*, j'ai essayé de continuer à traiter l'imaginaire, en gommant toujours plus les signes qui peuvent le faire paraître comme tel.»

(Heidelberg, 1984)

La musique

«La bande son de mon premier film était montée sur la réalité, en fonction de la nécessité de chaque grande séquence; mais les données du réel étaient parfois manipulées pour constituer des procédés d'écho, des retours systématiques de certains éléments sonores qui décalaient la réalité. Il y avait donc déjà une organisation sonore qui peut apparaître comme le début d'une organisation musicale: retour de thèmes, réutilisation et manipulations de cellules. Mais la structure essentielle n'était pas musicale. Bien que musicien depuis longtemps, c'était une chose à laquelle je n'avais pas pensé. L'idée s'est clarifiée pendant *Un Soir un Train* et je l'ai mise alors en évidence, délibérément, systématiquement, dans *Rendez-vous à Bray*.

Ce troisième film, je l'ai finalement construit entièrement sur des structures musicales, sur une forme systématique de rondo, et à travers cela, j'ai trouvé une grande liberté de l'aménagement anecdotique; passé et présent se mélangent: la chronologie ne joue plus aucun rôle; et le tissu qui lie la structure chronologique implicite de l'anecdote traditionnelle s'effiloche alors au profit d'une autre structure, très solide, que la musique a expérimentée dans des centaines d'œuvres. Je veux dire que cette expérimentation existe très exactement dans les œuvres majeures de Bach, dans les sonates de Mozart, tout comme elle existe d'ailleurs chez Stravinsky ou chez Bartok. En musique, il est courant et «normal» que le tissu musical ne renvoie pas à la reproduction apparente d'une réalité. De même dans *Rendez-vous à Bray*, la structure est complètement abstraite.»

(*Cinéma 4/74*, Zürich)

«La musique dans un film est une composante majeure, on ne peut pas l'ignorer. Le rôle réel, l'efficacité de la musique dans un film est un des grands mystères. Il est difficile de comprendre pourquoi et comment une musique agit.

Plus je l'utilise, moins je sais pourquoi. Je suis persuadé d'ailleurs que, dans l'ensemble des éléments dans mes films, la musique est celui qui est, en fin de compte, le moins élaboré. Probablement par manque de prise rationnelle sur l'utilisation de ces éléments.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7-8)

«La surprise appartient à ce jeu comme, en musique, les surprises harmoniques. Vous avez installé une continuité, et tout à coup vous la rompez pour créer la surprise contre toute attente. Ne croyez pas que ce soit là quelque chose de sec. Tout le monde fonctionne comme cela, le poète également. Son travail est de sélectionner ses mots, de voir comment les agencer. Et l'inspiration n'est rien d'autre que se mettre dans le meilleur état possible pour utiliser toutes ces données-là. Raconter une histoire, cela a quelque part une logique et participe d'une construction. Quand on fait un scénario, il faut être conscient de cela: si tout se fait dans l'improvisation, on ne peut achever la narration car trop de données disparates se sont accumulées, sans structure de maîtrise.»

(Heidelberg, 1984)

«La séquence de la danse dans *Un soir, un train...* a été construite toute entière sur la musique et la musique elle-même a été bâtie comme un scénario. C'est-à-dire que la danse allait prendre un rythme qui ne se réfère à aucune danse existante. C'est une danse rythmique simplement carrée mais le rythme n'en est pas un rythme à la mode. Les personnages allaient donc exécuter une danse particulière là-dessus : une sorte de sautellement que j'ai indiqué, qui était très simple, très essentiel parce que tout le monde sautille de la même manière. Et c'était bien sûr une sorte de danse rituelle, qui était danse de mort. Or, une danse de mort, ça ne se danse pas régulièrement. Donc, il faut l'inventer tout entière. La base même de cette danse est le thème conducteur du film.

Ce thème se présente dans le film de trois ou quatre manières différentes selon les moments, selon les ambiances. Simplement, à ce moment, le thème est presque pur. Il est à nu, traité sous la forme rythmique que j'avais indiquée au compositeur qui l'a faite très exactement comme elle était demandée. L'introduction de cette danse — puisqu'on ne se met pas à danser directement — était faite sur une série arithmétique, selon un principe cumulatif qui est de donner d'abord un accent et une tenue, après cette tenue, deux accents et la tenue, puis trois accents et la tenue et on passe dans les quatre temps de la carrure. Donc, vous avez une *construction soigneusement musicale* mais qui correspond à un premier appel du pied de la femme, puis un double appel du pied de la femme, puis un troisième appel où elle le fait en alternance déjà avec le garçon, puis toute la danse est partie dans les quatre. C'est donc, en même temps, une mise en scène de jeu, le montage est fait du passage de l'un à l'autre, et dans la deuxième et troisième tenue, il y a le temps pour que le personnage Mathieu intervienne en disant "Reviens".

Tout est donc vraiment emboîté comme une mise en scène de ballet et de drame. C'est complètement construit. Comme Stravinsky construit la danse des adolescents dans *Le sacre du printemps* et comme il a construit le rondo de la fin. C'est le même type de construction.»

(*Image et Son*, 1973, n° 275)

«Souvent, le jeu musical consiste à utiliser en mélange plusieurs formes. *Rendez-vous à Bray* est construit sur la forme du rondeau. Le film conte l'histoire d'une attente pendant laquelle des éléments vont revenir du passé. Comment construire le rapport passé-présent? Par quelle forme d'alternance? Le rondeau donne à la question une réponse structurelle simple. Il avoisine, dans son agencement, la forme de la chanson avec refrain A et couplets 1,2,3,4,5 etc. qui se chantent dans l'ordre A1A2A3A4A5A.

C'est là, par exemple, le principe du dernier mouvement du *Sacre du printemps* de Stravinsky, rondeau construit sur une cellule initiale. Le problème de Stravinsky était de décider dans quel ordre allaient intervenir les couplets : il a choisi l'ordre de la violence. Restait encore le problème terminal : il ne pouvait finir par A qui relançait chaque fois autre chose. Ce sont des problèmes analogues qui se sont posés à moi, au fur de la construction de *Rendez-vous à Bray*.»

(Heidelberg, 1984)

«La jeune femme ne fait jamais de bruit : elle glisse, apparaît, disparaît en silence. C'est toujours la musique qui prend la relève du sens et du sentiment en substituant sa durée, sa forme et son timbre à la coulée de l'anecdote. Quand la musique amène (avec la voix et les paroles de la petite fille à la marelle) un sens explicité en mots et anecdotique, ce sens est celui d'une parabole, ou plutôt d'un rébus qui, déchiffré, livre la clé morale du film : la chanson du début fait semblant de n'être qu'une comptine de petite fille qui danse sous le regard de Julien, de sorte que seul le spectateur attentif aux signes que j'utilise presque toujours (tous mes autres films ont des chansons de cet ordre) est alerté par cet indice des mystères à venir... La chanson qui boucle la fin est dès lors — plus qu'un souvenir — à la fois retour d'un thème dans son essence pure

(le mi-sol-la-sol; mi-sol-la-sol-mi de l'intermezzo en do majeur devenu comptine) et moralité de la fable.»

(*Positif*, 1977-1978, n° 200-202)

«Il y a toujours des musiques qui sont écrites avant et d'autres après. Dans *Belle*, la cellule musicale sur laquelle est construit tout le film, — «La vie s'en va, la vie est allée au vent» — cette cellule-là est la mélodie qui est accompagnée par le morceau du prélude de Bach dont on est parti complètement. C'est un prélude que j'ai joué très longtemps. Il y a là-dedans un passage qui est une marche harmonique très simple mais fort efficace et sur laquelle cette mélodie, inventée, elle, s'adapte parfaitement. Celle-là a servi de cellule musicale. On a enregistré, avant le tournage, cette cellule musicale et ce morceau du prélude de Bach qui en est devenu l'accompagnement et qui est ce que Jeanne joue au piano à la fin. Ça ce sont les musiques que l'on a utilisées pendant le tournage.

Ensuite, pendant le montage, tout le restant de la musique s'est ramifié autour de cela sur les données du climat, de longueur et d'orchestration que je travaillais avec le musicien. Ça fait donc pratiquement toujours l'objet de trois séances d'enregistrement différentes... Toute la scène de l'amour est construite sur le vent et puis une bouffée musicale très franche qui fait le passage de la Fagne entre la passion et la tempête et le calme totalement immobile du soir. Ça, on ne peut pas s'en passer. C'est construit là-dessus, s'il n'y a pas de musique, il n'y a pas de séquence.»

(*Image et son*, 1973, n° 275)

«A la fin de la fête, Jeanne se met au piano et joue un passage de *Prélude* en fa mineur du clavecin bien tempéré de Bach. Or *Belle* est construit sur une forte unité musicale. Je voulais une voix qui soit comme une voix de fée: soprano mais presque blanche, sans vibrato. Je voulais aussi écrire une chanson qui serait une parabole, donnant la clef du film mais dans un langage poétique simple dont le spectateur, qui ne l'écouterait d'abord que comme une chanson, devra apprendre à déchiffrer l'importance.

La question qui se posait à moi en ce point était: comment, à un moment donné, passer dans l'imaginaire de Mathieu? Nous devons quitter le plan de la réalité de Jeanne, regarder Mathieu et comprendre que ce qui se passe est maintenant dans sa tête et non dans la fête. Le moyen technique réside dans le travail du matériel musical. Il commence comme un effet du réalisme de Jeanne au piano et tout à coup, en une mesure, il devient la musique d'accompagnement du film qui utilise une «voix de l'imaginaire», laquelle fonctionne comme correspondant lyrique d'un moment filmique. J'ai donc demandé au musicien de partir de cette cellule de Bach, quatre mesures à l'intérieur du *Prélude*: sol la do mi mi do la fa fa sol si ré ré si sol mi mi fa la do do fa ré ré mi sol si si sol mi do. Elles inscrivent une progression. C'est à partir de là que Frédéric Devresse a écrit toute la musique du film. Il a tiré de cette cellule la musique de générique du début et de la fin, la chanson, des morceaux violents utilisés en certains points, ainsi que les musiques qui correspondent à la Fagne et à Belle. Ceci est un travail traditionnel de musicien: partir d'une cellule et développer en plusieurs parties et variantes selon les nécessités de l'œuvre.»

(Heidelberg, 1984)

«Devresse est un intuitif. Je lui parle du film, dès le début. Il sait de quoi il s'agit. Je lui demande de lire le sujet, encore que je sois persuadé que ce ne soit pas l'essentiel. C'est quelqu'un qui flaire le sujet, certaines ambiances, est frappé par certains éléments dont moi je ne sais rien. Je me fais moi-même dès le début certaines idées sur certaines musiques. Par exemple pour *Femme entre chien et loup*: comme ce film est en partie fondé sur un personnage qui a un côté très germanique, qui adore Wagner et Beethoven,

un petit pianiste aussi, je lui "donne" une sonate de Beethoven, c'est l'opus 111, et j'utilise comme un des éléments de structure ce début (ici André Delvaux se met au piano et joue la cellule 111 de Beethoven):



Ce sont des chocs, de purs chocs. Des éléments comme ceux-là vont faire partie du film depuis le début et il jouera une partie de cette sonate. On l'entendra ailleurs jouée par quelqu'un d'autre aussi, déjà Devresse sait que je l'utiliserai. Il m'a ramené d'ailleurs un fac-similé de la partition originale de Beethoven. Puis je sais que j'utiliserai les variations finales sur le thème lent, à plusieurs reprises:



Et aussi des musiques allemandes de Peter Kreuder, les premières musiques américaines de 1945, les musiques populaires du temps. Comment vais-je manipuler tout cela? J'en saurai plus quand j'aurai terminé mon découpage parce qu'au fur et à mesure j'y insère les éléments musicaux. Alors Devresse va m'apporter ses éléments musicaux, des musiques que je cherche et que je n'ai toujours pas retrouvées encore: des disques d'alors.

Au montage il va se mettre à écrire les éléments complémentaires dont j'aurai besoin, et qui seront certainement faits de l'une ou l'autre cellule que nous aurons trouvées, décidées ensemble, dans une des œuvres que nous utilisons, certainement une de ces cellules de Beethoven. Alors je manipule la musique en même temps que les bruits, que les ambiances. Par exemple, cet élément choc, qui est celui du début de cette sonate op. 111, je sais que cela se manipule en même temps que la destruction d'un arbre, avec les coups de hache qui sont des coups immenses dans un arbre qui va tomber quelque part. La musique n'est plus musique en soi, elle est liée à un ensemble de facteurs dramatiques qui eux-mêmes relèvent de la composition du film.»

(*Revue belge du cinéma*, 1977, n° 7-8)

«J'avais envie d'utiliser beaucoup de musique dans *To Woody Allen*, mais je disposais d'un matériel disparate.

Un morceau de Chick Webb, qui est un enregistrement de 1933, que Woody Allen a utilisé et que j'ai eu toutes les peines du monde à retrouver; tel morceau de Django Reinhardt; de Count Basie...; de toute une série de musiciens dont Woody Allen utilise les musiques dans son film, mais qui, à ce moment-là, n'étaient pas encore placées dans son film. En plus, je disposais de sa clarinette à lui, de deux enregistrements qu'il avait faits, pour des films précédents, avec son propre orchestre, dans le style New Orléans. Je me suis demandé comment donner une unité à cette matière sonore. Je suis parti de la clarinette solo. Il l'a improvisée.

Ensuite, un thème New Orléans simple.

Et à partir de là, j'ai demandé à Egisto Macchi — je lui ai transmis ce son de clarinette sur bande en Italie — de m'écrire, à partir de cellules de cette improvisation, certains éléments dans un style spécialement européen, en contraste, par rapport au style des

musiques américaines, Egisto Macchi m'ayant bien dit qu'il lui était impossible de pasticher réellement les musiques New Orléans. Macchi m'envoya alors un matériel musical divers, très complet, dans lequel il faisait une série de variations simples sur ce thème. De telle façon que je puisse, moi, superposer à certains moments la clarinette de Woody Allen sur un contrepoint européen. De plus, il répondait à mes demandes précises (il y en avait plusieurs) par des musiques multiples.

Je me suis trouvé alors devant des musiques qui avaient une telle personnalité affirmée, qu'il me semblait difficile de les intégrer telles quelles dans le film. Et ce n'est qu'à partir du moment où j'ai trouvé l'approche par stéréotypes que j'ai intégré l'essentiel des musiques de Macchi dans ces stéréotypes européens du portrait. C'est à ce moment-là que je les ai utilisées sur les premières approches de Woody Allen, sur New York, etc... Et, par après, j'en ai réutilisé des parties en les mélangeant en contrepoint à des réinterventions de la clarinette de Woody Allen, qui servaient alors spécifiquement de ponctuation entre différents courts moments d'interviews, vers la fin du film.

A ce moment, je me suis aperçu que la multiplicité de styles des musiques ne créait pas de disparate parce qu'il y avait un principe supérieur d'unité qui intégrait ce disparate dans l'ensemble du montage; c'est je pense, un bon moyen de chercher l'unité: essayer de recréer en musique une structure, un ensemble de constructions parallèles ou analogiques à la structure du film lui-même. Je ne vois pas d'autre moyen d'intégrer une musique dans un film.»

(Revue belge du cinéma, 1981, n° 21)

«En ce qui concerne le rapport cinéma-musique, je considère que la musique est un art capable de fournir des formes et des structures pour d'autres arts. Chercher comment raconter, dans un roman ou dans un film, c'est chercher une structure qui a sa logique, sa construction, son développement. Mais à partir de quel principe?

La musique fournit des réponses à telle question. La musique occidentale nous a appris qu'elle fonctionne par système de répétitions-variations. La structure sonate est très simple: deux thèmes contrastés successifs, puis qui travaillent ensemble, pour se trouver très serrés à la fin. Entre-temps, on aura utilisé des thèmes seconds qui constitueront un élément supplémentaire. La variation peut, musicalement, être d'abord tout à fait élémentaire, comme chez Diabelli ou Černy: un thème se complique par les agréments, les fioritures. La complexité advient par prolifération du thème, cependant que, harmoniquement, on entend toujours la même chose. C'est avec Mozart que la variation devient particulièrement intéressante, en ce qu'elle se met à être autre chose. Du thème donné surgit, par la transformation d'un élément, un autre organisme qui se développe et engendre, à son tour, un autre organisme. En écoutant ce que Beethoven a fait de ce principe dans le dernier *Quatuor* dans les *Variations sur un thème de Diabelli*, on comprend la possibilité de construire une œuvre longue sur le principe de la variation intelligente. L'effet est extrêmement fort lorsque le spectateur, après avoir accompli un certain chemin, très loin, retrouve soudain la clarté et la simplicité du début.»

(Heidelberg, 1984)

«Je voulais, avec *Benvenuta*, faire un film où l'on puisse voir, quelque part, un moment de musique, alors même qu'on «est» dans une histoire que je raconte. De fait, tout le film conduit vers ce moment où la main seule joue la progression de Mozart qui est ce que les amants appellent entre eux «le Mozart de Livio», puis laisse le clavier vide: c'est, pour moi, un moment de pur cinéma.»

(Heidelberg, 1984)

Initiation

«Il faut partir dans le rituel de cette nuit (*Un soir, un train*) pour que la danse, qui est alors le comble du rituel, fonctionne bien (pour le spectateur).»

(*Image et Son*. 1973. n° 175)

«Lorsque j'ai travaillé *Benvenuta*, j'ai commencé par un scénario très linéaire, chronologique. *Benvenuta* est tiré du roman de Suzanne Lilar, *La confession anonyme* où il n'y a pas d'autres personnages que *Benvenuta* et *Livio*. C'est une histoire qui, telle, présente des difficultés car elle est écrite sous une forme répétitive de mêmes moments. J'ai tenté d'écrire le scénario ainsi, avec une seule histoire.

J'avais très longuement discuté avec la romancière, alors âgée, non pas de mes problèmes mais du sens du livre, de cet amour, des points philosophiques qu'il soulevait. J'ai eu l'idée qu'on pouvait monter une histoire double en miroir, et que ce serait, en réalité, deux fois la même histoire: celle d'une initiation. Il y aurait, d'une part, la romancière, une femme âgée qui initie un jeune homme, sans qu'il le sache, à une grande forme de l'amour et d'autre part, *Livio* initiant *Benvenuta* à quelque chose qui le dépasse: *Benvenuta*, de nature plus forte va plus loin que *Livio* qui disparaît. Je savais dès lors comment je terminerais le film: ceux qui ont procuré l'initiation disparaissent, ayant rempli leur fonction, de la façon la plus dramatique, par la mort. Cela me paraissait intéressant de faire se rencontrer, à la fin, dans un même lieu, François personnage 'réel' et *Benvenuta* personnage imaginaire.»

(Heidelberg, 1984)

Public

«Je puis faire ce métier si mes films trouvent *leur* public, j'écris avec l'idée que je me fais d'un public potentiel.

Mon ambition est de dire ce qui me semble important, de façon assez claire ou sous une forme assez belle pour qu'un *certain* public puisse y prendre son plaisir, et de toucher chaque fois plus large.

Ma formation première n'a pas été celle d'un artisan du cinéma qui apprend à faire des westerns ou des policiers. J'ai reçu une formation universitaire, en même temps que musicale. Et cela se retrouve sans doute dans ma production. Pour moi, la littérature est un réservoir. Je ne trouve pas difficile de lire une description de Proust. Pourquoi, dès lors, ces œuvres ne m'influenceraient-elles pas? Ainsi puis-je mettre, dans *Benvenuta*, des références que chacun connaît: un public étudiant connaît Kafka. Un public allemand a lu, ne serait-ce qu'à travers la tradition scolaire, Rilke. Je peux introduire de la musique: Mozart, Brahms et ses variations.»

(Table Ronde, Heidelberg, 1984)

*
* *

(Découpage et montage de Adolphe Nysenholc
à partir des interviews retranscrits par:

Adriano Aprà, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, *Cahiers du Cinéma*, n° 180, 1966.
Antonio Vasconcelos et Alberto S. Santos, *Jornal de Letras & Artes*, Lisbonne, n° 272, 1969.

- François Chevassu, *Revue du Cinéma* (Image et Son), n° 275, 1973.
 Marcel Schüpbach, *Cinéma 4*, Zürich, 1974.
 Robert Steenhout, *Revue Belge du Cinéma*, n° 7/8, 1977.
 Jacqueline Aubenas, *Ecran 79*, n° 80, 1979.
 Frantz Gévaudan, *Cinéma 79*, n° 247-248, 1979.
 Mireille Calle-Gruber, «Table Ronde», Institut Français de Heidelberg, 1984.
 Et de la «Lettre» de Delvaux, *Positif*, n° 200-202, 1977-1978).

Un soir Un train

Giano *Dans*

«Danse de l'auberge»

Musique: Frédéric Devreese

ANALYSES DES FILMS

L'Homme au crâne rasé

(1965)

«DE BALLADE VAN HET WERKELIJKE LEVEN»

Chanson de Fran, 1965
Chanté par Yvonne Lex (doublant Beata
Tyszkiewicz)
Texte: André Delvaux (d'après Johan
Daisne).
Musique: Frédéric Devreese.

Ze knikken, zeggen Amen,
je groet ze bij hun namen
Maar weet je wel
je denk ze niet
je raadt ze niet
je ziet ze niet.

Wat heden is
mag niemand weten
wat morgen komt
kan mooier zijn
wat morgen komt
kan slechter zijn...
wat vroeger was
weet niemand meer.

Drie koningen ter Schelde
zijn voor mij sloop gegaan
drie koningen ter Schelde
die zijn voor mij vergaan

Twee dreeven met de Schelde mee
naar wolken over zee

Waartoe dat leven?
waarheen dat leven?
Naar wolken over zee,
naar zee, naar zee.

De derde ligt begraven
en wacht op het getij

Waartoe dat leven?
waarheen dat leven?
Hij wacht op het getij,
naar mij,
naar mij...

"Dex kan je te Stellen"

uit "De Kruis..."

(2-126)

Frank Demock

2e Kruisweg zeg god A. Men Je Hout zo dij hou haken Hand

Wat je wil je hoort de wiet je Land de wiet je Bist de wiet
(2-72) Wat

ke - der is hog. his hand we. Ten wat Hout god Kruis Kruis hooien dym

Wat hooien hooit Kruis ee. Gee. dym

André Delvaux

Le réalisme magique transposé du roman à l'écran

La transposition d'une œuvre littéraire de fiction pose, par le passage d'un langage à un autre, des problèmes complexes, surtout quand le roman ou la nouvelle, de caractère spéculatif, tient de son langage propre l'essentiel de son intérêt¹. En 1965 j'ai tiré (comme on dit) un film du roman flamand de Johan Daisne «L'homme au crâne rasé», et tenterai de décrire ici les principes et les étapes de cette transposition, ainsi que certaines solutions qui ont donné naissance au film, pour autant que puisse être fidèle la mémoire de ce qui s'est fait il y a plus de quinze ans, influencée sans doute par les discussions avec les publics les plus divers et par une abondante littérature critique.

Johan Daisne écrivit son roman en 1946²; on s'accorde généralement à y voir l'œuvre la plus achevée que le réalisme magique produisit dans les lettres flamandes. Etudiant alors la philologie germanique à l'Université Libre de Bruxelles, je me souviens que le roman me toucha profondément, mais pour des raisons obscures. Quand en 1964 le service cinématographique de la Télévision flamande me laissa libre de choisir le sujet de mon premier long métrage de fiction, je proposai sans hésiter «L'homme au crâne rasé». Interloqué par le choix de

¹ Entretien de Jacques De Decker avec André Delvaux, *Degrés*, n° 4, octobre 1973, el à e 15. Et: sur le passage du langage romanesque au langage cinématographique, du personnage littéraire au personnage du film: André Delvaux, «Ecriture, peinture, cinéma», dans *Positif* n° 200, déc. 77 et janv. 1978, pp. 37-38 (concernant les rapports entre le film *Rendez-vous à Bray* (1971) et «Le Roi Cophétua», récit de Julien Gracq dont il est tiré.

² *De Man die zijn haar kort liet knippen*. 1^{re} édition Manteau 1947. 7^e édition (avec textes complémentaires, générique du film et matériel photographique tiré du film), à laquelle référence est faite, 1966. Traduction française de Maddy Buysse: *L'Homme au crâne rasé*, éd. Albin Michel, 1966.

cette œuvre toute intérieure, on fit néanmoins confiance semble-t-il à ma candeur et à ma conviction tout autant qu'à la grande réputation de Daisne; un producteur privé, lié par les lois de la rentabilité, n'eût jamais accepté le double risque d'un sujet difficile et d'un cinéaste néophyte. Daisne me laissa carte blanche pour écrire le film. Avec moins de trois millions de francs belges (cent mille dollars), je rassemblai une solide équipe internationale, car les postes principaux ne pouvaient être pourvus dans un pays sans expérience en ce domaine; je tournai le film en vingt-sept jours au printemps de 1965 à Bruges, Louvain, Gand, Bruxelles et Anvers; le montage fut achevé à la fin d'août à Paris. La première présentation, le 6 décembre 1965, à Bruxelles, fut un four. Emmené en France quelques mois plus tard, le film connut des succès internationaux avant de revenir en Belgique, et ne cessa plus d'être projeté depuis.

Le roman se présente comme une confession ininterrompue de quelque deux cents pages, «Ich-Erzählung» du névrosé Govert Miereveld, écrite d'un bloc sans aller une seule fois à la ligne, logorrhée d'apparence chaotique, sans dialogues, dont se dégagent petit à petit les lignes de force autour de quatre pôles anecdotiques³. Voici comment on pourrait résumer le roman: Dans la maison de repos où il est soigné, Govert Miereveld tente de décrire la suite des événements qui l'ont mené où il est. Avocat secrètement et désespérément amoureux d'une de ses élèves, Fran, il assiste à l'école au triomphe et au départ de celle-ci; dix ans plus tard, il est obligé d'assister à une autopsie dans un petit cimetière près de l'Escaut; le même jour il retrouve inopinément à l'hôtel Fran devenue comédienne, déçue par la vie et prête à mourir de sa main dès qu'ils se sont l'un à l'autre confessés leurs échecs; meurtrier jugé irresponsable, on le transfère à l'asile. On ne saura guère si, dans l'enchaînement des événements, la synthèse de la beauté absolue (Fran) et de l'horreur absolue (l'autopsie du cadavre) relève ou non des fantasmes de Miereveld, car l'épilogue préserve l'irréalité possible d'une partie des faits rapportés par l'homme au crâne rasé.

Le résumé du film, écrit jadis dans la forme la plus condensée possible, indique un important glissement du point de vue:
«Comment Govert Miereveld, avocat dans une ville flamande, conçoit

³ Analyse du roman par Jean Weisgerber dans «Formes et Domaines du Roman flamand», Renaissance du Livre, 1963, pp. 179-202.

un amour secret pour sa jeune élève Fran, beauté inaccessible et bientôt disparue.

Comment plus tard l'imperceptible dérèglement mental de Govert s'accroît sous le choc d'une autopsie à laquelle il est contraint d'assister.

Comment il retrouve — ou croit retrouver — Fran, et ce qui s'ensuit.

Comment on ne saura jamais s'il l'a vraiment tuée.»

On le voit : choix technique essentiel et qui conditionne le roman de Daisne, le narrateur à la première personne est le héros lui-même, écrivant à un moment indéterminé, pendant un temps abstrait, mais en tout cas après les événements qu'il relate, et dans une condition psychologique qui justifie l'incohérence de l'intrigue et les matériaux disparates. Mieux encore : c'est de cette incohérence et de ce disparate savamment machinés par l'auteur que le roman tire sa substance psychologique elle-même.

Or, je me souviens m'être fait en 1964 la réflexion suivante, tout aussi importante pour le film à réaliser. Le sujet me touchait surtout par son aspiration à l'absolu, située dans « l'espace intérieur » de l'homme, cherchant le sens de l'existence dans ce combat destiné à retrouver l'unité de l'être en abolissant les contradictions logiques et psychologiques. Cet « au-delà » de la réalité sensible et des éléments visibles ou audibles, j'avais la conviction que le cinéma pouvait l'exprimer, pourvu qu'il en trouvât le langage. Le thème me semblait universel et susceptible de rejoindre l'expérience vécue de chaque homme dans son imaginaire, Miereveld ne nous étant pas plus étranger qu'Œdipe. Mais Miereveld vit cet imaginaire jusqu'au bout, jusqu'en ses plus ultimes conséquences, là où nous, lecteur-spectateur, avons loisir et maîtrise de nous arrêter avant que ne se noue la tragédie, avant que nous ne tuions Fran ou notre père, n'épousions notre mère et nous en infligions le châtement, puisqu'aussi bien Govert et Œdipe le font sous nos yeux et à notre place, pour nous qui sortons, lucides et vivants, du théâtre et du roman. Moralité exemplaire donc, agissant comme catharsis, exigeant du spectateur la participation, sinon l'identification, à la quête d'absolu de Govert Miereveld. Cherchant avant tout à obtenir la fraternité du spectateur avec Govert qui ne deviendrait l'homme au crâne rasé qu'en fin de parcours, à la suite d'événements imprévisibles et libérés de l'issue fatale à laquelle les vouait la technique rétroactive du romancier, je rejetais l'image d'un personnage agité au profit d'un homme d'apparence normale et quotidienne, généralement quelconque, vous et moi en quelque sorte. Il me fallait en conséquence : éviter

l'arsenal expressionniste (de Marienbad par exemple, autre langage de l'imaginaire) au profit d'un réalisme minutieux mais intériorisé, dont la dimension magique ne procéderait que par touches minuscules, chacune en soi ne pouvant être perceptible qu'à l'œil exercé ou à l'oreille attentive; restituer objectivement l'expérience de Miereveld en nous montrant Miereveld en même temps, feignant de rester à côté de lui et de regarder le monde avec lui comme nous y avait depuis longtemps habitués au cinéma la technique du personnage conducteur, lointain équivalent de la première personne du singulier en littérature romanesque — à condition d'en respecter scrupuleusement la loi, en excluant ce que le personnage ne pourrait voir ou entendre lui-même; et ainsi par la conquête d'une dimension du réalisme légèrement décalée, « nous faire insensiblement perdre pied, (...) nous plonger dans un doute méthodique sûr des faits on ne peut plus clairement présentés. Le recul vis-à-vis de lui-même qu'avoue pratiquer le personnage, le fait de se regarder vivre de l'extérieur, est la démarche même qu'adopte le film, forçant le spectateur à juger et à participer »⁴.

Ce changement du point de vue, entraînant d'autres techniques de narration, me semblait essentiel. Poussant à la litote plutôt qu'à l'hyperbole, il appelait une réduction des moyens expressifs, une retenue dans l'image visant à libérer l'œil plus qu'à l'éblouir, usant d'une gamme de gris dans le noir et blanc plutôt que des contrastes du clair obscur, ou a fortiori des violences de la couleur. La même réduction s'étend aux autres matériaux: plans longs, aux mouvements glissés qui accompagnent sans heurt les personnages, gamme d'objectifs évitant la déformation de l'espace (40 mm, 50 mm et 100 mm pour isoler les visages et les objets), à l'unique exception de l'éclat qui suit le meurtre dans la chambre (18 mm); montage souple, aux coupes rares et insensibles, évitant la virtuosité en soi; jeu retenu des comédiens, réduit aux mouvements significatifs et aux échanges de regards; libération de l'espace par la suppression, hors des scènes d'ensemble, de toute figuration vivante; sons réels enregistrés en direct pour mieux accréditer le sentiment de réalité; décors peu nombreux et réduits à l'essentiel, choisis dans la réalité et aussi peu transformés que possible. Ces choix allaient somme toute dans la direction d'un « espace vide », au sens où l'entend Peter Brook.

⁴ Michel Ciment, *Positif*, n° 82, 1966, p. 54.

Comment exprimer dans ces conditions ce qu'il est convenu de tenir au cinéma pour inexprimable? atteindre l'absolu? Pensant que le temps des montages courts, tronçonnés en petites unités fortement expressives ou symboliques, était passé ou à tout le moins déplacé dans ce propos, je faisais confiance au mécanisme global que Daisne avait si judicieusement mis au point: une ample succession d'événements sans lien logique apparent à première vue en dehors du héros qui les vit, mais retrouvant par un jeu de miroirs, de coïncidences, d'analogies et de rappels, une unité rétroactive. Rompu aux formes musicales classiques, il me semblait qu'une construction d'une heure et demie ne pouvait se faire par accumulation rhapsodique, mais exigeait quelque architecture simple et solide, faite de larges séquences (extension des grands ensembles syntagmatiques dont parle Christian Metz, ou des grandes unités signifiantes de Barthes)⁵, qui conserveraient en leur propre sein aux événements leur épaisseur et leur ambiguïté, voire leur relative insignifiance, et dont le dessein supérieur ne se révélerait qu'avec le recul du film achevé.

Dans ce réseau s'intègrent deux signes d'un autre ordre: une chanson («La Ballade de la Vie Véritable») chantée par Fran à la fête qui suit la distribution des prix à l'école, et ainsi justifiée dans la diégèse, mais dont les paroles en forme de parabole sont en fait les éléments prémonitoires des fantasmes de Govert (trois hommes, l'Escaut, le cimetière, la beauté de la vie, l'attente de la mort). J'ai d'ailleurs toujours pensé depuis, en écrivant plus tard «Un Soir, Un Train» (d'après un autre récit de Daisne)⁶, «Belle», et «Rendez-vous à Bray», qui développent les rapports entre le réel et l'imaginaire, qu'il est bon de laisser au spectateur le loisir de prendre ou d'ignorer au passage cette clé secrète d'une porte dérobée qui donne accès au monde du film à venir. Autre groupe de signes: la musique elle-même, composée par Frédéric Devreese pour un ensemble de flûte, harpe, clavecin et piano, à quoi se substituent les cordes au générique du début, est un amalgame de sonorités très particulières dont certains passages utilisent le côté mélodique et rêveur (la classe, l'escalier, la nuit dans la ville), et d'autres la rythmique obsessionnelle et angoissante (la rue parcourue de jour, l'autopsie, le crescendo menant au meurtre). Si cet univers de sonorités

⁵ Christian Metz: *Communications*, n° 8, 1966, pp. 120-124. Roland Barthes: «Introduction à l'analyse structurale des récits», *id.* pp. 1 à 27. Et: «Entretien avec Roland Barthes», *Cahiers du Cinéma*, n° 147, 1963, pp. 23-24.

⁶ *De Trein der Traagheid*, trad. française de Maddy Buysse: *Un Soir Un Train*, coll. Le Plat Pays, 1973 (1), 1980 (2^e éd.).

et de mélodies récurrentes imprime au film une curieuse coloration unificatrice et le marque ainsi dans les mémoires, il ne m'en semble pas moins que l'intégration de la musique d'atmosphère à un ensemble dramatique par ailleurs homogène reste un problème mal résolu. Elle déplace le niveau de perception hors des zones fixées par la convention du réalisme, nous distrait de notre participation pour nous engluer dans un univers autre, de formes et de temps différents; à moins qu'elle ne soit, comme les arpegges de harpe à l'apparition inattendue de Fran dans l'escalier de l'hôtel, pur pléonasme. En somme, on peut penser que, en regard de l'image et du son direct et en contraste avec eux, la musique relève plutôt d'un univers expressionniste, qui prend le relais de l'autre quand s'impose, au détriment du réalisme installé, un changement de tempo, un temps nouveau de réflexion, une ellipse bienvenue. Il est en tout cas trop simple de dire que l'idéal serait de s'en passer, ou d'arriver à ne pas l'entendre.

L'inventaire des principaux *décors* du film fait mieux apparaître la réduction à laquelle est soumise la réalité, et l'angle de dérive dont suinte peu à peu un état de malaise :

une bibliothèque,
 une ville déserte au soleil, vue d'un tramway,
 un coiffeur, uniquement en gros plans sur la tête de Govert,
 une école: couloirs (déserts), salle des fêtes, combles (vides), classe (vide),
 une rue à Louvain, de jour, en mouvement (déserte),
 une place (déserte),
 une voiture noire où nous sommes enfermés avec Govert, passant dans des plaines désertes,
 l'Escaut (vide),
 cimetière et café (rue vide),
 la voiture noire roulant dans un désert de sable,
 un hôtel (vide),
 couloirs, escalier et hall de l'hôtel (vides),
 une rue, de nuit (déserte) avec vitrine de chaussures et canal,
 chambre de Govert,
 chambre identique de Fran,
 Terre, insectes, mur et roseraie,
 grande maison aux couloirs vides,
 salle de cinéma d'amateur,
 cour intérieure (vide),
 cellule de Govert (un coin).

Les *objets*, relevant d'une même thématique :
 un plat de bananes pourrissantes (« Il faut les manger aujourd'hui, demain elles seront pourries » se dit Govert), annonciatrices d'autres pourrissements,
 le rasoir et le vibro-masseur, accompagnés du raclement de la lame et de la vibration,
 les instruments d'autopsie : le costotome comme le rasoir, la scie électrique comme le vibro-masseur,
 la chaussure souillée par un lambeau de chair pourrie, et le raclement au bord du trottoir,
 la paire de chaussures jetée à l'eau,
 la main-sceptre, le livre, le revolver (les trois hommes de Fran),
 la terre retournée par une bêche, et où grouillent fourmis et cloportes.

Les *sons* réels récurrents :
 le carillon de Louvain, entendu à l'éveil de Govert chez lui, à la première séquence, (réentendu tel quel par lui, à son éveil à l'hôtel, à l'étranger),
 une voix de femme appelant un enfant en dialecte louvaniste, liée au carillon (réentendue plus tard, liée au même carillon),
 silences des couloirs de l'école, (repris dans les couloirs de l'hôtel),
 oiseaux, vent qui se lève et sirène sur l'Escaut, pendant l'autopsie, (réentendus à l'aube dans la chambre de Fran, avant le meurtre).

Le traitement de la séquence de l'autopsie dans le film révèle une autre forme de glissement par rapport au roman. Ce qui précède l'autopsie proprement dite, Daisne le prépare en quatre pages et demie (72 à 76) qui couvrent le rendez-vous de Govert avec le professeur autopsiste Mato, l'exposé technique du cas pendant leur voyage en voiture, l'arrêt à l'Escaut. L'autopsie elle-même, décrite avec un luxe hallucinant de détails, couvre quatorze pages dont certains passages (p. 87) sont des monuments de prose lyrique. Tenu de respecter à mon tour le réalisme minutieux dont j'avais fait la loi du film, mais peu enclin à enfreindre le tabou de la mort (auquel en 1964 ni le cinéma ni la télévision n'avaient encore porté atteinte), je choisis de faire porter le poids de la séquence sur l'angoisse de l'horreur plutôt que sur l'horreur elle-même, fidèle en cela au monde intérieur de Govert.

Dans une proportion inverse à celle de Daisne, on prendrait son temps sans se presser pour voyager, enfermés dans la Citroën noire avec Govert, le professeur et son assistant, vers les plaines de l'Escaut. L'horrible aurait été à peine annoncé au début («Un autopsiste réputé m'invita un jour... Je n'aurais jamais dû accepter»). En chemin, l'assistant de l'autopsiste expliquerait le cas avec une aimable simplicité, démontrant le mode d'emploi des instruments. Il ferait chaud. On arriverait trop tôt, et on irait prendre l'air à l'Escaut, fleuve vide et gris, privé de son folklore. On attendrait en silence. Puis il serait temps. On rencontrerait le substitut et la famille à l'entrée du cimetière. On irait au bout des tombes, le long d'une haie au-delà de laquelle des vaches broueraient paisiblement l'herbe du pré. On hisserait le cercueil sur des tréteaux en plein air et on en vérifierait le numéro matricule. Le professeur Mato enfilerait ses gants et sa blouse blanche comme un prêtre son surplis, aidé de son acolyte. Il dirait: «Ouvrez». Dès lors, l'essentiel est fait. Je garderais le regard à ras de cercueil en montrant les gestes du métier et en en faisant entendre les sons. Le visage de Govert fasciné et prêt à défaillir suffirait. A cela s'ajouterait le contraste des voix d'enfants répétant un chœur dans l'église d'à côté, le vent dans les arbres, la belle et vivante nature alentour, pendant que l'autopsiste, sans ironie, proposerait à Govert de regarder de plus près quelque chose de particulièrement intéressant, produisant par le grattement du scalpel sur le tibia un son qui se marierait bien avec les voix d'enfants. On ne verrait rigoureusement rien, mais l'imagination seule serait alimentée dans le film par le style visuel et sonore, comme elle l'avait été dans le roman par les seuls mots.

Devant le caractère presque emblématique de cette réalité, portant au silence et au refus de dire autant qu'à la rigueur d'un style sans concession, il est clair que l'usage des symboles, auquel le cinéma a la propension facile, n'est d'aucun secours. Regardé de cette manière, le réel «a la richesse amère et grave de l'allégorie et de l'emblème, son pur langage d'évidences visibles, son implacable netteté»⁷.

Cette disposition de toute forme pure à se charger de sens, de tout objet à se transformer en signe sans l'entremise obligée du symbole, l'œuvre de Friedrich Murnau, si singulière dans l'expressionnisme allemand des années vingt, m'en avait convaincu. Murnau savait que la forme pure et l'objet net, la réalité quotidienne les montre partout à

⁷ Henri Plard, «Affinités électives: Jünger et Gracq», *Marginales*, n° 134, octobre 1970, p. 48.

qui veut bien les voir. Se passant aux meilleurs moments des constructions décoratives et des lumières machinées de Wegener, Robison ou Pabst, «Nosferatu, eine Symphonie des Grauens» («une symphonie de l'horreur», 1922) atteint avec aisance au fantastique en laissant, dans la cour d'un vrai château, sortir de l'ombre d'un porche que le soleil frappe de biais, forme parmi les formes, la silhouette du vampire. Moi aussi, je connaissais à Gand et à Malines des rues où pourraient passer les cercueils des pestiférés que Murnau fait lentement s'avancer dans une vraie rue. Anvers aussi avait les maisons croulantes du vrai Lübeck où se dessinent la tête blafarde et le crâne rasé de Nosferatu. Si l'horreur peut surgir réellement de ce porche ou de ces maisons qui sont notre décor quotidien, c'est que notre perception du réel est elle-même minée, et capable d'éclater sous nos pas.

Au moment où «L'Homme au Crâne rasé» sortit à l'étranger, on identifia d'autres rapports: ceux que le film pouvait entretenir, non pas avec le roman de Daisne (que peu de critiques de cinéma eurent l'occasion de lire), mais avec l'univers de peintres compatriotes bien connus à l'étranger*: l'univers de Paul Delvaux, et Magritte, dont l'œuvre, peinture d'idées plus que de «peintre», me donnait à penser qu'on pourrait transposer dans le temps du film les éléments que lui juxtaposait incongrûment dans l'espace du tableau. L'effet de réel était, pour le peintre comme pour le cinéaste, la condition nécessaire du mystère et de l'onirique où s'annulent les contradictions. A défaut d'antécédents cinématographiques, et dans l'ignorance générale où l'on est d'une culture spécifiquement belge, nourrie d'apports germaniques et latins, on me poussait sur Breton, Chirico; j'avais du répondant. Mais où est la vérité? Pourquoi se fier à l'esthétique explicite de l'auteur, dont la conscience ne serait jamais au niveau de la pratique? Une fois le choix fait et le thème décidé, en toute innocence et dans l'ignorance des risques financiers et esthétiques où m'entraînerait cette première aventure, j'avais fabriqué au mieux de mes capacités un objet de langage, une machine de récit où viendraient se prendre les spectateurs. En quoi cette chose à la fois réaliste et magique était-elle si particulièrement flamande?

Govert Miereveld avait-il réellement tué Fran? ou n'était-ce que fantasme de fou? demandaient les candides. Daisne, pressé de lever cette ambiguïté et de choisir entre deux interprétations du roman qui

* Michel Ciment, *o.c.*, p. 55. Et: «Entretien avec André Delvaux», *Cahiers du Cinéma*, n° 180, juillet 1966, p. 62.

avait été pour lui autobiographique, disait⁹ que Govert avait vraiment tué, mais que la miséricorde de Dieu et des hommes lui laissait croire qu'elle était toujours vivante. Choissant la perspective morale au centre d'un monde qu'il feignait de tenir pour vrai alors qu'il l'avait forgé de ses propres mots, l'écrivain le céda au moraliste et au philosophe. Au spectateur du film, je répondais à mon tour que cette ambiguïté était le sujet même de l'œuvre, et que son objet était la recherche d'un langage.¹⁰

André Delvaux

⁹ *De Man...*, 7^e éd., 1966, déclaration à la Télévision allemande, reproduite au dos de l'édition.

¹⁰ Texte publié avec l'aimable autorisation de Monsieur Jean Weisgerber, coordonnateur du recueil sur le *Réalisme magique*, L'Age de l'Homme, à paraître.

Dominique Rolin

Un jour un train
Lettre ouverte à André Delvaux

Nous n'avions jamais eu l'occasion de nous rencontrer. Je n'avais vu aucun de vos films, ce qui peut paraître un comble. Mon excuse : si je ne vais plus au cinéma depuis pas mal d'années, c'est sans doute pour mieux préserver le scénario ininterrompu que tout artiste, à quelque discipline qu'il appartienne, est contraint de s'inventer dans la tête. J'ignorais tout de vous, excepté votre célébrité et l'onirisme si particulier de votre œuvre, celui d'un Dreyer ou d'un Bergman entre autres.

Or la revue de l'Université m'invitant à collaborer au numéro spécial qu'elle vous consacre, il me fallait très vite corriger ma négligence.

Je dois à la cinémathèque de Bruxelles d'avoir pu regarder *L'homme au crâne rasé*, puis *Un soir un train* sur un écran de travail qui me liait étroitement à vos deux récits.

J'étais encore sous le choc de ma découverte lorsque, dès le lendemain de la projection, j'ai pris le TEE me ramenant à Paris. J'adore les voyages en chemin de fer, cela ne vous surprendra pas. Et plus spécialement encore ce trajet-là. L'espace immobile et confiné qui nous contient fend en douceur cadencée le «plat pays» que j'aime par-dessus tout parce qu'il est celui de mon enfance, et que vous aimez sûrement pour la même raison. On a le loisir d'y prendre congé de soi-même en quelque sorte. Il incite au discours intérieurisé qui s'inscrit à mesure avec fluidité sur fond de champs, de bois, de prés, de petites villes rouges sous un ciel presque toujours chargé. Une violence que l'on peut qualifier de paisible émane de tout cela qui creuse indéfiniment le mystère de notre lieu de naissance. Dès lors on n'a plus qu'à se laisser glisser sur un toboggan de souple réflexion.

En m'installant à la place qui m'était réservée au wagon-restaurant, l'intuition m'est venue qu'une insaisissable qualité d'envoûtement tiré la veille hors de vos films ne serait pas troublée par l'ambiance.

Aucune cassure ne se produirait entre le décor fuyant au-dehors et la tranquille fixité du dedans. Rien ne m'empêcherait donc de rêver à votre imagerie sombre, lente, et dramatiquement ciselée.

Quatre convives occupaient la table de droite au-delà du couloir central où se démenaient les serveurs: deux américains délurés, une belle femme mûre, un homme d'affaires cossu type. Cependant en face de moi est venu s'asseoir un monsieur calme et discret dont j'ai noté aussitôt les gestes ponctuels: observer, c'est déjà de l'écriture. La cinquantaine environ, pull beige à col roulé et veste de cuir noir, des yeux bleus intensément distraits, un front large, des cheveux bouclés sur les tempes, un vague air d'enfance autour d'une bouche serrée, tel serait mon vis-à-vis qui ne regardait rien ni personne. Il a simplement posé deux livres à côté de son couvert. Le nom de Schoenberg figurait en gros caractères sur la couverture du premier. Le second était *La forme d'une ville* de Julien Gracq dont m'était parvenu quelques jours plus tôt un exemplaire amicalement dédié. Ce monsieur-là m'intriguait tout de même! Était-il journaliste, compositeur, écrivain?

Après avoir un peu consulté ces ouvrages, il s'est mis à manger, comme moi, dans le plus parfait silence. Il n'y aurait donc pas entre nous ce genre de bavardage un peu frivole, agréable et sans conséquence rapprochant parfois, le temps d'un bref parcours, deux passagers de hasard. Je serais libre de repasser en projection imaginaire *L'homme au crâne rasé* qui m'avait si fortement impressionnée. Je négligerais le canevas précis de l'histoire au profit de son ombre portée traduisant à mon sens l'essentiel de l'œuvre. Cette ombre portée m'occupait sans tenir compte d'un ordre narratif quelconque. Elle m'entraînait au long de ses plans les plus aigus, de ses visions-clé, de ses moments d'aberration troublante dont on devine qu'ils sont *la vérité absolue*.

Avant tout, j'étais émue par la liberté avec laquelle vous aviez osé manipuler le Temps, chose rare en matière de cinéma comme en littérature romanesque d'ailleurs. Vous réussissiez un tour de force technique en le fourrant d'un coup, passé-présent-futur compris, dans les méandres labyrinthiques du cerveau de Govert Miereveld, le narrateur, qui va découvrir cela dès le départ de son aventure mentale. L'homme dort, se réveille, reprend contact avec son petit monde d'intimité soi-disant comblé: un salon bourgeois confortable, les voix off d'enfants rieurs et d'une épouse attentive, le tout vaporeusement enveloppé par le lointain d'un carillon d'église et de chants d'oiseaux.

Tel est le décor d'une réalité admise. Située avec soin, on sait qu'elle ne peut que dérailler en brutalité. Et c'est exactement ce qui se produit.

Avant de se rendre à la fête d'une fin d'année scolaire, le professeur Miereveld se rend chez son coiffeur, séance banale en somme sinon vulgaire, laquelle cependant va transfigurer l'atmosphère. Le coiffeur prend possession du crâne de son client pour le masser et le pétrir longuement, presque sauvagement, comme s'il s'agissait de le délivrer d'un organisme d'emprunt qui n'est qu'un énorme, un scandaleux mensonge. Et Govert, en effet, sort métamorphosé des mains de ce singulier soigneur. Il pénètre dans un certain « ailleurs » qu'il s'est contenté jusqu'alors de pressentir.

Le système nerveux du film s'enracine là, André Delvaux, au cours de cette insoutenable séquence de cruauté psychique. A partir d'elle, le nerf central se ramifie et s'irradie pour occuper bientôt la totalité de l'espace narratif. Govert assumera désormais, en toute logique ensorcelée, sa divagation mentale.

Pendant la distribution des prix au collège, un amour-éclair est né à travers un regard unique échangé par le professeur et Fran sa jeune élève. Ce regard-là qui les soude est également le signe d'une séparation mutuelle déchirante. Et Fran, qui chante en contralto *La ballade de la vie véritable*, en est le solennel révélateur. La bifurcation fatale des deux destinées s'y articule : ce qui pourrait être ne sera pas.

Et le temps ordinaire emporte l'homme et la femme chacun de son côté. Pourtant le temps ordinaire n'a pas de prise sur Govert, lequel avec un acharnement rêveur part au long des années à la recherche de ce qu'il *doit* forcément, selon les règles de sa folie, trouver.

« Vers quoi la vie ? Pourquoi la solitude ? » se demande-t-il jusqu'au jour où son nouveau métier d'homme de justice le branche en direct sur la mort, le plus vigoureux des sommeils, le seul sommeil capable d'harmoniser la chair et l'âme. Il assiste en effet au dénouement d'une énigme policière. Le cadavre à demi décomposé de la victime, un pied-bot, est découvert dans une grasse et calme région des Flandres. On procède à l'autopsie sur place, puis à l'enterrement au cimetière du village. Sous l'effet délétère des odeurs de corruption, Govert est secoué par un malaise qui l'oblige à fuir comme s'il lui fallait à tout prix se soumettre à la souveraineté du hasard. Mais il n'y a pas de hasard autre que celui dont l'art suprême est de boucler la courbe d'une existence. Ainsi s'est-il précipité en aveugle sur la piste de son ancienne vérité mutilée.

Il se retrouve en pleine nuit au cœur d'un bourg perdu. Il entre dans un hôtel baroque. Il erre au long de couloirs endormis. Et c'est sur une marche d'escalier monumental qu'il se heurte, soudain, à la Fran d'autrefois devenue entre-temps la célèbre cantatrice Fanny Veen.

L'inévitable face à face aura lieu dans la chambre impersonnelle occupée par cette femme splendide. Avec simplicité, ils s'étendent côte à côte sur le large lit, mais en restant à distance l'un de l'autre. Ils ne peuvent pas se toucher, ne le veulent pas, ils désirent uniquement parler et se parler pour invoquer à voix haute les mille duplicités de leur double nature. Coûte que coûte, ils arracheront d'eux-mêmes — sans hâte — le secret de ces duplicités. Ils reconnaissent qu'ils auraient pu s'aimer, mais sans rien risquer, en se laissant porter interminablement par un travelling d'irresponsabilité. Ils ont raté leur amour. Fran avoue s'être donnée froidement à nombre d'hommes, Govert a fondé une famille. D'emblée l'un et l'autre ont renoncé à leur *moi* profond. Un tel échec, une telle trahison, une telle frustration apparaissent brutalement intolérables à Govert. En contemplant le visage et le corps angéliques de Fran, il songe que la beauté est faite femme, or la beauté est épouvante, donc il faut tuer la beauté. Alors il abat Fran d'un coup de revolver parce qu'il estime avoir désormais le droit d'être rigoureusement lui-même.

S'il est ensuite condamné pour son crime, s'il découvre beaucoup plus tard que la jeune cantatrice a survécu au drame, s'il continue à s'observer féroce­ment lui-même à la façon d'un reflet mort fixé dans un miroir sans tain en ne cessant de se répéter «qu'il est un autre», il conclut au bout du compte qu'il aurait mieux fait d'être un homme humble, simplement capable de travailler la terre ou fabriquer des meubles au milieu de sa famille. Il s'est trompé de voie. Il a dormi sa conscience, rêvé sa passion, méprisé ses forces...

Je me suis arrachée hors de ce voyage imaginaire à travers votre film, André Delvaux, à l'instant où mon vis-à-vis et moi terminions le déjeuner.

Derrière la vitre le paysage avait changé, la Belgique était loin et le train se rapprochait rythmiquement de Paris. Et c'est alors que s'est produit le prodige — je crois vraiment que le mot n'est pas trop fort : après avoir somnolé dans son coin pendant trois minutes, le monsieur inconnu m'a soudain dévisagée pour la première fois de son regard très bleu en disant à brûle-pourpoint : «Le film qu'on a tiré de votre roman *Le lit* m'a beaucoup plu.» Il m'avait donc identifiée et cela me

touchait au point que j'ai cru bon de lui raconter avec élan et en détails ma rencontre avec une jeune cinéaste anversoise nommée Marion Hänsel, notre entente au cours de son merveilleux travail d'adaptation, les difficultés qu'elle avait bravées avant la réalisation de ce premier long métrage.

«Oui, oui» faisait gentiment de la tête le monsieur que mon propos paraissait intéresser. Son attention me mettait décidément en confiance. J'étais entraînée par l'allégresse délicieusement gratuite éprouvée d'habitude en face d'un étranger qu'on ne reverra plus. Je lui ai donc expliqué pourquoi j'étais allée à Bruxelles, comment j'avais aimé les films d'André Delvaux sur qui l'on me demandait un texte, combien j'admirais son implacable technique de narration, l'épaisseur de son pouvoir visionnaire et son art gravé du fantastique, enfin le don qu'il avait de vous égarer interminablement dans les galeries coudées de la mémoire...

Et le monsieur continuait de m'approuver. Ensuite je lui ai demandé s'il était belge. Il était belge, oui. Et puisqu'il souriait avec un air plein de réserve et peut-être, pourquoi pas, de sympathie, je lui ai montré du doigt *La forme d'une ville* de Julien Gracq, toujours posé sur la table, en lui signalant que l'écrivain était un ami.

Le prodige prenait corps, si je puis dire, et faisait dérapier l'espace et le temps. Car voici que l'inconnu s'emparait du livre avec vivacité, l'ouvrait en le retournant vers moi, ce qui m'a tout juste permis de déchiffrer en éclair, tout en haut d'une des premières pages: «à *André Delvaux*, etc.».

Je vous demande d'imaginer ma stupeur, la gravité de ma stupeur!

Le monsieur d'en face dont le silence, la discrétion et même une manière d'être absent qui m'avaient permis de rêver en long et en large à *L'homme au crâne rasé*, n'était autre qu'André Delvaux en personne. Le voyageur distrait du TEE et le cinéaste étaient un. Le sort s'était amusé à nous réunir pendant deux heures trente minutes dans un wagon-restaurant bondé. *Un soir un train* que j'avais gardé au frais dans ma tête pour y réfléchir plus tard une fois rentrée chez moi devenait par la force des choses *Un jour un train*. Votre fiction chassait la réalité en l'annulant. Je me sentais l'interprète involontaire d'un nouveau film de magie sous l'œil-caméra dont le mystérieux boîtier fonctionne probablement en permanence à l'abri de votre front...

Puisqu'on m'offre l'occasion de vous exprimer ici mon admiration, il me paraît évident de la fixer de la manière la plus juste et la plus

vraie — donc la plus irréellement perçue — à travers ce message aux apparences purement anecdotiques.

Je terminerai donc en trouvant que la vie est belle et bonne. Car avant même qu'un artiste, quel qu'il soit, ait le privilège de s'y intéresser dans la perspective de sa création, elle se révèle au départ un merveilleux produit de l'art. Notre incroyable rencontre du 13 mars dernier entre 11 heures 49 et 14 heures 10 en est un témoignage éclatant. Alors je dirai merci à la vie puisqu'elle a permis à la singularité de votre œuvre de rejoindre un instant l'extrême banalité d'un *réel* modestement traversé par le cinéaste que vous êtes et la romancière que je suis.

Pierre Mertens

L'œil du scalpel

Quand celui qui préside à la destinée de ce numéro d'hommage à André Delvaux a pressenti ma collaboration, il m'a fait savoir qu'il me serait loisible de visionner le ou les films de mon choix à la table de montage.

Plusieurs auteurs avaient déjà profité de cette opportunité. J'ai refusé tout net.

Aujourd'hui je me demande pourquoi. Le bonheur aurait pu être grand de revoir *L'homme au crâne rasé* que j'ai découvert, à Paris, il y a près de vingt ans, et que je n'ai jamais pris le loisir de revisiter...

Je crois qu'en fait j'ai voulu *résister à la tentation* pour mieux parler du souvenir que j'ai conservé de ce film, et ne pas ainsi fausser, en quelque sorte, les règles du jeu: celui de la mémoire.

Ce film m'a frappé davantage que toutes les œuvres ultérieures d'André, quelque plaisir que j'aie pris à les savourer. Et, dans ce film, une séquence m'a bouleversé plus que toutes les autres: celle de l'autopsie. Parce qu'on ne donnait pas à voir les coups de bistouri, de stylet ou de scalpel dans la chair décomposée du cadavre. Mais on les donnait à entendre. Surprenante leçon de cinéma.

Il y a peu, pour les besoins d'un livre en gestation, j'ai assisté à plusieurs autopsies. Je pense que ce qui rend ce spectacle supportable au «profane», c'est son étrange beauté. La splendeur florale du corps ouvert. Son graphisme. On est plus ému qu'horrifié.

Mais à l'écran, les images chirurgicales me sont toujours apparues comme empruntées à l'étal d'une boucherie.

Revenons à la séquence susdite. J'en ai conservé un souvenir aussi prégnant que relativement imprécis. Ainsi je suis presque sûr que

l'autopsie s'effectue au bord d'une rivière. Je me rappelle aussi que l'homme qui assiste fortuitement au dépeçage, et dont j'ai oublié le nom — si je me souviens de celui du merveilleux comédien qui l'incarne (Senne Rouffaer) et de celui de la fillette/femme qui le rend fou d'amour (Fran) —, s'éloigne du lieu de l'opération en emportant, collé à ses semelles, un fragment de viscère, et que cela le remplit d'épouvante. Est-ce seulement une impression qu'il a, ou la réalité même, je l'ignore. (Je sais qu'après avoir assisté à ma première autopsie, l'odeur du corps m'a poursuivi durant plusieurs jours...). C'est ce détail qu'en particulier je ne veux pas aller vérifier à la table de montage. Car, ayant lu le livre de Daisne après avoir vu le film, je peux aussi bien avoir retenu cet épisode en le tirant du roman, et l'avoir moi-même visualisé...

Pourtant, il me surprendrait beaucoup qu'André n'ait pas conservé cet incident. Dans ses autres films, on trouve de semblables «remords», dont on ne sait s'ils sont fondés ou non. (Je songe à l'animal qu'au début de *Belle*, Jean-Luc Bideau a ou n'a pas écrasé sans s'en rendre compte...).

Et je suis moi-même hanté par ces personnages qui ne savent plus s'ils sont coupables ou innocents du crime dont leur conscience est chargée. Lady Macbeth... Boris Godounov. Nous avons tous été, un jour, ne fût-ce qu'en rêve, éclaboussés de sang...

Un jour de l'été dernier, André m'a demandé, pour les besoins de *Babel-Opéra*, de figurer parmi d'autres — François Lalande, Jacques Sojcher, Octave Landuyt, Jef Geeraerts — au déjeuner champêtre qui clôturait une coulée de bronze chez le sculpteur Roland Monteyne. Nous avons été, pour quelques heures, nous-mêmes inscrits entre réalité et fiction. Était-ce «pour du vrai» que ces vulcanologues dont Roland était entouré ont fondu la cire, puis versé la lave en fusion dans les creusets? Nous ne savions plus... Certes, dans leur chenil, des Dobermans hurlaient à la mort, comme si la terre de Flandre était menacée d'Apocalypse. Et, le soir, j'ai constaté que de petites braises avaient brûlé ma chemise en trois endroits... Nous n'avions donc pas rêvé dans un film d'André Delvaux.

Du reste, lorsque nous étions attablés sous l'œil de la caméra, une idée fixe m'obsédait: je ne devais, à aucun prix, en servant du vin à mes voisins de table, faire de tache sur la nappe... Infantile phobie! Après coup, j'ai compris pourquoi cette hantise m'avait poursuivi. Je me suis souvenu que dans *Belle*, Jean-Luc Bideau reproche à sa femme

la goutte de café qu'elle laisse s'écouler sur une nappe immaculée... Je suis sûr que cela, inconsciemment, devait m'impressionner. Sous l'œil du cinéaste-médium, n'entrions-nous pas télépathiquement dans ses moindres phantasmes? Assurément. Placé dans la même situation face à la caméra d'un autre cinéaste, j'aurais sans doute moins redouté de tacher la nappe de l'adorable Nadine Monteyne!

Le soir, après le tournage, nous avons regardé, André, Roland, Françoise et moi, les bulles crevant à la surface des eaux qui coulent devant l'atelier du sculpteur. J'ai resongé à la rivière qui reflète la séance d'autopsie dans *L'homme au crâne rasé*. J'ai failli demander à André si ma mémoire ne me trahissait pas. Et puis j'ai renoncé. Les grands films, nous avons à les réinventer, le cas échéant, à les rêver. C'est pour ça qu'ils sont faits.

Je préférerais observer André à la dérobée. Mon regard est tombé sur ses mains. De belles mains. Des mains de *chirurgien*, ai-je pensé. Bien sûr.

Un soir un train (1968)

«CHANSON» de *UN SOIR UN TRAIN*

*Texte : André Delvaux.
Musique : Frédéric Devreese.*

Si la fleur
de l'été
en chardon
à l'automne
givrée
en hiver
refleurit
au printemps

Si l'amour
ébloui
de l'été
en automne
se fane
et se fige
au gel blanc
de l'hiver

Si je vois
ton regard
se faner
à l'automne
se givrer
en hiver
refleurir
au printemps

si d'été
en été
de miracle
en miracle
tu te poses
et t'envoles
ricochet
de l'amour
un soir
en automne

ricochet
qui s'abîme...
tu te poses
et t'enfonces
dans l'eau noire
du temps...

Un soir
en automne
ton image
s'envole
et se pose légère
dans son
é-ter-ni-té

(1. solo)

UN Soir , UN TRAIN

1 2 3 4

Musical notation for measures 1-4, including vocal line and piano accompaniment.

5 6 7 8

La Fane de l'é-lé au cha-sser à l'an-ten na

Musical notation for measures 5-8, including vocal line and piano accompaniment.

9 10 11 12

gi-vé au li-ve de l'air au pas-temps

Musical notation for measures 9-12, including vocal line and piano accompaniment.

13 14 15 16

L'a mou-é-bou-i au l'é-lé au an-ten na

Musical notation for measures 13-16, including vocal line and piano accompaniment.

Aldo-Guillaume Turin

L'éloge du trompe-l'œil

André Delvaux accorde une certaine importance dans son œuvre à l'index des noms propres auquel il a recours. L'enquête onomastique s'impose.

Si le prénom de Mathias renvoie symboliquement à la forme germanique, à laquelle répond en écho le Mathieu de *Belle*, dont l'action est située en Wallonie, son patronyme, Vreeman, doit se lire «homme libre», — «man», et «vrij», en néerlandais moderne. Anne, qui porte dans ce film le masque du double, qui sait la Mort, trouve son complément dans Moïra, l'entraîneuse muette de l'auberge révélatrice: le prénom d'Anne-Moïra était autrefois très répandu en Flandre. Moïra, il convient d'ajouter, est une forme celtique pour Marie. C'est aussi, en grec, le destin, la divinité fatale.

Le professeur Hernhutter, personnage énigmatique, sévère et altier, entre, dans la composition de la figure du double de Mathias, durant le séjour de celui-ci sur les marches de l'Enfer. Compte tenu de mystères dont il est le dépositaire, et qui sont les liens qui subsistent entre l'âme d'un défunt et la parentèle de ce dernier, Gottfried Hernhutter porte un prénom et un nom prédestinés: en traduction française, les mots allemands qui désignent ce passeur, ce guide providentiel, signifient respectivement «ami de Dieu» et «gardien des hommes». Dans le film, il représente le grand âge, en symétrie avec la jeunesse de Val, autre compagnon de Mathias. Il est à noter que «val», en néerlandais, signifie «piège».

Godfried donne en français Godefroid, et signifie, nous l'avons vu pour la forme allemande, «ami de Dieu». Miereveld, nom où l'allusion à la nature intime du personnage se fait transparente, veut dire tout uniment «fourmilière»: la référence à la terre ne saurait être plus explicite. Le sens du nom nous fonde aussi à croire que le personnage

est associé au règne animal. Dans le roman dont a été tiré le film, l'énigme du nom propre est clairement évoquée. A la page 180, par exemple, Govert — diminutif familier de Godfried — se confie comme suit à son journal : « Tu as joué si doucement de ce pitoyable contraste de mon prénom avec mon nom de famille. Tu as songé à Fourmivelt, ce malheureux condamné à toute existence fourmillante de soucis, aussi dérisoires que lamentables; et tu as préféré m'appeler Godefroid, qui est moins pitoyable et me laisse au moins la perspective de trouver un jour, un jour suprême, ma paix dans le Seigneur, notre Père. »

D'où vient l'angoisse qui nous saisit à la vue des marais couleur d'astre mort où Mathias Vreeman, personnage principal d'*Un soir un train*, conduit obstinément sa marche fortuite et contrainte à la fois, égarée ?

Ce n'est qu'un rêve, nous l'avons tant soit peu compris. Mais ce rêve subtil reproduit étrangement, selon des itinéraires choisis d'avance, et par le recours d'une même évidence narrative, la première partie du film : le départ du train bleu marque le moment où le désir, qui conduit le songe, se saisit de l'attelage. La chute de Mathias dans le sommeil, aussitôt suivie de la stridence nocturne de l'accident ferroviaire, évoquée fort abruptement, vient confirmer ce que le spectateur a vaguement pressenti, la traînée de poudre qui va de la réalité à la vie onirique, et jusqu'à cette pointe extrême où la réalité se dévirtualise. Le fantasme obéit ici aux règles étudiées par la psychanalyse; tout y est de la connaissance de l'inconscient : déformation, condensation, déplacement de l'espace intérieur d'un individu que le cinéaste, en habile démiurge, a pris soin d'exposer dans sa face diurne, et dont la topographie s'inscrit par degrés, sur une ligne continue de faits. Continue est, en tout cas, la narration à la troisième personne où Mathias Vreeman noue et dénoue, les liens sentimentaux qui, au plus profond de lui-même, l'unissent à Anne, sa compagne, son interlocutrice, la croyante, l'irréductible.

Par-delà les souvenirs qui hantent Mathias comme le rappel d'une part de lui-même à jamais disparue, semble s'enlever le thème de la mémoire générique, et se dessine à traits fins l'image des lisières infernales. *Un soir un train* touche ainsi aux thèmes de la Vallée et du Voyage de la Mort, redonne voix à Charon sous le pâle visage du vieillard Hernhutter — et, à l'issue d'une quête rêvée dans la nuit d'une plaine infinie, présentée comme une exploration des régions les plus reculées de l'âme humaine, évoque le cérémonial en noir d'une

veillée funèbre qui ne se reconnaît pas pour telle, une danse macabre en costume d'hiver, ponctuée par l'apparition de la Tisserande, Parque implacable, sous la forme d'une jeune femme aux yeux peints, étroite et mystérieuse.

Le cinéma, selon Delvaux, n'est pas démonstration d'un savoir, de quelque nature qu'il soit, mais plutôt travail poétique qui opère en lui-même et établit son modèle : un art du rêve, en somme. Tout se passe en effet comme si au symbolisme décrit par Freud, clé des songes cousue à nos préoccupations, se superposait en transparence un symbolisme d'autre venue, dérivé du mythe, filé comme légende pour grandes personnes, — un entrelacs d'intention spéculative et de nécessité analogique — la vie et la mort, la mémoire et l'oubli, l'amour et l'au-delà, l'avant et l'après. C'est ainsi que dans le rêve de Mathias, le cinéaste fait surgir l'insinuation que le sommeil range le dormeur à la loi de l'errance, que la durée des images nées de l'inconscient se mesure à une éternité imaginaire, nourrie encore d'affinités qui s'ébauchent du monde des vivants à celui de l'après-vie. Tous les thèmes abordés par le cinéaste se révèlent ici proprement duels. Aussi bien, le rêve lui permet d'exposer une situation où se trouvent inclus et sa réflexion sur le destin, et un aperçu de sa conception personnelle de l'imagination poétique. Ce même rêve, toutefois, ne manque de se référer, en dehors de toute théophanie, au thème majeur de la quête d'une transcendance.

Les personnages de Delvaux, imperméables au réalisme psychologique et comme séparés de leur drame, promènent sur l'univers qui les entoure un regard d'étranger; ils se placent à l'évidence en contrepoint à une initiation exemplaire. Ce sont héros assignés à une *frontière*, au sens géographique et symbolique du mot; il arrive qu'ils entreprennent de traverser les apparences, — ils découvrent un espace et un temps suspendus, une sorte d'Urgrund, qui finit par leur échapper, car l'art du rêve selon Delvaux est conjecture. Tous les dialogues des films de l'auteur de *Belle* comportent des mots de passe, — un véritable lexique de contrebande, un Sésame secret aux puissantes vertus poétiques permet, si l'on ose dire, le contact avec les reflets du miroir. Or, le propre du miroir, c'est d'être inépuisable.

Seul, muré dans un silence cloîtré, dissident du réel, hôte de la folie, réfugié dans le passé, — mais qui aura le front de soutenir que le souvenir ici est totalement vrai ou faux? — le héros s'examine jusqu'au vertige et multiplie son angoisse. Il abhorre la solitude dont il se sent comme pétri, s'agite vainement à l'ombre d'habitudes d'une vie rassu-

rante et conforme aux intérêts les plus immédiats, une vie qui est acte de légitimation de soi permanent. Mathias Vreeman affirme sèchement qu'«Elckerlyc sait qu'il monologue avec lui-même», qu'«il sait qu'il est seul», et, par ces termes, définit en quelque sorte sa conception du monde et du Moi.

C'est pourtant avec appréhension que le héros accepte de se contempler au miroir, mi-contraint, mi-fasciné; le miroir, très souvent, vient à sa rencontre, comme pour lui épargner l'illusion de se croire maître de ses actes dans cette expérience toute neuve. Vient alors au jour un impérieux désir iconoclaste: le miroir en miettes, ou l'exil dans les profondeurs intimes, telle paraît être l'alternative. La possibilité de choisir semble vaincue. Et puis, il y a comme une éclipse. L'épreuve débute, hautement ritualisée, par le langage, par le rêve qu'elle fait aussitôt se déployer, avec ses moires, ses tremblements, son doute et sa révélation incertaine. L'enjeu n'est autre que la possession du fantasme. C'est l'amour qui ordonne, avec rigueur, les différents moments de ce combat contre soi-même, sous l'œil froid de la mort, thème central.

Il s'agit d'un travail de deuil, et, certes, les films de Delvaux trouvent leur axe dans le rituel qui accompagne la disparition d'un être aimé, que celle-ci soit réelle ou bien seulement supputée. Mais aussi chaque film tente de briser le miroir, de faire le portrait d'un homme à qui le don échoit, dans une suite d'épisodes obscurs et que la raison n'illumine jamais entièrement, d'entrevoir le texte du monde, et l'Autre Côté.

Rendez-vous à Bray

(1971)

«COMPTINE»

Texte: André Delvaux.

Musique: Johannes Brahms.

(« Intermezzo opus 119, n° 3, en do majeur »)

«Six, cinq, quat', trois, deux, un et une
Mon oiseau va perdre ses plumes
Plumes de bois et plumes de fer
Nous nous retrouverons en Enfer
Plumes de fer et plumes de bois
Le Paradis n'est pas pour toi

Six, cinq, quat', trois, deux, un et une
Mon oiseau a perdu ses plumes
Plumes de bois, plumes de fer
Nous nous retrouverons en Enfer
Plumes de fer, plumes de bois
Le Paradis est pour le Roi».

3. Intermezzo

Grazioso e giocoso

molto p e leggiero

cresc.

Johannes Brahms, opus 119¹

Rendy-vans = Bray

Comptine

"Six cinq quat' trois deux un et u-ne ..."

Julien

"Bray-la-fo-rit, Bray la Ville..."

"Waldbe dimms und Berkerschen..."

(autographe de A. Delvaux)

¹ C'est la cellule de base, dont Frédéric Devreese tire la musique du film. Œuvre jouée par Julien 1) quand il quitte sa chambre au début, après la chanson de la petite fille, 2) dans la Fougeraie, seul au piano, avec le jeu des noms de villages allemands et français.

Julien Gracq

Une collaboration sans nuages

Le rayonnement productif d'un art n'est pas borné, n'est jamais absolument borné par ses frontières techniques. Tout art peut, occasionnellement, inspirer un artiste relevant d'une mouvance étrangère. Mais il existe de l'un à l'autre des variations de grande ampleur dans leur capacité incitative vis-à-vis des créateurs d'une catégorie artistique différente, dans leur aptitude à stimuler en eux l'invention. Tantôt l'art semble se fermer sur lui-même, ne suscitant, en dehors de ses desservants propres, que l'admiration seule, et non une émulation libre et sans frontières: c'est le cas, à l'extrême, de la sculpture et de l'architecture, et, dans une mesure sans doute un peu moindre, de la peinture — la vue d'un monument ne provoquant guère *activement* qu'à bâtir, celle d'une statue qu'à sculpter ou à modeler. Ce sont là des arts, on dirait, strictement autoféconds, qui semblent avoir trouvé en eux-mêmes seuls leur équilibre définitif, et qui ne propagent plus en milieu étranger aucune poussée, aucun ébranlement générateur. A l'extrême opposé, il faudrait situer la musique, dont une des vertus éminentes réside dans sa capacité d'animer, de *mettre en train*, non seulement le profane, mais l'artiste relevant d'une discipline différente: combien de fois un disque placé sur l'électrophone a-t-il délié le cerveau bloqué, libéré les rythmes rétifs, coopéré à la remise en route d'une plume que la page blanche paralyse? Mais cet état contagieux et volatil, cette aptitude séminale à propager son ébranlement au-delà de ses frontières, nous semble être don sans restriction, gratuité pure: en témoigne la disponibilité totale où la musique laisse l'artiste étranger qu'elle inspire, tout comme son refus de cerner en quoi que ce soit, et de peupler concrètement les domaines qu'elle ouvre à l'imagination. Lubrifiant insigne, qui fait jouer parfois magiquement des serrures bloquées, elle n'aiguille ni ne guide aucun mécanisme créateur précis.

La littérature — et spécialement la littérature de fiction — figure ici un échelon intermédiaire, en même temps qu'elle remplit une fonc-

tion à part. Elle a de tout temps — et presque congénitalement — inspiré des arts connexes, à commencer par les arts proprement dits «du livre»: l'enluminure autrefois, l'illustration plus tard, et même la reliure — à continuer par la peinture et la sculpture, si longtemps serves pour leurs sujets de thèmes empruntés à la fiction et à la poésie — pour terminer par la musique, quand elle se plie aux exigences du *lied* ou du livret d'opéra. Mais ce protectorat sourcilleux, exercé longtemps, et presque officiellement, par la fiction écrite sur les autres arts, comporte, lui, des nuisances, et sérieuses: à l'inverse de la musique, qui ne *dicte* jamais rien, la fiction littéraire, elle, quand elle se fait l'inspiratrice et le guide d'un art connexe — et cela parce qu'elle est *signification* de part en part — n'est jamais indemne de l'exercice d'un impérialisme décidé. Si elle inspire, elle ne le fait qu'en imposant d'emblée un cadre fixé, des lignes directrices peu flexibles, un contenu insistant qui se prête aussi mal que possible aux transpositions et aux transmutations.

L'histoire des longs démêlés aigres-doux, du concubinage à la fois passionnel et agité de la littérature de fiction et du cinéma s'enclenche là: elle est celle d'une incompatibilité foncière de tempéraments qui pourtant s'accommodent tant bien que mal de la cohabitation, et même de la collaboration. Le cinéma est image, et le propre de la littérature de fiction, en même temps que son aptitude à suggérer, réside dans son incapacité foncière à jamais *faire voir* (Flaubert déjà le savait parfaitement, qui répondait — à peu près — à une proposition d'illustrer ses romans: «Pensez-vous que je vais laisser quelqu'un *montrer* ce que j'ai dépensé des années de travail à empêcher qu'on voie».) Le genre asexué — fondamentalement impur — du *scénario* figurant le contrat boiteux par lequel les deux arts concluent le pis-aller d'un compromis plutôt qu'un vrai mariage. Des mariages de cette espèce — pour inverser le mot de La Rochefoucauld — il n'y en a sans doute point de parfaits ni de délicieux, mais il y en a quelquefois de bons. Mes rapports avec André Delvaux, grâce à lui, m'en ont apporté la preuve.

L'absence complète de conflits, et même de frictions, est ce qui me frappe le plus, après coup, dans nos relations de travail. Nous ne nous rencontrâmes, me semble-t-il, pas très souvent. Il y eut une longue conversation initiale, où nos rapports furent établis, une fois pour toutes, dans le sens de la «bride sur le cou». Mes relations avec un metteur en scène qui veut adapter un de mes livres tendent à se guider plus ou moins sur la formule du Père de l'Église: «Aime, et fais ce que tu veux.» Je compris tout de suite que Delvaux aimait la nouvelle,

qu'il y entraît souplement, librement, qu'il y était chez lui, et je lui laissai carte blanche, mon souhait étant toujours — persuadé que je suis de l'incompatibilité foncière de la fiction écrite et de l'image — qu'un réalisateur utilise le texte qu'il adapte, non comme la contrainte sécurisante (et décevante) d'une figure ou d'un contour à décalquer, mais, beaucoup plus librement, comme une invitation au voyage, comme un tremplin. Quelque temps après, il me donna à lire le découpage terminé: toutes les scènes inventées, à ma surprise admirative, me firent l'effet non d'ajouts étrangers, mais plutôt de branchages supplémentaires sortis naturellement d'un tronc qui nous devenait à demi-commun.

J'allai un jour le voir à Lagny, au fond d'une pelouse d'herbes folles, dans la grande villa démeublée et déjà mise en vente où il tournait *Rendez-vous à Bray*, et qui, je crois bien, (par la faute d'un réchaud sur lequel on mitonnait, dans un cabinet de toilette, le dîner servi à *La Fougeraie* à Mathieu Carrière) prit feu le dernier jour, le travail terminé. Il dirigeait à mi-voix, sans jamais un mot plus haut que l'autre; une singulière impression de *roue libre*, de progression huilée, totalement étrangère aux éclats habituels, régnait dans la villa réoccupée à petit bruit par la faune bariolée de l'équipe de tournage. Nulle contrainte exercée sur les acteurs: il me semblait plutôt que Delvaux les ralliait par la persuasion, les apprivoisait sans violence à sa manière de voir.

Il faut du temps, et un peu d'accoutumance, pour qu'un écrivain s'habitue au film qu'on a tiré d'un de ses livres. Un vif sentiment de limitation arbitraire est inséparable, pour l'auteur, de la première projection où le film est «visionné». La quantité d'exclusives que formule pour l'imagination chaque plan — quant aux lieux scéniques, quant aux traits des personnages — lui paraît d'abord presque inadmissible: les images sur l'écran lui semblent cristalliser une à une par réduction, par assèchement d'un espace fluide où l'imagination flottait jusque-là en liberté. Mais l'élément musical, activement, admirablement incorporé par Delvaux à son film, jusqu'à en être parfaitement indissociable, joua ici un rôle de médiation efficace: il replongeait les contours si nets du film dans une espèce d'eau-mère, de milieu natif encore à demi-indifférencié où l'homme des mots et l'homme des images pouvaient se rejoindre par-delà la barrière dissoute des modes d'expression. Je songe au film de Delvaux — que je revois toujours avec un plaisir singulier — un peu comme à l'interprétation inattendue que fait parfois la nature, dans un visage nouveau qu'elle crée, d'un *air de famille* — irrécusable après coup, mais dont rien ne permettait

d'anticiper la liberté d'invention dans la ressemblance. Ainsi s'est-il intégré à mon espace familial: ce que la fidélité formelle n'aurait pu accomplir est né — une certaine consanguinité sensible, au départ, étant donnée — de l'exercice sans retenue de l'indépendance et de la liberté.

Votre collaboration sans nuages.

Le rayonnement productif d'un art n'est pas borné, n'est jamais absolument borné par ses frontières techniques. Tout art peut, occasionnellement, inspirer un artiste relevant d'une mouvance ~~intellectuelle~~ étrangère. [---]

Je songe au film de Debraux — que je révois toujours avec un plaisir singulier — not peu comme à l'interprétation si attendue que fait parfois la nature, dans un visage ou une voix, qu'elle crée, d'un air de famille — irrécusable épis coup, mais dont rien ne permettait d'anticiper la liberté d'invention dans la ressemblance. Ainsi s'est-il intégré à mon espace familial: ce que la "fidélité" formelle n'aurait pu accomplir est né — une certaine consanguinité sensible, au départ, étant donnée — de l'exercice sans retenue de l'indépendance et de la liberté.

Jehan Gracy

Henri Plard

Deux formes de réalisme magique: du «Roi Cophetua» à «Rendez-vous à Bray»

*«... comme une aube du déluge où battraient
mêlées l'aile de la colombe et celle du cor-
beau».*

Julien Gracq (Le Roi Cophetua, p. 233).

«Rendez-vous à Bray» (1971), «nocturne» de Delvaux¹ sur des retrouvailles matériellement manquées et ésotériquement réussies, est marqué de la dualité propre au réalisme magique, la «double optique» ou «vision stéréoscopique» dont Ernst Jünger écrivait dès 1930, dans sa «Lettre de Sicile au Bonhomme de la lune», qu'elle conjoint la précision du regard diurne au vague de la lueur lunaire, le positivisme au romantisme, «car le réel est aussi magique que la magie est réelle»².

Inspiré par une nouvelle de Julien Gracq, «Le Roi Cophetua» (dans «La Presqu'île», Paris 1970, p. 181-251), le film ne la suit que durant, environ, la moitié de son heure et demie, avec des modifications significatives, véritables *indices*, auxquelles nous reviendrons; le reste correspond aux rares et brefs retours en arrière du narrateur anonyme, chez Gracq (qui devient chez Delvaux Julien Eschenbach), à ses rencontres de l'avant-guerre avec Jacques Nueil; Delvaux a considérablement développé ce champ temporel antérieur au 2 août 1914, donné un nom, une identité et une histoire au «je» gracquien, précisé son caractère, ajouté un personnage structurellement essentiel (Odile), complété la «composition du lieu» et du temps, et ce faisant, en quelque sorte, porté l'œuvre de la forme de la nouvelle à celle du

¹ La pièce de piano plusieurs fois visible en gros plan est intitulée: «Nocturne I». «A Jacques N.».

² Voir «Le contemplateur solitaire», Paris 1975, p. 40, et ma préface, ainsi que mon article dans «Marginales», éd. par Jacques De Decker, n° 134, Bruxelles oct. 1970: «Affinités électives: Jünger et Gracq», et la thèse de Mme Marie Francis: «Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq», Paris 1979, 309 p. (avec bibliographie). L'admiration et l'estime de Gracq pour Jünger sont attestées par plusieurs articles, cf. Mme Francis, *op. cit.*, p. 289-290.

roman, qui s'étale dans la durée et nuance ses personnages. C'est plus vrai encore ici que dans «Un soir, un train», où le cinéaste a réalisé un enrichissement analogue, de sorte qu'on pourrait appeler «Rendez-vous à Bray», où la musique tient une place bien plus importante que dans la nouvelle, des variations de Delvaux sur une pièce de Gracq.

L'anecdote tient en quelques lignes : un jeune journaliste parlementaire, réformé pour blessure en 1914, se rend le 1^{er} novembre 1917 à un rendez-vous que lui a donné son ami d'avant la guerre, critique musical et compositeur, pionnier de l'aviation, et mobilisé comme tel dans une escadrille de bombardement³, dans sa maison de Bray-la-forêt, pour profiter d'une permission. Le narrateur ne trouve qu'une bizarre et taciturne servante, de statut indéterminable, qui lui conseille d'abord d'attendre Jacques, l'éclair (lorsque l'électricité tombe en panne, le vent soufflant en tempête), lui prépare un repas, lui ouvre enfin son lit, à peu près sans rien dire. Le lendemain matin, jour des Morts, le narrateur retourne à Paris, non pas déçu, mais bizarrement apaisé par cette nuit de présence dans l'absence. Car il est de plus en plus certain que Jacques a été abattu dans un raid de son appareil au-dessus de Kaiserslautern. Et tout en la Servante rappelle Proserpine.

Comme chez Delvaux, la date est très précisément indiquée : «J'avais été blessé l'hiver de 1914», dit le narrateur, «dans la mêlée des Flandres, puis réformé; et, reprenant mon poste de journaliste parlementaire, je me trouvai en savoir un peu plus long...» etc.; ce qui explique le fait étrange que cet homme jeune ne soit pas au front et que la rencontre ait lieu dans une maison intermédiaire entre la paix et la guerre, Paris et le front du Nord (encore que sans aucun réalisme; à cette époque, le front du Nord passe à l'Est d'Arras, à l'Ouest de Saint-Quentin; environ cent cinquante kilomètres de la forêt où se trouve la maison, la «Fougeraie»; or, les bruits du front sont constamment audibles). Gracq rappelle par quelques traits cette fin de la terrible année 1917 : l'usure du ministère, la révolution russe et Kerenski, les mutineries (celles du Chemin des Dames et de l'offensive Nivelle), l'attente du choc décisif pour le printemps (ce sera l'offensive du 21 mars 1918); l'attente, thème essentiel dans l'œuvre de Gracq, proche ici, par son caractère de présence-absence, de celle

³ Une «escadrille Voisin»; «Voisin» n'est pas le nom du chef d'escadrille, mais d'un constructeur d'avions célèbre en France (Gabriel Voisin, 1880-1973). Hasard ou non, Roger Van Hool, dans le film, ressemble à Gabriel Voisin jeune : même moustache, même coiffure.

du «Rivage des Syrtes» et surtout de «Un balcon en forêt», hiver et printemps 1939-1940, avec des motifs tout semblables: la forêt, la maison isolée, l'emploi de métaphores maritimes, bien que la mer soit lointaine, la guerre à l'arrière-plan, comme une menace toujours prête à se préciser, la femme silencieuse et énigmatique cachée au fond de la forêt et prêtresse d'un rite intemporel, plus ancien que le monde des hommes et des guerres (ici, anonyme, la «servante» chez Gracq, «elle», dans le post-générique de Delvaux; de fait, celui-ci a parfaitement discerné en elle une figure archétypique, un «*she*»). Le «je» part précisément de la gare du Nord, l'après-midi de la Toussaint; il est «seul dans son compartiment», et presque seul «dans ce train de grande banlieue traînard et désœuvré»; le train ne ramène personne au front (tout cela a été inversé par Delvaux). Une phrase jetée à la lecture des journaux — et chez Delvaux, prononcée par un soldat qui remonte vers la bataille en compagnie d'une femme mûre et très belle, femme ou maîtresse — annonce le souvenir et l'absence de Nueil: «L'aviation française avait bombardé de nuit les casernes de Kaiserslautern» (p. 188). La pensée de Julien, par cette journée froide et venteuse d'automne, est «une petite flamme chaude», comme l'amour de la très jeune Annette pour Lehameau dans «Un rude hiver» (1939) de Queneau, qui, lui aussi, se passe dans les deux derniers mois de l'an 1917. Nueil, qu'il «connaît peu», a été «un moment critique musical» dans un quotidien, il est compositeur et aviateur. Mais dans le film, leur amitié «naissante et un peu distraite» manifeste des rapports ambigus et violents entre Jacques (critique et riche), et Julien (étranger, fauché, pianiste et compositeur, dont Jacques tente de sauver le talent, qu'il oriente dans des voies aussi dangereuses que la place de *tapeur* dans un minable ciné de banlieue: celle du virtuose à cachets, pour une grande bourgeoisie indifférente; Julien s'en délivre en créant un scandale, après le concert). Un second indice de la mort de Jacques est la mention, en passant, de sa mutation «dans une des escadrilles Voisin de bombardement de nuit»; donc, Jacques est mort la nuit. Ces avions lâchent sans grand effet «leurs bombes sur les gares et les usines du Palatinat», autre signe: Kaiserslautern se trouve dans cette province. Bray devient Bray⁴; Delvaux, dans les retours en

⁴ Bray, comme Braye, sont des noms de village imaginaires; il existe un *pays* de Bray, aux confins de la Normandie et de la Picardie, et une rivière mancelle, la Braye. Quant à l'indication «Bray-la-Forêt», elle se trouve en France dans le nom de villages ou bourgs situés au cœur d'une grande forêt: ainsi «Lyons-la-Forêt» en Haute-Normandie.

arrière, mais plus après le 2 août 1914, s'attache au personnage d'Odi-le, la fiancée de Jacques, à laquelle rien ne correspond chez Gracq; il me semble qu'il incarne en elle la France insouciant d'avant-guerre dont parle le narrateur, «une avant-guerre perdue», «jeune, joueuse, éventée, aventureuse, *détachée* comme aucune...»; figure importante en ce qu'elle équilibre, comme la «femme blanche», la fiancée du jour et de la vie, la «femme noire», l'anonyme reine des ténèbres, de l'amour physique et de la mort, l'une Parisienne qu'on ne voit dans les forêts qu'en promenade et élégamment vêtue, non sans «chic», l'autre liée consubstantiellement à une maison secrète où Jacques, visiblement, fuit le monde de sa mère, une bourgeoise obtuse cuirassée de soie noire, et installée comme une idole de baraque de foire parmi des plantes en pot, des portières à pompons, des figurines de Sèvres, des vases hideux, bref la parfaite incarnation de ce qu'on appelle, par antiphrase, je suppose, la Belle Epoque. Elle meurt avant le 2 août 1914.

Tandis que le film de Delvaux est riche de personnages secondaires mais très clairement dessinés (et joué par de bons acteurs: Verley, Martine Sarcey; Jean Bouise...), on ne rencontre chez Gracq, en fait, que deux personnages: le «je» et la «servante-maîtresse», comme il l'appelle, pour rendre sa fonction ambiguë, c'est-à-dire le couple du tableau de la salle à manger, «Le roi Cophetua», la Servante ou «elle» étant «the Beggar Maid», et Jacques et Julien se fondant dans la personne adorante et dominée du Roi (que mentionne un vers énigmatique de Shakespeare: «Du temps où le roi Cophetua aimait la petite mendicante»). Delvaux a conservé le premier mot d'«elle», si équivoque, pour qui a lu toute la nouvelle: «M. Nueil vous attend cet après-midi. Mais il n'est pas encore arrivé», de même que le nom sylvestre de la villa, son isolement, sa «froideur glaciale», sa «rigidité mortuaire», ses grands feux de bois dans des pièces sombres, les lumières qui s'éteignent; la survenue de la Servante portant «un flambeau à deux bougies», son corps enfin deviné et désiré sont identiques; mais chez Delvaux, le candélabre à cinq bougies lui donne bien plus l'aspect d'une prêtresse, de servante ou célébrante d'un rite inconnu. Delvaux a entièrement abandonné un motif, important, me semble-t-il, chez Gracq, l'autre référence esthétique; le «je» songe à une gravure de Goya, «la mala noche», «la male nuit»; vérification faite, c'est le n° 36 des «caprichos». Or, la gravure de l'Aragonais n'a que peu à voir avec la description de Gracq: on n'y trouve ni le visage «ombré», mongol et clos, aux lourdes paupières obliques», de la silhouette noire,

ni «le vent fou qui retroussé jusqu'aux reins le jupon clair sur des jambes parfaites» de la «silhouette blanche», ni ce que cette femme à demi-dénudée évoque, «silhouette troussée et flagellée», d'érotisme brutal, voire sadique; chez Goya, à peine aperçoit-on un petit morceau de cuisse au-dessus du creux du genou. Il est bien évident que la description par Jacques, volontairement inexacte, révèle, comme un test de projection, la violence du désir que provoque en lui la fille noire, silencieuse et secrète, en une nuit bouleversée par le vent. Mais Delvaux a transposé dans la dualité Odile-Elle (Bulle Ogier-Anna Karina) le couple «silhouette noire» et «silhouette blanche» de Gracq. Quant au lieu, «un *no man's land* abandonné», Delvaux a rendu très fidèlement son aspect de passage, de sas ou de demeure provisoire intermédiaire entre la paix et la guerre, la vie et la mort, comme celui (nuit, champs, auberge: la très belle serveuse qui danse avec l'étudiant Val est aussi une «femme noire») où se passe la seconde partie de «Un soir, un train». Chez Gracq comme chez le cinéaste belge, il s'agit d'un de ces lieux intermédiaires entre la vie et la mort, le réel et le rêve qui conviennent au réalisme magique⁵.

La dualité, qui ne va pas sans ambiguïté, me paraît être le principe formel général de «Rendez-vous à Bray», poursuivi jusque dans les moindres détails avec une rigueur sensible sous la souplesse de la narration, et bien connue dans l'œuvre de Delvaux, dont les plans sont minutieusement repérés (il a inséré dans son film des natures mortes raffinées de seaux à gâteaux, verres et plateaux, fleurs, qui rappellent les tableaux dont s'ornaient, vers 1910, les salons et les salles à manger de la bourgeoisie provinciale en France). Dualité des personnages: tout autrement que chez Gracq, il y a deux hommes et deux femmes, bien dessinés et fortement contrastés, alors que dans «Le Roi Cophetua», le narrateur est surtout une plaque sensible, un myste peu déterminé, comme il est normal lorsqu'on aborde une initiation, et qui s'efface devant le triple mystère de Jacques Nueil, de la Servante et de la mort. Comme toujours, Delvaux a choisi ses acteurs avec une extrême sensibilité à ce qu'il peut tirer d'eux, car, de même que Rohmer, mais bien différemment, Delvaux est admirable dans l'élec-

⁵ On songera surtout au Bardo Thödol thibétain, au *Nobiskrug* d'Allemagne du Nord, et bien entendu à l'auberge de «De trein der traagheid» chez Daisne, mais aussi à certains romans «magiques» de Julien Green, à l'époque du «Visionnaire» et de «Minuit»: le château de Manuel, l'abbaye de Fontfroide. «Une lisière à peine franche», écrit Gracq, p. 213.

tion de ses actrices, Beata Tyskiewicz, toute jeune et peu connue, Anouk Aimée, Marie-Christine Barrault, et ici Bulle Ogier, dont la pétulance et la grâce font merveille, et Anna Karina, que son accent danois rend plus singulière encore, comme l'accent allemand du Nord fait de Mathieu Carrière.

D'autre part, on peut supposer, que Delvaux, Wallon de nom et d'origine, mais fasciné par le monde germanique et la Flandre, a très heureusement su se faire «de nécessité vertu», ce qui, d'après Nietzsche, est la racine de toute vertu authentique, en transformant la tension fondamentale de la «belgitude» et en l'élevant sur le plan esthétique du maniérisme, de la «concordia discors». Au lieu de s'identifier obtusément à l'une des deux «demi-Belgiques», ou d'étaler la souffrance de cette déchirure, comme le font dans ce pays quelques spécialistes adroits de l'écartèlement, il a créé, de ces deux aspects, un équilibre qui caresse l'œil et l'esprit : à cet égard, il est par excellence cinéaste belge, c'est-à-dire, non pas tournant en Belgique ou y vivant, mais transposant en formes la dualité d'un «francophone» de culture latine et germanique (Gracq et Daisne)⁶.

Dans «Rendez-vous à Bray», cette dualité est manifeste entre le jeu de Van Hool et celui de Carrière, d'autant plus étrangement que c'est le porteur du nom français (un Lübeckois, peut-être descendant de réfugiés huguenots?) qui est l'Allemand, tandis que le nom flamand couvre un acteur qui, outre son charme évident et sa séduction naturelle, joue sans nulle pesanteur «le» Français tel qu'on le voit de Bruxelles (un mythe très divertissant dont on trouve une réalisation célèbre chez le jeune Albert Delpierre «de Paris» — «Quelle éloquence! Quel ostracisme!» — opposé à Séraphin De Meulemeester, dans «Le mariage de Mlle Beulemans», en 1911). Donc, élégant, beau parleur, trop vif et porté à traiter de haut en bas le reste de l'humanité, prompt à la colère ou à se replier sur sa «francité» («mon cher», dit-il à Julien, «nous sommes décidément faits pour ne pas nous comprendre», le Luxembourgeois récitant joyeusement un poème dans cette langue «aboyée» qu'est, pour une oreille française, l'idiome de Goethe). Cette dualité a été reprise, dans un contexte tout autre, par «Femme entre chien et loup», où Van Hool jouait, comme on s'en souvient, le résistant «fransquillon» et bavard, opposé à l'introversion

⁶ Il faut toutefois bien souligner que Gracq représente, en France, et très consciemment, non pas la «latinité» dont se réclament tant de ses compatriotes, mais la tradition celtique, tant dans ses lieux que dans sa mythologie propre et ses références arthuriennes.

crispée du «collabo» flamand, le Chien et le Loup, et la femme entre deux, dans une lumière équivoque, crépusculaire ou matinale, qu'on appelle «entre chien et loup» et qui baigne le début et la fin de «Rendez-vous à Bray». Le personnage de Carrière, Julien, décrit avec une minutie affectueuse, et qui assume le rôle du «je» de Gracq, est tout en opposition à Jacques; la parenté des deux noms souligne, comme dans «Jules et Jim» de Truffaut, leur aspect de jumeaux dissemblables: tous deux musiciens, se substituant l'un à l'autre quand Jacques Nueil, partant pour le front, «passe» sa chronique à Julien Eschenbach, entretenant avec les deux mêmes femmes des rapports complexes, liés par une histoire à laquelle nous renviendrons, entièrement «suppléée» par Delvaux. Celui-ci joue de l'aspect «Allemand hanséatique», froid, courtois, un peu distant dans l'aisance de Carrière, comme le faisait Doniol-Valcroze dans la «Maison des Bories» (desservi, hélas! par un contraste avec deux acteurs français, le professeur et sa femme, parfaitement grotesques). Son flegme apparent d'introverti tranche, avec une sorte d'humour, sur l'extraversion légèrement, donc subtilement exagérée de Van Hool, qui, sans cesse, veut contraindre son ami, l'attrape, l'entraîne, le conseille, prétend jouer les mécènes, organiser sa carrière. On est frappé par la double élégance contrastée de ces deux beaux jeunes gens: Van Hool en uniforme (de maréchal des logis de l'artillerie montée)⁷, tunique noire, chevrons argent, passepoil rouge, col raide; Mathieu Carrière toujours en civil.

Mais ce fils de vigneron de Grevenmacher est l'ambiguïté faite homme: il parle un français impeccable avec un fort accent (du Nord, plus que luxembourgeois), en hésitant un peu, audiblement ravi lorsqu'il peut lancer à toute volée une phrase allemande, comme sa tentante recette de truite au bleu. Il est luxembourgeois, donc neutre, de plus citoyen d'un pays aussi culturellement double que la Belgique, orienté vers Trèves et Metz à la fois. Il n'a pu s'engager dans l'armée française, étant étranger, mais n'a pas été interné, étant neutre: d'où les scènes où, rencontrant, le 29 décembre 1917, des soldats en «bleu-horizon», il reçoit des regards surpris, ou méfiants, ou franchement hostiles: ce garçon de vingt-cinq ans peut-être, et solide, se promène en civil quand les Français de sa classe «montent à la riflette»; isolément souligné par le fait que Bray-la-Forêt se trouve à vingt kilomètres

⁷ Historiquement exact: chez les Français et les Allemands, il n'y avait pas encore d'uniformes propres à l'aviation; les aviateurs, volontaires détachés de leur corps, en gardaient l'uniforme: dragons, hussards, artilleurs...

du front, et que dans cette petite gare, on ne voit, outre le chef de gare à moitié sourd et totalement haineux, que des soldats, et la femme qui accompagne son amant ou son mari à la fin de sa permission.

Enfin, l'ambiguïté éclate dans son statut : pianiste excellent et créateur, debussyste, il est condamné à vivoter comme tapeur sur une «casserole» dans un cinéma de quartier; mais, dès qu'on le voit en habit de soirée devant un très beau piano à queue, un Steinway, me semble-t-il, il révèle aussitôt à quel monde il appartient — pour du reste exploser, de manière anti-mondaine, et causer un scandale dans la famille bourgeoise, riche et formaliste de Bulle Ogier, que, pour ma part, je situerais dans la Haute Banque juive ou protestante : elle porte un nom de consonance germanique que je n'ai pu saisir. Hoffmann?, Haussmann? A Verley qui lui tend, avec un verre de champagne, son cachet, en disant : «Un pianiste aussi doué doit avoir soif après une soirée pareille» — à ce mufle «distingué», qui a l'air de dire : «Dans notre monde, on sait être bien élevé, même avec les domestiques», Julien arrache brutalement le verre et jette le billet, d'un geste rageur qui, lui, signifie; «Je suis peut-être fauché, mais je n'en suis pas encore à courir le cachet.» Si bien qu'entre ces deux jeunes gens que tout sépare, mais qui, en fait, sont jumeaux par leur amour de la musique, celle de Brahms et de César Franck, de Debussy et de Fauré, d'une certaine blondeur faussement ingénue, et par l'agacement que leur cause le «beau monde», explosif chez Jacques, contenu chez Julien — entre le Parisien et le Luxembourgeois, si les colères sont en surface, l'affection est profonde, et le rendez-vous donné, manqué, car Jacques est mort, puis de nouveau réussi témoigne d'un fait mystérieux et irréfutable : il est des liens que la mort ne peut ni desserrer, ni rompre. Julien survivant, mais étranger à la sphère dans laquelle il vit, Jacques qui s'y trouvait chez lui, mais maintenant mort, «communient» dans un lieu d'initiation, une demeure isolée et «hermétiquement» close, un repas, le lit et la chair d'une femme, «elle», comme la nomme simplement et justement Delvaux — un jungien dirait : leur commune *anima* et initiatrice au sexe et à la mort, la Reine des ombres sous les traits d'une jeune fille («Korè»)*.

* Dans une séquence au cimetière de Héverlée, Delvaux a réalisé un plan bouleversant sur une vieille tombe enguirlandée de lierre, la plante de l'éternité : dans un ovale, deux mains qui s'étreignent, image simple et touchante d'un amour que la mort ne fait qu'exalter (in *Met Dieric Bouts*).

Même dualité dans les deux figures féminines, conformes à une division très ancienne, puisque Jünger la trouvait déjà, au musée de Cagliari, dans les statuettes préhistoriques de Sardaigne : la Vierge et la Femme, double et antithétique manifestation d'une essence unique, comme le sont chez Jacob Böhme la Colère et l'Amour, les Ténèbres et la Lumière, le Ciel et l'Enfer, qui procèdent du même *Urgrund* ou *Ungrund* : la femme claire, la fiancée du jour, et la femme sombre, la fiancée des ténèbres : mais celle-ci, porteuse du chandelier à cinq branches, éclaire, guide et révèle : ainsi, dans le Bardo Thödol du « Livre des Morts », c'est par la rencontre avec les dieux irrités, non avec les dieux bienveillants, que le mort atteint à la Connaissance et peut donc accéder au Jugement. L'une, Odile, fille de plein air ou apparue aux lumières du salon, extravertie, bavarde, « naturelle » et spontanée ; traitée avec un humour affectueux : le film comporte une petite scène délicate qui dure bien quelques minutes, et où l'on voit Bulle Ogier, jeune fille « de bonne famille » en robe du soir argentée, très élégante, se battre avec un problème insoluble, même pour qui a appris « les usages du monde » dans le traité classique de la baronne Staffe : comment arriver à manger un blanc de poulet quand on n'a que deux mains et trois objets à manipuler : une assiette de Limoges, un couteau et une fourchette ? Ou également, après la séance du « Fantômas » de Feuillade, Odile racontant aux deux jeunes gens, avec la volubilité d'une Parisienne, une aventure ahurissante de son héros : Fantômas avait fait entrer des boas par les tuyaux du radiateur, pour étouffer Jude, mais celui-ci, qui se méfiait, s'était garni le corps d'une ceinture de fer à pointes aiguës sur laquelle les sales bêtes se déchirèrent etc. etc., parodie charmante, comme tout le rôle de Bulle Ogier, dont on a rarement mis aussi bien en lumière la grâce, l'expressivité et la vivacité, notamment lorsqu'on suit sur son visage lisse et arrondi (elle a les joues de la Jeune fille de Vermeer, au Mauritshuis), les péripéties de « Fantômas », « marchant » visiblement, tandis que son fiancé, Jacques, trahit par sa mimique d'abord de l'ironie, puis de l'exaspération, ce dont Odile n'a cure. Ses rapports « triangulaires » avec les deux garçons demeurent, pour ce qu'on en voit, chastes et plus affectueux qu'amoureux : plutôt *the girl next door* ou une jeune sœur qu'une amante. Dans la scène où tous trois se déshabillent *prestissimo* pour passer la Marne à la nage, parce qu'il les assomme de faire un long détour par un pont, Julien d'abord (campagnard et fils de vigneron, donc avec naturel), puis Jacques (Parisien bien élevé, donc visiblement mécontent, mais qui ne veut pas sembler un Père-la-

pudeur), puis Odile («Attendez-moi!», gémit-elle; l'un et l'autre n'avaient pas pensé qu'une «demoiselle» les imiterait avec la simplicité des âmes claires) — donc, dans cette scène qui pourrait sembler érotique, la nudité, vue de dos, de Bulle Ogier est gracieuse, mais ni excitante, ni «polissonne». Delvaux a arrêté sa caméra sur un plan exquis, où l'on voit son buste — cheveux courts, taille gracile, bras minces — presque enfantin, sur un fond de branchages et d'eaux: on dirait l'une des petites nymphes ou fées de Heinrich Vogeler, et ce n'est pas le seul trait «*Jugendstil*» dans cette œuvre.

La fragmentation d'un passé entièrement imaginé par Delvaux et livré sans ordre chronologique, en *inserts* plus ou moins longs, d'une seconde à quelques minutes, au fil des associations d'images, n'a rien de nouveau: c'est l'un des procédés narratifs que le cinéma a empruntés au roman, où il est classique dès le XIX^e siècle; et du reste, cette technique du *flash-back* a déjà, au cinéma, une légère teinte d'archaïsme. Consciente chez Delvaux: car, plus subtilement, il obtient un décalage dans le temps de deux manières: en insérant quelques séquences savoureuses d'un vieux «Fantômas», accompagnées par les orages de la «casserole» de Julien; un délire très divertissant de plastrons empesés, de robes à traînes, d'aigrettes, de poursuites en auto modèle 1905, de prolifération brusque d'agents à moustache et bâton blanc, entraînés par des détectives en chapeau melon, d'autant plus drôle que le montage les coupe de plans sur la salle, et le visage extasié d'Odile. Delvaux évite d'insister sur la «reconstitution de la Belle Epoque», si banale de nos jours, détestant la facilité, à tous les sens du terme. Mais surtout, il emploie à diverses reprises, et notamment au début et à la fin, un procédé très archaïque que je ne me souviens pas d'avoir rencontré dans un film récent: ouvrir ou fermer un plan ou moyen d'un cache circulaire qui, lentement, s'étale sur l'écran, ou se referme sur une image — ainsi, à la dernière, Van Hool, vu de dos, en manteau, avec un sac de voyage à la main, au milieu d'un cercle parfait qui rappelle les photos de famille, si nombreuses dans le film.

Une des clés de l'œuvre est sans aucun doute donnée par le personnage nullement gracquien de la petite fille à la marelle et de sa chanson. Tout au début, lorsque Julien fait sa valise, il entend fredonner et voit de sa fenêtre une gamine de sept ou huit ans, dont on n'apercevra jamais que les cheveux longs, un ruban rose cerise, et surtout une robe blanche plissée qui s'ouvre et se referme selon les sauts de son

jeu; on aperçoit les chiffres de sa marelle et, très accentué, le mot «ciel» dans la dernière case, semi-circulaire; et il faut de nouveau s'attacher à l'équivoque de ce mot: milieu où l'aviateur se bat, vit et meurt; et la vie après la vie, le Paradis. La comptine, inventée par Delvaux — en tout cas, à moi inconnue — annonce clairement la raison pour laquelle Jacques se fait attendre, puis ne vient pas, puis ne survient que sous une forme «médiatisée», dans la nuit initiatique de la Fougeraie; elle relie ce thème à celui qui donne son titre à la nouvelle de Gracq: «Le Roi Cophetua». C'est, si j'ai bien noté ses derniers vers, tout d'abord:

«L'oiseau a perdu ses plumes,
plumes de bois, plumes de fer,
l'oiseau voit ses ail(es) en enfer,»

comptine qui devient tout à la fin, tandis que le noir se fait:

«L'oiseau a perdu ses plumes,
plumes de fer, plumes de bois,
le Paradis et puis le Roi».

Il y a là un renversement qui marque, avec la clarté habituelle chez Delvaux, le début et la fin de la narration. Julien capte au vol la mélodie et la joue d'une main sur le piano de sa chambre, essaie durant le film de la retrouver, tantôt la chantonne et tantôt la sifflotte — ce retour évident de phrases chantonnées par une voix d'enfant, naïve et monotone, marque une reprise du passé par le présent, de la mort par la vie (du souvenir): ainsi, chez Proust, le premier mot était «Longtemps...», le dernier «... dans le temps».

C'est dans les déviations, sans nuance péjorative, par rapport à Gracq que Delvaux accentue cet aspect initiatique, du reste présent chez l'auteur ici et ailleurs. Gracq avait expressément daté son histoire: Toussaint et Jour des morts. Chez Delvaux, le télégramme qui donne «rendez-vous à Bray» fixe cette rencontre à la Fougeraie, le 28 décembre, Braye-la-Forêt. Sans doute Delvaux a-t-il trouvé le renvoi aux 1^{er} et 2 novembre un peu lourd et trop évident. Son allusion est plus secrète: nous sommes dans le temps magique par excellence, celui de la jointure de deux années, temps de renouvellement, dangereux parce que les morts et les Esprits s'y rapprochent des vivants. Ces nuits — six avant le 1^{er} janvier, six après, donc du 25 décembre au Jour des rois, — sont connues comme ouvertes aux ombres, aux visions et aux fantômes dans la tradition germanique; on les appelle les Douze nuits en Angleterre, les *Rauhnächte* en Souabe; elles figurent dans le conte initiatique d'Ernst Jünger, «Visite à Godenholm»: chacun y rencontre sa vérité secrète, sous forme de visions dues à une drogue et aux

suggestions du mage Schwarzenberg, qui rappelle avec insistance que le visionnaire «en sait encore plus»; et, sous sa vérité individuelle, lui apparaît la foule des morts qui continuent à vivre en lui, ou pour mieux dire, *sont* sa vie la plus cachée (à lui-même aussi; il faut qu'une initiation la lui dévoile — de même que dans une épigramme de Novalis, l'adepte qui a réussi à soulever le vêtement de l'Isis de Saïs a aperçu, «merveille des merveilles, lui-même»). L'air étant ensuite purifié et le temps rétabli dans son cours habituel, on le célébrait par une fête, et peut-être par un masque fondé sur les équivoques des fins qui sont, aussi, des commencements, et des deux sexes: l'exemple le plus connu est, «Twelfth Night», traduit par «La nuit des Rois», ce qui en garde le sens, mais en cache la signification ésotérique; la nuit du 28 au 29 décembre 1917 sera, elle, une «nuit du roi» — chez Shakespeare, la fille se déguise en garçon, et est aimée comme tel par une autre fille, tout en aimant l'amant de celle-ci — jusqu'au moment où Viola pourra reprendre ses vêtements féminins et Olivia se consoler et épouser un jumeau masculin, opportunément sauvé du naufrage, de sorte que «tout rentrera dans l'ordre», comme à l'issue d'une autre nuit magique, celle de la mi-été, dans «A Midsummer night's dream». Jusque-là, durant douze fois vingt-quatre heures, il se passe des choses étranges, auxquelles préside le dieu équivoque Janus, auquel janvier doit son nom, dieu de l'ouverture et de la fermeture des portes (*januae*) et des années, et, par conséquent, *bifrons*. Ici, le rendez-vous donné par un mort, dont la disparition, encore inconnue, est suggérée par des indices clairs est aussi étrange que la présence-absence de Jacques au cœur de la nuit passée en compagnie de la femme, servante, nourricière, amante et maîtresse, qui règne silencieusement sur le royaume secret de Jacques (celui dans lequel il échappait à la tyrannie diurne de la Mère). Après le télégramme qui convoque Julien, vient la comptine prophétique de la petite fille; puis on voit, dans le train, la main d'une femme doucement posée sur celle d'un soldat; le regard de la femme à ce mort en sursis; le visage de Julien — tous en gros plan; puis, défilant dans le cadre de la fenêtre, une forêt en hiver, et le thème de la forêt sera perpétuellement présent d'un bout à l'autre du récit; le soldat a la fonction du messager, du «psychagogue», de «l'ouvreur des voies» chez Thomas Mann; il interroge Julien: «Vous remontez vers le front? — Non, je descends à Bray-la-forêt pour voir un ami»... «J'ai repris la chronique d'un ami qui est aviateur dans l'escadrille de Voisin.» Le soldat: «C'est lui que vous allez retrouver?»

Julien : « Comment le savez-vous ? » — sur quoi, fondu enchaîné sur le même paysage d'hiver et de forêt, *flash-back* sur un plan américain : une voiture 1905, au volant, Jacques, sur la banquette arrière, Odile et Julien. Odile : « Jacques, vous devriez m'emmener en aéroplane. » Retour au compartiment de chemin de fer : gros plan du journal. Le soldat remarque : « Tous nos avions ne sont pas rentrés de mission » etc.

Julien, visiblement agacé : « De toute façon, mon camarade me racontera ! ». Sur quoi la femme et le soldat descendent, ayant rempli leur mission : annoncer à Julien ce qu'il ignore et ne comprendra qu'au terme de son initiation, en s'identifiant à Jacques en la figure du roi Cophetua. Ainsi, ces personnages anonymes, sans passé ni avenir, la petite fille, la femme, le soldat, et plus tard les deux écoliers en manteau noir à capuchon, qui indiquent à Julien le chemin de la Fougeraie, interviennent comme les porteurs d'un message confus, qui devient plus clair quand la lumière électrique est remplacée par celle, vacillante, énigmatique et qui meut des ombres, des bougies : selon la célèbre règle de l'initiation : *Vide. Audi. Tace*, les spectacles qui se succèdent ne prennent leur sens et ne dévoilent leur succession qu'au moment de la vision ultime, celle du tableau « Le Roi Cophetua », dans la salle à manger, après que Julien a traversé toute une série d'antichambres : train, gare, village, jardin, deux salons, cuisine — et cette vue du « Roi Cophetua » est immédiatement suivie de l'étreinte du « roi » et de la « mendiante » ; le vivant et le mort deviennent un, ou, si l'on veut : Jacques revit en Julien, Julien est mort en Jacques, car, quand se lève l'aube du 29 décembre (plan de la fenêtre à demi-visible entre deux rideaux gros-bleu, couleur inédite jusqu'à présent, avec des fleurs sèches dans un vase à contre-jour), on voit Julien dormir nu dans le grand lit, d'abord à côté de la Servante, puis seul, et il a l'air alors, dans son épuisement, d'un jeune mort : il ressemble au gisant de Gaston de Foix à la Brera. La vérité subsiste : « l'oiseau a perdu ses plumes », mais le monde auquel il accède par la mort est lui aussi double et équivoque : « enfer » où il voit ses ailes, « paradis » où il reçoit enfin sa couronne. Julien est ainsi passé de l'inconscience à la conscience d'un mystère que l'on pourrait tenter de cerner avec la maxime du théosophe et mystique Louis-Claude de Saint-Martin : « La seule différence qu'il y ait entre les hommes, c'est que les uns sont dans l'autre monde en le sachant, et que les autres y sont sans le savoir », car, dit encore Saint-Martin, et c'est aussi le sens le plus

profond du poème de Goethe, *Selige Sehnsucht*: «A tous les instants de notre existence, nous devons nous ressusciter des morts»⁹.

⁹ Goethe: «Und solang du das nicht hast, / Dieses: Stirb und werde! / Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde», par opposition à un habitant initié d'une terre devenue, pour lui, lumineuse.

Delvaux a utilisé une reproduction du fameux tableau de Burne-Jones, «King Cophetua and the Beggar Maid», 1884 — Tate Gallery, Londres (cf. Martin Harrison: «Pre-raphaelite Paintings and Graphics», éd. revue et complétée, Londres, 1973, p. 82), mais sans jamais reproduire l'ensemble du tableau: il apparaît à la 55^e minute, en traveling de gauche en bas à droite en haut, du Roi agenouillé vers la jeune fille, en insistant sur les visages, et notamment, celui, pur, pâle et lointain, de la «Beggar Maid». Ni l'escalier, en bas, ni les deux garçons qui se penchent par-dessus une draperie, en haut, ni le fragment de paysage visible au fond n'ont été retenus. La description de Gracq (p. 223-224) n'a aucun rapport avec le tableau de Burne-Jones, la plus populaire sans doute de ses œuvres; l'influence qu'il a eue sur Fernand Khnopff, avec qui il était lié, explique peut-être l'intérêt de Delvaux pour Burne-Jones; c'est pour la même raison que M. Roberts-Jones a pu acquérir et exposer dans la salle des Symbolistes belges, au musée de la rue de la Régence, un admirable Burne-Jones («Les noces de Psyché»).

Je remercie la Cinémathèque de Belgique, qui m'a permis d'étudier «sur table» le film d'André Delvaux, seule méthode sur laquelle puisse se fonder une analyse.

Belle

(1973)

LA VIE S'EN VA...

Texte : André Delvaux.

Musique : Frédéric Devreese.

La vie s'en va
La vie s'en est
allée au vent

Fagnes du Nord
La vie y mord
à pleine dents

Cheveux noués
et dénoués
Rafales fortes
comme des nœuds
noués au creux
des forêts mortes
et dénoués
dans tes cheveux

Cheveux au vent
Cheveux noués
et dénoués

La vie s'en va
La vie au vent
s'en est allée

Amours nouées
et dénouées
Amours du Nord
déracinées
Le vent d'hiver
a moissonné
l'amour d'été

Amours du Nord
La neige y mord
à pleines dents

La vie s'en va
La vie s'en est
allée au vent

La vie sera

La vie sera avec elle la source

"Belle..."
 prélude en fa mineur J.S. Bach. La vie sera

che veux voir et de voir à En face les Jansénistes les hautes

Joseph Marty

Les doublets ou «la structure-miroir»

Des réflexions sur le miroir font pressentir la multitude de possibilités que Delvaux peut tirer du double, par l'écriture particulière qu'il utilise. Elles sont à poursuivre. Mais le reflet n'est pas réservé qu'à la seule présence du miroir, l'objet matériel, l'instrument de Psyché. La construction en doublet envahit presque tout le film rendant encore plus complexe sa signification. C'est à tenter de clarifier tous ces doublets que nous voudrions nous essayer.

Ainsi, prenant acte qu'au moins le couple Marie-John renvoie au couple Belle-l'Etranger, et que la vie de Mathieu dans les Fagnes est un reflet de sa vie dans Spa, nous allons outrancièrement simplifier pour avancer un peu. Nous considérerons que ce qui se passe en ville appartient à la vie extérieure de Mathieu et ce qui est vécu dans les Fagnes à sa vie intérieure. Et cette clarification qui paraît s'imposer après plusieurs visions du film, nous l'appuyons sur les propres remarques de Delvaux¹.

A la question: «quels ont été pour *Belle* les points générateurs?», Delvaux répond: «Les points générateurs, c'est au départ l'opposition de deux mondes qui sont deux lieux. Le réel et l'imaginaire, comme entités abstraites, sont une opposition que l'on peut nier ou développer. C'est parti de là. J'ai pensé que le réel pouvait se lier à la description d'une bourgeoisie de province — Spa — et que l'imaginaire pouvait se lier à la Fagne, au côté horizontal, aux déchaînements des saisons dans ce paysage. L'opposition entre la Fagne et le côté rassurant de Spa m'a paru intéressante. Pour la rendre vivante il fallait imaginer ce qui peut arriver à un personnage qui sans arrêt passe de l'un à l'autre, qui sans arrêt traverse le miroir, encore qu'il ne le

¹ In *Degrés*, Bruxelles, n° 4, oct. 1973 «Pratique du référent», p. 12.

perçoive pas comme ça. A partir de ce moment-là le sujet est né de sa négation. L'aventure qu'il vivrait dans les Fagnes, j'ai immédiatement décidé de la rendre beaucoup moins imaginaire et de la traiter comme une aventure réelle, en faisant en sorte que le réel s'approche très fort de l'imaginaire dans la facture de sa présentation, et que l'imaginaire, en revanche, se rapproche du réel.»

Les binômes sont constitués à partir d'un ou plusieurs éléments de la vie extérieure et d'un ou quelques autres de la vie intérieure. Et si généralement la situation originelle se trouve dans la vie extérieure et l'écho en image dans la vie intérieure, il arrive que ce soit inversé et que la vie subjective engendre une situation reflet dans la réalité objective. De même dans l'ensemble, la situation originelle précède le reflet, mais parfois ce dernier est donné avant. Et si les faits et leurs reflets sont souvent séparés dans la narrativité, ils sont quelquefois simultanés ou en alternances successives. Les doublets deviennent même parfois des triplés ou des «quartés»... Delvaux utilise donc au maximum les possibilités offertes par ce genre de montage, ce qui enrichit extrêmement l'analyse de la vie imaginaire.

Nous donnons un inventaire, qui ne prétend pas être exhaustif, des plans et des séquences qui se répètent.

Doublets entre la vie extérieure et la vie extérieure

- La première conférence (1-13)² — La conférence sur Louise Labé (367-426).
- Crissements des freins et des pneus de la voiture (19) — Crissement du couteau dans l'assiette (42) — Crissement du rouleau à pâtisserie (256) — Crissement des freins du train entrant en gare (551).
- Gouttes de sang sur la route et main qui s'en approche (23) — Gouttes de café sur la table (43) et ces mêmes gouttes avec la main qui s'en approche (45-46).
- Petit déjeuner à la cuisine (31-50) — Repas du mariage à la salle à manger (538-549) — Peut-être aussi les boissons prises au salon (122).
- Tableau de la femme au peignoir (57) — Le même (318). Marie vêtue comme elle (171) si nous considérons le cauchemar comme vie extérieure.

² Cf. le découpage de *Belle* dans *L'avant-scène / Cinéma*, n° 226, 15 avril 1979.

- Chatte de Marie (48) — Chien de Belle (83) si nous considérons que ce plan fait partie de la vie extérieure.
- Chatte dans les bras de Marie (48) — Chatte dans les bras de Mathieu (152).
- Musée avec Mathieu et Victor (55) — Le même (308).
- Longs couloirs du musée (56) — Longs couloirs de l'appartement de Victor (444).
- Carrefour de Robertville (76) — (232) — (508-510) — (578).
- Mathieu avec son fusil (81) — (101) — (475).
- Descente de jour dans la forêt (82) — Descente de nuit en ville (438).
- Victor citant «Rafales fortes...» (118) et (147).
- Mathieu disant «Osez Victor, osez!» (121), (124) et (532).
- Victor disant «Oserais-je vous dire Jeanne» (120) et (532) et Mathieu le disant en imitant Victor (118).
- Boissons prises au salon alors qu'on parle de Labé (122) et prises dans le café tout en parlant de Labé (234-235), (427).
- Consommations au café avec des amis parlant entre autres de Louise Labé (234-235) et (427).
- Rue la nuit avec Victor (147) — Rue la nuit avec Mathieu (233).
- Ciel avec lune (158-159), (303), (612-614).
- Mathieu attend Marie et John (148-153) — Il les attend car ils ont sa voiture (301-302).
- John (156, 271) et le faux Etranger (410, 412, 414, 422, 423-426).
- Cauchemar avec Marie (160-180) — Cauchemar final (614-621).
- Patronne des «Jolités de Spa» derrière vitrine (205, 364).
- Mathieu sort de la banque lors de sa première longue rencontre avec Belle (207), et avant de ne plus la revoir (565).
- «Le temps s'en va» dit Victor (241), puis Marcel (567).
- Première allusion au contrat de mariage (244) — «Il faudra signer chez le notaire» (253) — Echange du riz (549).
- Jeanne parlant des frais qu'occasionne le mariage (297, 320).
- Jeanne caresse et enlace Mathieu au lit (304, 526).
- «Connaître ou reconnaître» (380) — «Vous l'avez reconnue» à propos de la Marseillaise (394) — Etranger que Mathieu a cru reconnaître dans son sosie (425).
- «Je me suis trompé» au sosie de l'Etranger (425), et à Marcel «J'ai dû me tromper» (601).

Les deux éléments se suivent de près :

- Les gouttes de café sur le bec de la cafetière (37) et Mathieu disant «Jeanne, la goutte»! (38) — même chose (39).

- Jeanne devant le miroir demande à Mathieu «D'où viens-tu à cette heure?» (255) — Plan identique (266).

Les deux éléments sont très éloignés avec d'abord la parole avant la représentation visuelle :

- Mathieu disant «Je suis détrempe» (129) — Ses pieds et jambes boueux (373).

Des éléments de la vie extérieure objective engendrent un double ou une analogie dans la vie intérieure imaginaire

- Le sang sur la route et la main qui s'en approche lors de l'accident (22-23), et au lit subitement présent à sa conscience — (28).
- Petit déjeuner à la cuisine avec Jeanne et Marie (31-50), repas avec Belle dans la mesure (210-211) et (261-265).
- Gouttes de café sur la table (43) — Gouttes de sang sur la route (45).
- Chatte de Marie (48) — Chien de Belle (83).
- Marie enlaçant Mathieu (50) — Belle l'enlaçant (221-223).
- Marie avec un long manteau (51) — Belle avec une longue cape (96).
- Pelage du chien (83, 85, 94, 95, 108) — Pelisse de l'Etranger (281-296, 305, 314, 323-335, 351-362) — Pelisse du sosie de l'Etranger (410, 412, 414, 422, 423-426).
- Tableau de la femme au peignoir (57) — Marie vêtue comme elle dans le cauchemar (171).
- Fusil de Mathieu (81, 321) — Revolver de l'Etranger (324-331).
- Coup de feu pour le chien (106) — Coup de feu pour l'Etranger (485).
- Belle tue le chien (106) — Belle tue l'Etranger (489).
- Chien mort + sang (108) — Etranger mort + sang (494).
- «Rafales fortes» dit par Victor (118, 147) — Et par Mathieu à Belle (251).
- Marche vers Belle dans la boue, si cette première rencontre n'est pas dans la vie intérieure (85, 86, 90, 103, 104, 105). Et la reconnaissance de l'ambiguïté de sa liaison: «je suis détrempe... Toute douceur d'amour est détrempe de fiel amer et de mortel venin» (129).
- Mathieu attend sa voiture prise par John (269-271) — Il attend sa voiture prise par l'Etranger (348-349).
- John (que dans sa première version de *Belle Delvaux* avait décrit comme portant «un manteau long qu'on peut prendre dans la nuit pour une cape à la Judex ou pour une longue pelisse de Zakopane»)

(156, 271) — Et juste après le 271 l'Etranger apparaît pour la première fois (279, 281...).

- «Jolités de Spa» quand Mathieu fait les achats pour Belle (204) — Cadeau de l'Etranger qui en vient (358).
- Mathieu réprimande John qui lui ramène sa voiture en retard (271), et l'Etranger qui ayant pris sa voiture lui cause du retard. Il crie en l'absence de l'Etranger (348-350) et en sa présence (360).
- Jeanne disant à Mathieu «Je suis passée à la banque» (297) et Mathieu disant à Belle «je retire mon argent de la banque» (517).
- Bousculade et violence sur le sosie de l'Etranger + sang (423-426) — Mort de l'Etranger + sang (494).
- «Je me suis trompé» au sosie de l'Etranger (425) et «J'ai dû me tromper» à Marcel (601) — «Elle ne m'a pas trompé» à lui-même dans le rêve final (615).

La plupart de ces doublets ont les deux pôles séparés dans le temps de la narration, mais il arrive que certains soient extrêmement rapprochés :

- Mathieu disant à Marie «ferme ton verrou» (157), et dans le cauchemar qui suit redisant le même ordre (161).
- Lorsque Mathieu attend sa voiture utilisée par John il dit qu'il sera en retard auprès de son éditeur (268). Les plans suivants nous le montrent auprès de Belle à qui il dit «faut pas être anxieuse à ce point si j'arrive en retard» (278).
- Sur le quai de la gare Marie lui demande «prête-moi un peu d'argent» (551), et les plans suivants c'est Belle qui lui demande «argent, Mathieu, argent» (553).
- Marie s'en va et les adieux se font en parlant d'argent (551). Il revoit Belle pour la dernière fois et elle lui parle d'argent (557-559).
- Gouttes de café sur la table (43). Gouttes de sang sur la route (45).
- Jeanne avance de profil dans le salon (127). Belle avance de profil dans la Fagne (128).

Nous voulons faire une mention spéciale de la séquence qui est certainement la plus complexe au niveau de ce montage en doublet (245-266).

- 245-249 Mathieu dans la forêt appelle Belle; donc certainement vie intérieure.
- 249: forêt. Mathieu voix off dit «Ecoute Belle». Nous supposons que c'est toujours la vie intérieure.

- 250: intérieur de la cabane de Belle, où Mathieu dit son poème à Belle qui est nue «cheveux noués et dénoués...». Toujours vie intérieure.
- 251: Mathieu écrivant chez lui dans son salon, pendant qu'en voix off il continue à dire son poème à Belle qui bien sûr n'y est pas: «rafales fortes comme des nœuds noués aux creux des forêts mortes».
- 252: toujours au salon en train d'écrire, mais sa voix off s'adresse à Belle «à toi je peux tout te dire...», et en même temps voix off de Jeanne qui chantonne.
- 253: Jeanne se coiffe devant le miroir du salon et dit «le mariage est fixé au 28 novembre...».

Les plans dans la Fagne avec Belle étant les premiers, nous nous attendrions à ce que se soit la vie des Fagnes (vie intérieure) qui engendre des doublets dans sa vie extérieure chez lui à Spa. Mais ici il semble bien que ce soit celle-ci qui engendre celle-là. A savoir: Mathieu écrit sur sa conférence de Labé, dans son salon, Jeanne étant dans la même pièce; et par la pensée il est auprès de Belle à qui il dit ses poèmes. Car il y a certainement un décalage entre ce que Mathieu écrit (sur les poèmes de Labé) et sa voix off (ses propres poèmes).

- 254: forêt; Mathieu dit à Belle de rentrer le bois.
- 255: Jeanne devant le miroir du salon demande à Mathieu, hors-champ, «d'où viens-tu à cette heure?».

Il semble bien que ce plan ne soit pas la suite logique dans la vie extérieure de Mathieu en train d'écrire au salon, c'est-à-dire juste après que Jeanne lui ait dit la date du mariage et du contrat. C'est donc un plan de la vie intérieure, un souvenir réactualisé comme le plan des gouttes de sang sur la route qui lui reviennent à l'esprit dans son lit (22 et 28).

- 256 à 260: Jeanne à la cuisine en train de préparer une pâtisserie, avec en voix off des propos de Marie demandant la voiture à son père et de Mathieu qui lui répond (Mathieu et Marie étant bien sûr hors-champ).
- 261 à 265: Mathieu et Belle devant la cheminée de la mesure en train de faire cuire quelque chose et de manger un sandwich.

Les travaux culinaires de Jeanne et les bruits que Mathieu en perçoit jusqu'au salon (rouleau à pâtisserie), éveillent, dirait-on dans sa vie intérieure des rêves ou des souvenirs de cuisine avec Belle.

- 266: plan identique au 255 où Jeanne devant le miroir interroge Mathieu «d'où viens-tu à cette heure?». Là encore, comme au 255, nous ne savons si c'est un plan de la vie intérieure de Mathieu qui est le souvenir de quelque chose qui s'est passé, ou si c'est la projection d'un fantasme de culpabilité qui fait que Mathieu s'imagine Jeanne le questionnant ainsi.

Cette séquence nous permet de saisir la manière dont Delvaux travaille et veut rendre perceptible l'articulation et la dialectique entre imaginaire et réel, entre souvenirs et rêves. Son projet n'est visiblement pas de nous donner la description des enchaînements logiques de la vie objective de Mathieu, mais de nous faire participer au jaillissement permanent de sa vie intérieure. Il est tout aussi important que Jeanne pose réellement cette question à Mathieu (d'où viens-tu à cette heure?), ou que Mathieu s'imagine Jeanne la lui posant. Son retard et sa culpabilité même fantasmés sont bien réels et troublent son comportement.

Des éléments de la vie intérieure engendrent des doubles dans cette même vie intérieure

- Le tableau de la femme au peignoir et surtout la fascination que cette femme exerce sur Mathieu (57) fait que dans son cauchemar Mathieu voit sa fille vêtue comme elle et agir comme une maîtresse (171).
- La main de l'Etranger mort (494), et la main que Mathieu voit dans la mare gelée (619-620-621).
- Si l'enfouissement (qu'on n'a pas vu) du chien fait partie de la vie intérieure, il peut engendrer l'enfouissement de l'Etranger (522).
- Dans son cauchemar Mathieu couvre Marie avec son manteau (178), dans la mesure il couvre Belle avec son manteau (198).
- Les provisions achetées par Mathieu (si c'est de la vie intérieure) aux «Jolités de Spa» (205), et les cadeaux de l'Etranger achetés au même magasin (358).
- L'Etranger coupe du bois (279-284) et (305) et coupe du pain (286).
- L'Etranger donne du pain à Mathieu (292), et du vin (356).
- Mathieu souhaite la mort de l'Etranger «il faut le tuer» (350), et il donne rendez-vous à Belle semble-t-il pour cela (465-472), et il vient avec son fusil (475).

Des éléments de la vie intérieure qui engendrent un double dans la vie extérieure

- L'Etranger enfoui dans la mare (522) et le chien mort retiré de la mare (598).
- L'accompagnement de Marie sur le quai de la gare dans le cauchemar (173-180) et les adieux à Marie sur ce même quai de gare (551).
- Le rythme des bielles de la locomotive du cauchemar (172-180) engendrant le rythme de la respiration de Mathieu (181).
- Mathieu sort de la banque pour Belle (207) si c'est de la vie intérieure, et Mathieu en sort aussi pour Belle devant Marcel (565).
- La dispute de nuit entre Belle et l'Etranger (299) engendrant peut-être la dispute entre Mathieu et Jeanne (320).
- Le désir de tuer l'Etranger (350) et les coups donnés au sosie de l'Etranger (423-426).
- L'Etranger (279, 281, 283...) et le faux Etranger (410, 412, 414, 422, 423, 426).
- Le trajet en voiture vers la mare avec l'Etranger mort (507-519), et le trajet vers la mare avec Marcel en voiture (572-589).
- Le cadeau refusé à l'Etranger (360), le cadeau refusé à John (435), et les brosses refusées à Victor (464).
- Verre cassé lors du refus du cadeau de l'Etranger (360) et verre cassé lors du refus des brosses de Victor (464).

Il serait plus exact de dire que ces scènes de la vie intérieure *précèdent* leur double dans la vie extérieure, car il est loin d'être évident qu'elles les engendrent.

Quelque chose de la vie extérieure, mais qui ne nous a pas été montré, parfois simplement entendu, engendre un double dans la vie intérieure

- La lecture de l'acte de 1813 par Victor relatant la mort d'hommes et leur enfouissement dans les mares du Pont-Noir (68-72) et l'enfouissement de l'Etranger dans la mare (522), l'aveu à Marcel «le corps est dans le trou» (587) qui lui se passe dans la vie extérieure, et le cauchemar final (617).
- Le trou du Pont-Noir dans la lecture de l'acte (68-72) et la fixation au sexe de la femme au peignoir (57, 62, 73) et de la «chatte» de Marie (48).
- Les morts dont parle l'acte sont «innommables pour cause de mauvais œil» (70). Quand Mathieu décide de tuer l'Etranger (350), n'est-ce pas parce que sa réputation risque d'être compromise et que

le regard des provinciaux de la ville dont la patronne des «Jolités» est un parfait exemple, lui jette une sorte de mauvais œil ?

- Le faux Etranger, cet habitant de Robertville, vêtu d'une pelisse et qu'on n'a jamais vu avant la conférence mais que peut-être Mathieu, lui, a vu dans la région, peut engendrer le personnage de l'Etranger et sa fourrure.

Quelque chose de la vie extérieure objective engendre un double (souvenir) qu'on n'a pas encore vu ou entendu

- Les gouttes de café sur la table (43-44) nous font entendre, simultanément, les gémissements de la bête blessée dans la forêt et ayant versé son sang.
- De même pour le crissement du couteau (42) qui rappelant à Mathieu le crissement de sa voiture engendre les gémissements de la bête qu'on n'a pas encore entendus.
- Lorsqu'avec Jeanne et Victor, Mathieu parle du sujet de sa prochaine conférence, il suggère «quelques poètes femmes» (125), ce qui lui permet de voir Belle (qu'on a vu 127-128) et de verbaliser ce qu'il pense: «détrempé» (129), «je suis détrempé» (131), propos qui nous sont absolument inconnus, comme à Victor, alors que pour Jeanne cela évoque un poème de Scève qu'elle cite en partie. Donc les poètes femmes, le visage de Jeanne, celui de Belle, réveillent chez Mathieu la figure de Labé au XVI^e siècle et le texte de Scève.

Ces souvenirs-allusions qu'on n'a pas encore perçus peuvent engendrer à leur tour un double ou une association

- Les gémissements de la bête la nuit (43) qui nous sont donnés en voix off, se répètent lorsque de jour Mathieu voit le chien blessé (79). Double uniquement au niveau du son.
- Le crissement du couteau (42) et les gouttes de café sur la table (43) engendrent les gémissements de la bête (pas entendus) et le geste de la main s'approchant des gouttes de sang sur la route (45). Et ce geste remémorisé intérieurement engendre une gestuelle identique: la main s'approche des gouttes de café (46) comme elle l'avait fait des gouttes de sang.
- La lecture de l'acte par Victor, engendre l'enfouissement du chien (qu'on n'a pas vu) lequel enfouissement engendre celui de l'Etranger (522, qui fait partie de la vie intérieure) et l'extraction du corps de la mare (598).

Delvaux qui a donc voulu cette construction assez surprenante nous l'a décrite à sa manière : « Belle est un double de Marie et l'Etranger un double de John. Et toutes les scènes qui se redoublent c'est pareil. Là vous êtes en train de constituer la structure même du film qui est en doublet. C'est toujours double, c'est une structure-miroir. Mais *il arrive que le reflet soit là avant la chose*. C'est cela que je trouve intéressant, car c'est complètement piégé. En effet au moment où le spectateur pourrait commencer à se dire « c'est systématique », donc il va savoir déjà ce qui va se passer avec Belle puisqu'il sait ce qui se passe avec Marie ou Jeanne, à ce moment-là le jeu est cassé, c'est-à-dire que parfois se passe avec Belle ce qui ne s'est pas encore passé. Par exemple le refus du cadeau de l'Etranger, c'est juste avant la conférence, alors que c'est juste après qu'il refuse le cadeau de John. Donc à ce moment-là vous quittez les structures logiques pour trouver des structures qui ne renvoient plus qu'à elles-mêmes. C'est-à-dire qu'à la structure en soi dans l'œuvre. C'est-à-dire que la forme A-B, A-B, A-B, A-B devient parfois A-B, B-A. Enfin on pourrait le dire autrement : A-A', B-B', C-C', D-D' selon les situations. Et à un moment donné vous recevez D' alors que vous ne recevez D qu'après F par exemple — Mais dans quel but faites-vous cela ? Par jeu ou pour tenter une analyse de l'imaginaire ?

« Non, c'est pour éviter la systématisation d'un procédé. C'est-à-dire que dès l'instant qu'une série dispose de trois éléments répétitifs, vous êtes certain de l'existence de la série. Si vous indiquez deux fois un même type d'événements, on se dit : « tiens, là il y a peut-être un hasard ». Mais le spectateur peut déjà en devenir conscient. Si vous l'indiquez trois fois, alors il a la certitude que le hasard ne joue pas et qu'il doit faire attention, car la structure est voulue. Si vous le faites une quatrième fois vous êtes en pure répétition. Vous faites un pléonasmisme. Vous commencez un système et le spectateur peut savoir à l'avance que vous allez le faire : Le numéro quatre ne fonctionne plus. En ce sens-là il est intéressant de casser la structure ou de l'inverser dès qu'elle est installée, de telle sorte que de nouveau l'incertitude apparaisse avec le doute. De nouveau l'intérêt resurgit. L'intérêt dramatique. »

C'est dans cette cassure de la structure, dans cette inversion ou ce renversement, que prend naissance le fantastique propre à *Belle*.

Mais visualisant les fonctionnements du monde intérieur, Delvaux ne veut pas à tout prix perdre le spectateur. Il l'a confié à Chevassu : « Je veux arriver à dire clairement ce que je crois utile de dire à un

moment donné. Je me force moi-même à voir clair dans ce que je dis. Il faut, en tout cas, éviter la confusion, que l'on fait passer pour une ambiguïté voulue, en même temps que tout simplisme.»

Seulement les questions que l'on peut se poser sur la compréhension de «l'histoire» ne trouvent de réponse que dans la construction du film, car elles sont le fruit du jeu des structures avant d'être fruit de la psychologie des personnages. Tout au plus peut-on trouver une adéquation entre la psychologie de Mathieu et les structures de montage qui nous la font percevoir; cette structure, qui selon l'expression de De Decker, «a la figure d'un chiasme puisqu'il y a permutation constante, de part et d'autre d'un axe qui est l'axe du miroir».



Mathieu, conférencier (off) : — Apollinaire chante dans nos mémoires : « *Tant de tristesses plénières prirent mon cœur aux Fagnes désolées... La vie s'y tord en arbres forts, la vie y mord à belles dents* » (Belle, plans 3 à 6).

Met Dieric Bouts
(1975)

De passie [taal] van het métier

'All feeling is in the brain'
[Josef von Sternberg]

CREATIVITEIT

'L'artiste ne crée plus une œuvre ou plusieurs œuvres, il crée la création' [Nicolas Schöffer]

Bertold Brecht:

'Es ist keinesweges so, als ob man, um vom Volk verstanden zu werden, ungewohnte Ausdruckweise vermeiden, nur gewohnte Standpunkte einnehmen müßte. Es ist nicht im Interesse des Volkes, seinen Gewohnheiten diktatorische Macht zuzusprechen'.

Claude Simon:

'Vous savez bien, comme moi, qu'écrire c'est une sorte de travail de taupier et que l'écrivain se trouve à peu près dans la situation d'un artisan qui ferait des ouvrages de cuivre repoussé [ou martellé] sans jamais pouvoir regarder le côté 'face' de son œuvre. Je ne peux donc que me contenter de souhaiter que la mienne prenne place dans l'histoire, et elle n'y prendra place que si elle relève de la dimension de l'art, c'est-à-dire *dans la mesure où elle aura apporté des formes neuves participant de et à l'incessante transformation du monde*' [cursief I.M.].

(Extrait du script de Ivo Michiels, in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, Anvers, déc. 1975, p. 195).

Jacques Sojcher

Avec André Delvaux

André Delvaux, qui est-il, où vit-il, dans quels paysages, comment fait-il un film, avec qui, avec quoi, avec quelle histoire des sens, quel corps du sens? Avec — c'est l'évidence chez ce cinéaste peintre et musicien, voyeur et gourmand, manipulateur et transfigurateur — ses yeux, ses oreilles, ses narines, ses papilles, ses mains, sa pensée sensuelle, sa mémoire d'enfance, d'accents, de campagne valonnée, de livres de gai savoir, de peintures regardées, visionnées, d'obsessions qui vont et qui viennent, avec sa puissance d'abstraction.

S'interroger sur André Delvaux, c'est questionner la création, c'est entrer dans la conversation avec la genèse de l'œuvre, c'est parler, se promener, regarder, se taire, accumuler, rêver avec lui, comme il le fait avec Ivo Michiels ou Suzanne Lilar, au-delà du contrat et de la signature au générique du film.

Exemplaire de sa démarche d'appropriation cannibale et respectueuse, de mélange, de répétition et de singularité (comme si le moi était le résultat de toutes ces *opérations*), *Avec Dieric Bouts*.

Au départ, il s'agissait d'une commande de la BRT à André Delvaux et à Ivo Michiels, d'un film sur Dieric Bouts, à l'occasion du 500^e anniversaire de sa mort. Au départ, ni André Delvaux ni Ivo Michiels ne connaissaient vraiment ce peintre, qui vécut à Louvain, qui reçut lui aussi commande pour peindre «au mieux du savoir-faire que Dieu lui a donné» le retable de la Dernière Cène à l'église St-Pierre.

Un même lieu (Delvaux est né, a passé son enfance et sporadiquement son adolescence à Louvain), un même type de commande. Une même langue (le patois de Louvain) et une même forme de questions sur le paysage, sur la nature comme matière picturale, sur la perspective, la mise en scène, sur l'exigence de peindre ou de filmer un sujet (la commande) mais aussi un lieu, un avoir lieu, un événement d'ima-

ges mémorables, un corps d'images, où l'on voit aussi la tessiture de la lumière, l'écorce de la couleur de vie, l'effluve des voix. Une même biographie? Une même microcosmie?

Mais alors le film pourrait être, devrait être le contraire d'un film documentaire, d'un film *sur* l'art, un film *avec* l'art, *avec* Bouts. Un film qui, pour voir la peinture de Bouts, se met à regarder, à donner à voir les petites maisons à pignon de Louvain, les sillons des champs brabançons de Linkebeek et de Zonnegem (où habitent, où vivent Delvaux et Michiels), les oiseaux, les arbres, la brume, à entendre comme les notes d'une partition les voix et les sons de Linkebeek, de Louvain ou d'ailleurs — d'un ailleurs *élémentaire* —, les fragments d'un livre d'Ivo Michiels (*Orchis Militaris*), la musique des accents un jour de marché, les rumeurs de visages, de mains, de lèvres, d'yeux, d'arbres, de chemins, d'histoires, d'espace.

Faire un film qui porte à l'abstraction unifiante, à la genèse en action tous les fragments de Bouts, de Delvaux, de Michiels, d'Haarlem, de Louvain, de Linkebeek, de Zonnegem. Un film de surgissement, de religion du quotidien, où la *banalité* d'un chant d'oiseau, des visages de paysans, de graffiti sur un mur rejoint le *sacré* du sacrifice, de l'adoration, de la trahison, de la chute et de la rédemption de la peinture divine.

Faire un film sur la musique de soi — comme consonance de la réception et de la création —, sur ce que c'est qu'écouter, voir, aller au bout de ses sens, du laisser être de ses sens et peindre, écrire, composer, filmer. Sur la musique des noms de lieux, sur la surabondance de la simplicité de voir.

Un film-question, un film-enquête physique et métaphysique sur Bouts, sa peinture, son paysage mental, sa langue, sur lui et sur nous.

Comment intègre-t-on un paysage? De quoi est fait un film? Comment habite-t-on un paysage, un film? Comment répète-t-on ces questions, ces problèmes, cet artisanat des questions et des réponses, des «solutions», de la création? Comment se construit une identité d'artiste, pour qui le paysage c'est la peinture et l'inverse? Comment se vit le débordement du réel, de l'histoire, la rencontre présentificatrice d'hier et d'aujourd'hui, du peintre de la Dernière Cène et du cinéaste de la répétition de cette Cène, le relai mystérieux de l'art, la reprise, la différence et le même?

Question théologique et technique: «Comment quinze personnages peuvent-ils être tous visibles dans une même image, l'un d'eux (Jésus) restant central?» Question: comment reprendre ce problème, recons-

tituer la Dernière Cène, répéter, dans le double sens, théâtral de la mise en scène et filmique de la prise de vue, la caméra élevée à 2 m 50, cette scène ? Comment mélanger les contrats et les Cènes, les personnages de la peinture et les acteurs du film, la « vérité » et la fiction, la ville, les maisons, l'arbre, les oiseaux d'autres tableaux, les regards, les mains, la fixité de la peinture et ce même geste immobile, à Louvain, à Zonnegem, à Linkebeek, ici et maintenant ?

C'est la grâce de ce film que d'y répondre, en laissant la question ouverte, en nous permettant à nous aussi d'être avec André Delvaux, à partir de nos mots, de nos images, de nos paysages, de notre musique qui veut voir, qui veut manger, répéter et trahir, entre l'anonymat et la singularité.

Singulière éthique de l'art — quel que soit le genre —, étrange accompagnement, en porte-à-faux, en contrepoint, pour être fidèle, dans le mélange même et la répétition, dans le collage, le montage, la lenteur et en précipitant des fragments, des images, des sons et des voix, des je, des toi et des lui. « 1. De taal van Bouts. 2. De zijne, de onze. 1. De onze, de zijne. »

La sienne, la vôtre, la nôtre, notre commune langue, notre propre parole, hors de nous et en nous, en ce *milieu* du contrat (ce texte de commande pour un numéro de la Revue de l'Université de Bruxelles sur André Delvaux) où il n'y a plus que les mots, que les images, que la peinture ou le film de l'emportement, précis, méticuleux, obsessionnel et juste du *tout* de la création.

Où commence et où se termine l'identité ? Le travail du musicien (Freddy Devreese), du directeur de l'image (Charlie Van Damme), de l'écrivain (Ivo Michiels), des comédiens (tableaux vivants et voix), du monteur (Jean Reznikov)¹, du peintre (Dieric Bouts) et du cinéaste qui transforme chaque objet, chaque sujet en images, au déroulement d'une seule image, d'un seul monde, en œuvre totale ? D'où vient cette certitude ici, à partir de la partition des fragments, du mélange, des chiasmes, de la répétition de l'infime et de l'immense question de la beauté, du mystère de la vie et de la mort, de la mémoire et de l'oubli, d'où vient ce sentiment, qui comble et qui creuse, d'une éternité si fragile et si pleine ?

¹ Le monteur me semble particulièrement important pour les films où Delvaux travaille en dérive du sujet (*Dieric Bouts, To Woody Allen, et Babel Opéra*). Un hommage donc ici à la merveilleuse *répartition* des images de Jean Reznikov.

Revenons à la projection du film — comme pour chaque film de Delvaux, il faut l'avoir vu trois ou quatre fois, car tout est dans tout, partout, toujours. Il y a d'abord la scansion en flamand de la lecture des contrats, les deux écritures, la petite, toute en arabesques, du XV^e siècle, la frappe machine à écrire de 1975. Puis l'objectif s'ouvre sur une table ronde avec papier, lunettes et fleurs — nature morte d'écrivain, de musicien, de cinéaste. Les paysages-tableaux, le crayon rouge qui écrit *wie*, le stylo, l'encre noire de la partition. «Il a peut-être peint comme nous faisons un film?»

L'envol des oiseaux au-dessus des sillons précède l'ouverture sur la peinture, qui commence par la rubrique des mains, par la musique d'action des mains, en contrepoint les termes du contrat, la signature — qui prie, loue, menace, gardent le silence, cherchent appui, accueillent, conjurent, bénissent, exhortent, flagellent, jouent... Puis ce sont les yeux, les visages, les corps de la Dernière Cène.

Les acteurs lisent leur texte, ils s'apprêtent, ils réajustent leurs vêtements. L'équipe du film est là et le cinéaste, la caméra à 2 m 50, «c'est ça». L'envers du décor du film, de la peinture, à partir d'où on voit le film, le tableau se faire. On est, on a été, on sera les voyeurs de la genèse du comment peindre, comment filmer, de la re-présentation de la tragédie et du jeu. C'est ça.

Fermeture et ouverture à l'iris, nous irons du film à la peinture, de la peinture à la vie des villes et des campagnes, contemporains de l'Histoire, à même les temps, les lieux, les matières, l'espace-temps, la chair et le sang du film.

De l'hostie dans la main du Christ à la trahison de Judas. *Verraden*, ce mot mal prononcé par Mathieu Carrière qui n'est pas flamand, que l'on corrige, mais qui reste deux fois traître. Résonance de ce mot dans l'image de la représentation de la peinture. Mise en abyme, rupture, artifice et vérité. C'est bien de la genèse de la création qu'il s'agit avec Bouts et avec Delvaux.

De la trahison à l'illusion. On croit que c'est le tableau vu de très près, l'agrandissement d'un détail, l'essence de la peinture, c'est un morceau de mur bigarré, au fond d'une cour. Le regard libre sur la couleur.

Nous sommes à nouveau dans un tableau de Bouts: églises et maisons, tours comme des arbres, arbres comme des tours, bruit d'une cloche, groupe à cheval, pignons reflétés dans l'eau, oiseaux. En contrepoint, un chant italien. C'est la musique de la peinture, l'ailleurs de l'ici, le concerto de la beauté.

C'est un jour de marché dans la ville de Delvaux, de Bouts. Les marchands forains vantent leur article. On entendra sans les voir leurs cris, leur voix d'appel et d'autolouange. Le subjectif présent est l'objectivité même. Les maisons parfois sont celles de la peinture. Les jeunes gens sourient aux jeunes filles, que les parents ramènent vite à la maison, où l'on mangera le *koekebrood* (cramique). Un homme porte un grand pot de fleurs. Photos. Médailles avec mains croisées dans un cimetière. «Nous avons les meilleurs morts de l'Occident.» La vie et la mort mélangées, les mémoires et l'oubli, l'humus, la destruction, les photos ternies.

C'est déjà *Babel Opéra*, avec ses marchés (de Louvain et de Liège), sa scène du cimetière de Park Heverle, avec les mêmes voix suraiguës qui crient en dialecte :

«- Anke! Kende gij Louis Broeckaert?

- Nie-ë

- En Elli?

- Ook niet-te»

Comme si le film toujours débordait du film, la peinture de la peinture, le livre du livre pour l'univers unique, l'opéra Babel multiple et unique.

Et l'on revient à la peinture. Crucifixion et voix du marché. Bourreaux sans regard, personnages comme au-delà du sentiment. Une plaie sur le côté du supplicié extatique, d'où le sang coule. *Thuis is er koekebrood*. Paysage d'un autre tableau. Paysage avec arbre fruitier aujourd'hui. Chant oriental. L'arrestation de Jésus. *Ceci est mon corps, ceci est mon sang*. Monstres grimaçants. Chute des corps. Nous tombons dans la peinture, de la peinture. Nous remontons vers le ciel, vers un paysage de Linkebeek. Comme si Delvaux passait d'une peinture à l'autre, était devenu l'acte de peindre, l'acte de regarder, l'acte d'aimer.

Verraden. «Tout matériel est matériel pour manipulation.» Tout est peinture, tout est cinéma. Le récit d'Ivo Michiels peut être dévoyé, déterritorialisé, pour être dit ici, pendant la chute des damnés par François Beukelaers (toujours les mêmes...). Le récit des cris de tout le monde, la peinture du cri.

Paysage de Linkebeek. Voix d'enfants. Cimetière vu de haut. A nouveau Louis Boeckaert et Elli. Qui sont-ils? Qui est Bouts? Qui est Delvaux? Il faut le demander à Bouts, à Delvaux, à nous-mêmes. A nous qui sommes devenus les voyeurs-acteurs de ce film, qui sommes avec la peinture, le cinéma, la question, la création. Tombe d'enfant

juif. Petit garçon à lunettes. Tête du Christ avec sa couronne d'épines. Fougères, écorce d'arbre, mousse — la peinture. Médaillons très dégradés. Né Mort. Le Christ pleure? Référence d'un «Livre du peintre», 1604. Petite maison à pignon vieilli. Générique sur fond d'écorce. Haarlem. Leuven. Linkebeek. Zonnegem. Il faut nous le demander. Comme si nous étions devenu un personnage du film, de l'enquête, une incarnation d'images.

To Woody Allen, from Europe with love
(1980)

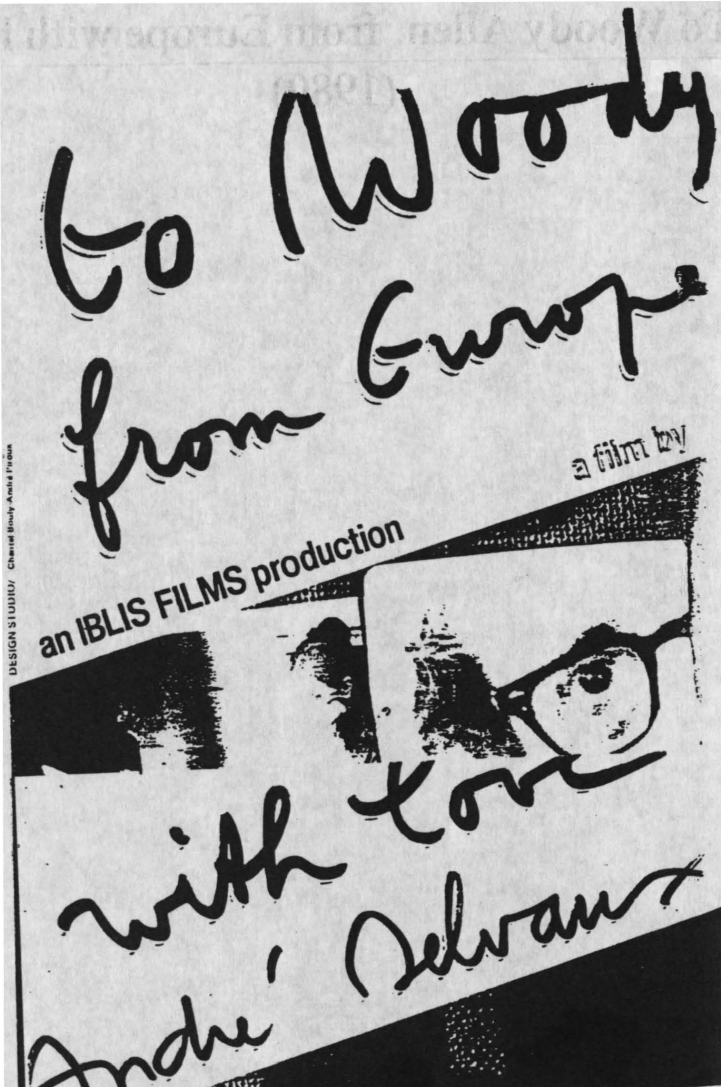
Go Woody
from Europe

DESIGN STUDIO / Cheryl Shyu-Andie Proba

an IBLIS FILMS production

a film by

with love
Andie, Selvan



Laure Borgomano

De Met Dieric Bouts à To Woody Allen

1975-1980: cinq ans séparent, dans l'œuvre de Delvaux, le court métrage consacré à Dieric Bouts du reportage de long métrage dédié à Woody Allen. Et cinq siècles s'étendent entre le peintre flamand et le réalisateur américain.

Quelle commune mesure peut-on trouver entre un artiste d'inspiration essentiellement religieuse et les joyeux jeux de massacre auxquels se livre Woody Allen? Tant qu'on en reste à la matière du contenu, rien sans doute; à moins de se livrer à des considérations humanistes sur «l'homme éternel», hanté par la mort, le sens du péché, les difficiles relations entre soi-même et la conscience.

Aussi, l'intérêt de ces deux œuvres semble-t-il résider ailleurs: ce qui est visé, dans l'une et l'autre expérience cinématographique, ce sont les problèmes propres à toute création. Qui parle dans l'œuvre, film ou peinture? Comment s'établit le dialogue ou l'incompréhension avec le spectateur? Qu'est-ce qu'un langage pictural, cinématographique? A quel prix peut-on démystifier la conception mystique du créateur inspiré? Peut-il y avoir une écriture critique sur la peinture, le cinéma? Peut-on approcher les mécanismes de la création sans risquer de tuer l'objet même qu'on prétend analyser?

C'est à cet ensemble d'interrogations que les deux films se proposent de répondre.

Mise en scène. Mise en abyme

Dans *Met Dieric Bouts*, comme dans *To Woody Allen*, une place importante est faite aux problèmes de mise en scène.

Met Dieric Bouts s'ouvre sur la lecture du contrat par lequel le peintre s'engage à réaliser une série de portraits concernant le Saint-Sacrement: au centre du tableau devra figurer la Dernière Cène de Notre

Seigneur Jésus-Christ, en compagnie de ses douze apôtres. Sur le tableau une fois réalisé, on peut voir que la main levée du Christ tenant l'hostie est placée exactement en son centre géométrique, déplacement léger, mais certain, des lois de la perspective. Tentant, avec une caméra, de reconstituer l'itinéraire créatif de Bouts, Delvaux fait jouer à ses acteurs la Dernière Cène: après les avoir placés dans l'espace scénique de la même façon que dans le tableau, on voit que, pour obtenir l'effet produit par Bouts, la caméra doit se trouver à deux mètres cinquante au-dessus du sol et effectuer une plongée sur les personnages. Ainsi, le peintre s'est heurté à des problèmes de mise en place qu'il a résolus en suivant à la fois les contraintes de la perspective et celles de l'idéologie religieuse de son temps, quitte à pervertir légèrement les premières pour mieux respecter les secondes.

La reconstitution de Delvaux, quant à elle, n'est pas avant tout reconstitution d'une séance de pose au temps de Bouts. De façon significative, le film fait alterner des plans des acteurs en train de prendre place pour la reconstitution, des plans de l'appareillage technique de prise de vue (techniciens, caméra, Delvaux lui-même en train de chercher le bon angle), et des plans de l'œuvre de Bouts. Sur ces derniers, on entend la bande sonore des plans de la reconstitution filmée. Dans cet itinéraire, on passe du film à la peinture, et non l'inverse.

Ce sont bien les problèmes de mise en scène, au cinéma et en peinture, qui sont ici visés. La reconstitution a valeur de modèle: toute scène filmée répond à une visée, au sens de projet et de cadrage. Le résultat final ne doit pas faire oublier tout le travail du réalisateur et de son équipe au moment de la réalisation. Et comme Bouts apparaît dans son tableau, Delvaux se met en scène dans le film.

Ce même effet de redoublement de la création dans la création se retrouve dans *To Woody Allen*: le reportage saisit Woody Allen durant le tournage d'une scène de *Stardust Memories*. On y voit le réalisateur donner ses instructions aux acteurs, au cameraman, aux différents techniciens; on le voit suivre au monitor l'effet produit par la scène, tandis qu'une doublure tient son rôle. Le lieu change: nous sommes dans sa salle de visionnement. Il y assiste aux résultats des premières prises de vue, les critique, les visionne plusieurs fois de suite, et explique à Delvaux, qui l'interroge, les différents problèmes qu'il a rencontrés dans le tournage de cette scène en particulier: acteurs non professionnels, problèmes de rythme, d'authenticité plausible des répliques, de découpage. Des plans de Woody Allen travaillant la scène

sur le plateau alternent avec des plans de Woody Allen commentant la scène filmée devant sa table de visionnement. Le Gros Plan d'une main enclenchant une bobine nous fait subitement et subtilement changer de lieu : nous voilà à Bruxelles, dans la salle de visionnement de Delvaux. Sur l'écran défilent des plans de Woody Allen travaillant sur le plateau et des plans de sa salle de visionnement à New York, ceux-là mêmes qu'on a vus quelques instants auparavant, mais cadrés de façon légèrement différente.

Le réalisateur a changé; les problèmes de mise en scène demeurent identiques. Delvaux a pris symboliquement la place de Woody Allen. Faire un portrait du réalisateur américain, ce n'est pas simplement dépasser les stéréotypes du culte des vedettes, faire apparaître «l'homme profond» qui se cacherait derrière le rôle figé par les médias; aussi bien, d'ailleurs, cette première étape de la démythification est-elle un des sujets de *Stardust Memories*. Mais, en insistant sur les problèmes de mise en scène rencontrés par Woody Allen réalisateur, en les redoublant par les différentes scènes de la table de visionnement, enfin en plaçant ces différents moments du reportage en perspective grâce aux plans de la salle de montage à Bruxelles, Delvaux cerne au plus près les problèmes de mise en scène comme autant de problèmes de point de vue. Rappeler le travail de mise en place et de cadrage, c'est rappeler l'importance du point de vue, non comme donnée psychologique subjective, mais comme élément technique et matériel de la production du sens.

Une caméra cadre Delvaux qui regarde Woody Allen en train de regarder, sur l'écran de visionnement, Woody Allen qui cadre une scène de *Stardust Memories*. Le regard du spectateur est ainsi conduit, de caméra en regard, de regard en caméra jusqu'au spectacle même : par un curieux effet de va-et-vient, il est aussitôt rejeté de l'autre côté de la vitre symbolique à travers laquelle il regarde, du côté de l'appareillage technique, de l'œil qui fonde la possibilité même de la vision, de la caméra, condition transcendente à l'organisation du spectacle. Identifié à son propre regard, le spectateur l'est aussi au regard créateur/créatif, seul maître de la mise en scène.

C'est ainsi que, de mise en scène en mise en abîme s'approfondit l'analyse du rôle de l'énonciation dans l'œuvre d'art.

Le créateur

En apparence, le sujet du film s'énonce : «Qui était Dieric Bouts?» Avec ce type de démarche, la question se déplace et devient : «Com-

ment savoir qui est Woody Allen, qui était Dieric Bouts?» Tout d'abord, en les interrogeant tous les deux sur leurs procédés de mise en scène. Puis la question se déplace et revient, effet boomerang, à celui qui la pose, sous la forme: «Qu'est-ce que le créateur? Qui suis-je, moi, en tant que réalisateur?» Question rien moins que narcissique: car elle ne concerne pas le réalisateur en tant qu'individu, mais l'interroge sur la place qu'il occupe dans sa création, sur le lieu de l'énonciation dans l'énoncé.

Interroger l'instance d'énonciation dans l'énoncé, c'est d'abord remonter à l'origine. Qu'y avait-il avant l'œuvre? *Met Dieric Bouts* répond: un contrat. Celui que passent, au XV^e siècle, le peintre et les Maîtres de la Confrérie du Saint-Sacrement. Et celui que passent, au XX^e, la Télévision flamande avec un producteur qui confie la réalisation du film à André Delvaux, cinéaste, et Ivo Michiels, écrivain. Un contrat qui précise les conditions matérielles et financières de l'exécution, précise aussi les temps techniques nécessaires à l'élaboration: «Au même Maître Dieric Bouts sera donnée et payée la somme de 200 florins, à savoir 25 florins d'anticipation avec obligation pour lui de commencer les tableaux décrits précédemment dans le délai d'une demi-année...».

«... un premier quart de la somme totale d'achat lors de la signature du contrat, un deuxième quart lors de la ratification du scénario définitif.»

A l'origine, donc, non pas la romantique liberté d'inspiration, mais une profession, celle de peintre et de cinéaste, qui suppose un contact étroit avec la société dans laquelle seront réalisées, produites et commercialisées les œuvres d'art.

To Woody Allen évoque, à son tour, à travers les paroles du réalisateur américain, les contraintes qui interviennent dans la production: coût élevé d'un film, problèmes de distribution, conflits avec la justice, image du réalisateur imposée par les médias. Tout cela réintroduit, dans notre perception, la notion de durée, du temps parfois très long pendant lequel un film est conçu, travaillé, avant d'être enfin donné à voir.

Les deux œuvres insistent également sur l'importance de l'appareillage technique et la pluralité nécessaire de l'équipe réalisatrice. Dans *Met Dieric Bouts*, on voit l'équipe de Delvaux et Delvaux lui-même chercher le bon angle pour filmer la reconstitution de la Cène. Et tout le film est traversé par le dialogue de deux voix off dont le «Nous» symbolique rappelle que le projet est confié à un écrivain, un musicien

et un cinéaste, lui-même assisté de toute une équipe technique. Dans *To Woody Allen*, l'effet est redoublé : aux scènes présentant les différentes répétitions du tournage de *Stardust Memories* se superposent des séquences à Bruxelles dans lesquelles on voit Delvaux en train de chercher avec ses techniciens, l'angle juste, la bonne question, interrogeant des photographes, ralentissant l'image, en travaillant la couleur, le grain.

Ainsi, il nous est rappelé qu'aucune création ne surgit du néant. Or, toute l'histoire du film occidental et américain raconte plutôt comment, au montage, on efface soigneusement les traces de l'énonciation afin que le spectateur puisse avoir l'impression que le film se raconte tout seul. On comprend alors qu'il faille sortir du domaine du film de fiction pour que le spectateur accepte de bonne grâce une telle rupture dans ses habitudes et soit amené à s'interroger, lui aussi, sur les mécanismes de la création.

Peut-être aussi, mieux que toute critique théorique, une telle présentation rappelle-t-elle que le travail du film est travail d'écriture et que le sens n'y est pas localisable dans une origine. (De là la naïveté des questions qu'on pose parfois au réalisateur : « qu'est-ce que ça veut dire ? ». Comme si le film n'était que la traduction signifiante d'un signifié préemballé dans la tête de son créateur.)

Il faudrait revenir aux pages dans lesquelles M.C. Ropars-Wuilleumier analyse le concept d'écriture tel que l'énonce Derrida dans sa *Grammatologie*. En insistant sur le concept de tracement, d'écartement des signes dans l'acte même d'écrire, Derrida entend briser avec la tradition d'une sémiologie fondée sur la parole (orale) dans laquelle la coprésence du son et du sens garantit l'antériorité du signifié sur le signifiant. Et de même, analysant l'étude de Benveniste, « Sémiologie de la langue », consacrée aux marques de l'énonciation dans l'énoncé, M.C. Ropars finit par déloger le sujet de l'énonciation de sa position originare toute puissante, « Le sujet n'est pas l'individu qui parle le texte, mais l'acte que le texte constitue en parlant ». Donner à voir le film en train de se faire dépasse ainsi le pur plaisir esthétique et onirique de la traversée des miroirs. Si, dans un premier temps la présence physique du réalisateur dans son film rappelle que l'œuvre est produite par une équipe, bientôt tout le travail donné à voir à la table de montage atteste que c'est dans l'organisation des signes et les interrogations qu'elle suscite que se constitue peu à peu, et comme sous nos yeux, la signification.

Le spectateur

Cette mise en scène et en évidence du travail de l'énonciation change, par contre-coup, la place habituelle du spectateur. Il ne s'agit plus pour lui de consommer passivement l'œuvre ni de porter sur elle des jugements qui lui seraient extérieurs.

Si le sujet de l'énonciation est l'acte même que le texte-film constitue au fur et à mesure qu'il se déroule sous nos yeux, le sens du film, quant à lui, n'est pas repérable dans le film. Comme le note O.R. Veillon dans son article «La question du sens au cinéma», il n'y a pas, au cinéma, d'effet de sens autonome. Ces effets n'existent qu'en fonction des sujets spectateurs, capables de les reconnaître parce qu'ils appartiennent à un régime de représentativité qu'ils partagent avec le réalisateur. Chaque moment particulier de l'idéologie détermine ainsi son système de représentation. «Le sens se constitue dans l'activité du spectateur confronté au film comme signifiante généralisée.»

Le sens est ainsi le produit de la relation qui unit le spectateur au spectacle. *Met Dieric Bouts* interroge très clairement la nature de ce rapport. Alors qu'il est, on l'a vu, parfaitement ancré dans la réalité de 1975, le film évite toute «leçon d'histoire» sur la peinture de Bouts. De façon significative, aucun des tableaux présentés n'est nommé; l'identification n'est que la forme intellectuelle de reconnaissance qui empêche de prendre en compte la sédimentation du sens telle qu'elle s'est constituée au cours des siècles. Reconnaître La Joconde et lui donner sa date d'origine revient, dans la plupart des cas, à s'interdire de lui donner une signification. Ainsi l'Histoire disparaît magiquement de notre façon de consommer les œuvres d'art dans les musées. Le refus de nomination, paradoxalement, produit ici l'effet que le narrateur du *Temps retrouvé* ressent à identifier, sous sa forme nouvelle et vieillie, l'être qu'il avait connu jeune et si différent de ce qu'il est devenu qu'il a peine «à penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires... l'être qu'on se rappelle (et) qui n'est plus, (et l'être qui) y est (et) qu'on ne connaissait pas... Par tous ces côtés, une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé... elle était comme une vue optique, mais une vue optique des années». Connaître, reconnaître l'œuvre de Bouts, comment est-ce possible?

«Ce Bouts, qui était-ce? Comment a-t-il peint?

- Il faut le demander

- A Bouts?

- A lui-même...

- A nous-mêmes...
- Remonter à Bouts, c'est en premier lieu remonter jusqu'à nous-mêmes.»

Comme les deux voix off alternées le répètent inlassablement, le sens n'existe que dans ce va-et-vient entre l'une et l'autre réalité, la nôtre, celle de Bouts; la construction du film fait alterner paysages filmés et paysages peints, personnages vivants et personnages de tableaux, photographies d'anciens vivants figés en médaillons mortuaires dans nos cimetières d'aujourd'hui: tous sont saisis par les mêmes mouvements de la caméra. Le craquelé d'une peinture de Bouts renvoie au craquelé d'une peinture murale, énigmatiquement étalée dans une rue anonyme, actuelle. Reconnaître les surprenantes métamorphoses de l'art spontané avec l'attention qu'on porte habituellement aux seuls tableaux de Maîtres, ne pas oublier que «c'est en poète que l'homme habite sur cette terre», telle est la magistrale leçon du *Met Dieric Bouts* qui nous fait sortir de la salle de spectacle non seulement éblouis, mais enrichis d'un nouveau rapport à la réalité. La provocation à voir artistiquement le réel, quel qu'il soit, devient provocation au regard créateur. C'est à quoi nous invite l'œil de la caméra, très symboliquement présent dès les premières images du film et analogiquement répété par la suite par toute une série d'ouvertures et de fermetures en iris.

Les questions que les deux voix off posent à l'œuvre de Dieric Bouts, elles pourraient tout aussi bien les poser à Woody Allen. Mais à cinq ans d'intervalle, la problématique se déplace. L'accent est mis maintenant moins sur l'œil, et la provocation à voir, que sur le montage, le travail du film sur le film et l'agencement des matériaux, producteur de sens.

Il est rare de voir un film mettre en scène les procédés mêmes par lesquels il se constitue. Plus encore que le champ aveugle où opère l'œil de la caméra, la salle de montage est un lieu tabou. Là se reconstitue, à coups de colle et de ciseaux, l'unité originelle du temps et de l'espace rompue par le découpage et la prise de vue. Mettre l'accent sur la coupure, et non sur la collure, tel était également le projet d'Eisenstein quand, en 1929, dans «Hors Cadre», il définissait sa conception du montage. Par opposition aux cinéastes qui concevaient l'accumulation des plans comme une juxtaposition linéaire, Eisenstein en appelle au «montage-choc», au «montage-conflit»: le sens alors ne réside pas dans tel ou tel plan particulier mais dans l'articulation des cadres. Toujours produit, jamais repérable à un moment unique de la chaîne signifiante, le sens jaillit du choc produit par l'articulation des plans.

To Woody Allen, par endroits, est comme l'écho de cette conception. En montrant le travail à la table de montage, celle de Woody Allen et celle de Delvaux, le film restitue la coupure, dénonce l'illusion de continuité, fondement de l'illusion de réalité. De la même façon, les retours en arrière, le ralentissement de l'image, les commentaires de Delvaux en voix off du genre «Je n'ai de Woody Allen qu'une connaissance stéréotypée», cette façon, en somme, d'effacer et de recommencer tout en laissant sur la pellicule les traces de ce qu'on efface, tout cela met en évidence la manipulation du sens et ses limites. Si la caméra est un moyen de provoquer l'épiphanie du réel, l'instrument de connaissance et de pouvoir, c'est bien le montage, tel qu'il apparaît dans les premières séquences du film. L'enregistrement de la réalité ne suffit pas à faire éclater les stéréotypes. Sur des images où on voit Delvaux manipulant une séquence de son reportage que le spectateur a déjà vue, on entend ces paroles inquiétantes: «Je prends le temps de l'observer, de sentir l'angoisse monter en lui, l'angoisse du réalisateur est peu perceptible sur le plateau; il doit être trop occupé.»

Ainsi mené, le spectateur a l'impression de suivre à la trace le sens qui se trace. Parfois, les effets de montage sont fourbes. Ainsi le passage en douceur de la salle de montage new yorkaise à celle de Bruxelles par un enchaînement en travelling. Ici l'espace réellement discontinu est faussement unifié. Mais d'autres traces matérielles, dans le cadre, nous permettent de reconnaître les lieux. Paradoxalement, le montage enchaîné laisse deviner la rupture, comme pour mieux affirmer l'identité de ces deux lieux où se produit le sens. Trompé et détrompé par le montage même, le spectateur est intimement mêlé au processus de création. Et c'est là ce qui, selon Eisenstein, dans son article «Montage» de 1938, caractérise l'œuvre d'art dynamique. «La force du montage réside en ce qu'elle implique le cœur et la raison du spectateur dans le processus créateur. Celui-ci est contraint de suivre le même chemin que l'auteur a parcouru en créant l'image.» Et encore: «Une œuvre d'art, dans son sens dynamique, est bien le processus d'assemblage des images dans l'esprit et les sens du spectateur.»

Plus que dans *Met Dieric Bouts* où le montage en alternance désigne le sens dans le va-et-vient entre cinéma et réel, dans *To Woody Allen* la multiplication des réseaux, la neutralisation de certains plans par leur répétition, leur fragmentation même, empêche que le sens soit repérable en un quelconque endroit de la chaîne filmique. En ce sens, *To Woody Allen* pourrait être rapproché de la structure Rococo, telle

que la définissait R. Laufer; le sujet central de l'œuvre, loin d'être pointé par l'organisation hiérarchique des matériaux, se dérobe sans cesse et le centre, lieu de cette absence, est aussi le lieu d'un jeu de forces contradictoires et centrifuges qui renvoient le spectateur à la périphérie, dans un mouvement vertigineux. «Parce que son origine est partout récusée et partout diffusée — dit M.C. Ropars — le sens ne peut avoir lieu — ne peut avoir de lieu.» Mais le même mouvement qui dérobe au spectateur le sens de *To Woody Allen* le met en même temps sur les traces de sa production. Ce mouvement, c'est le montage.

Une écriture critique

Des ruptures si profondes avec nos habitudes cinématographiques ne semblent possibles, actuellement, qu'en abandonnant non seulement le film de fiction mais même les genres traditionnels du documentaire et du reportage. Il y a en ces derniers, en effet, la possibilité d'une illusion piège, celle de la vérité. Comme si, par opposition à la fiction, documentaire et reportage avaient pour fonction d'authentifier l'énonciation d'une vérité.

Dans le cas du documentaire, c'est la voix off, toute puissante, proche et anonyme à la fois, qui est chargée de cette fonction d'authentification. Ce discours totalitaire sur l'image renforce chez le spectateur l'impression de vérité. *Met Dieric Bouts* ne renonce pas à l'utilisation de la voix off, mais en tire des effets nouveaux. Nulle information historique, sociale ou esthétique sur le peintre, nul savoir encyclopédique, rien que les dates et les lieux de sa naissance et de sa mort, Haarlem, Louvain : lieux qui seront interrogés, par la suite, non pour leur valeur historique, mais pour le rapport qu'ils entretiennent avec les réalisateurs. Provocateur, le texte se fait volontairement imprécis :

«- Dans ma ville, chaque samedi, c'est jour de marché; toute l'année. Ce jour-là on dresse des tentes devant l'Hôtel de Ville. L'Hôtel de Ville date du XVIII^e siècle, ou peut-être du XIX^e, je ne suis pas très sûr...

- Dans ma ville, chaque vendredi, c'est jour de marché; toute l'année. Ce jour-là, on dresse des tentes devant l'Hôtel de Ville. L'Hôtel de Ville date du XVII^e, ou peut-être du XVIII^e siècle; je ne suis pas très sûr...»

A cette incertitude correspond l'absence de renseignements qui clôt, ironiquement, le documentaire: le texte de Carel Van Mandel, «La Vie des Peintres» (1604), n'apporte aucune information supplémentaire et se présente plutôt comme un constat d'ignorance :

«Je n'ai pas pu découvrir qui fut le Maître de Dieric Bouts.» Il n'y a donc rien, dans le texte, de ce que le spectateur d'un documentaire est en droit d'attendre. Pas de commentaire esthétisant non plus, pas de cours d'Histoire de l'Art. Sur les images, les voix off reconstruisent une autre réalité et renvoient au spectateur l'écho de ses interrogations.

De même, les prises de vue ne procèdent pas selon les normes habituelles du documentaire consacré à un artiste. C'est ainsi qu'on ne passe jamais du général (le tableau dans son ensemble) au particulier (le Gros Plan d'un détail); mais, à l'inverse, à des Gros Plans de détail, pris dans plusieurs tableaux différents — et sans qu'on ait connaissance de leur titre — succèdent des plans plus généraux, mais jamais une vue globale du tableau dans son ensemble, exception faite, naturellement, pour la Dernière Cène. Jamais, par ailleurs, la caméra ne nous donne à voir le cadre du tableau qui attesterait par là sa qualité d'objet figuré. Le cadre, changeant, c'est toujours celui de l'écran. Aussi le tableau filmé comme le réel filmé sont-ils mis sur le même plan par rapport à la caméra.

To Woody Allen, pour sa part, ne répond pas aux normes du reportage. Si le début semble suivre les règles du genre, très vite on dérape vers autre chose. Par le texte, d'abord, de Delvaux et dit par lui-même, qui dénonce les difficultés d'un reportage sur Woody Allen. On assiste alors à autre chose: un patient travail de décodage à partir de matériaux divers, (reportage proprement dit, diapositives, photos d'archives, séquences tournées à New York ou dans ses environs immédiats) et aussi la manipulation visible de ces matériaux: coupure, collure, arrêt sur image, ralentissement, retour en arrière, changement de la couleur... Dès ce moment, l'accent se déplace du reportage à une réflexion sur le sens de la création et du reportage. Mais la difficulté est pointée et niée à la fois: s'il y a difficulté à atteindre Woody Allen, c'est surtout que le projet du film n'était pas d'en faire un portrait ressemblant. Dans la mesure où il s'agit d'une réflexion sur la création cinématographique, le reportage sur Woody Allen est à la fois prétexte et métaphore d'autre chose.

Ce détour paradoxal est nécessaire, faute de quoi l'objet de la recherche s'anéantit de lui-même. Faire un film sur le film, sans changer de codes, c'est risquer doublement la mystification. C'est ainsi que, dans *La nuit américaine*, Truffaut renforce le mythe de l'acteur et du réalisateur; car il n'y a pas de différence fondamentale dans le traitement des matériaux du film en train de se faire, et du film sur le film en train de se faire, les mêmes codes du cinéma narratif de

fiction sont employés pour l'un et pour l'autre. De la même façon, parler de Dieric Bouts comme si on pouvait objectivement le connaître, en accumulant sur lui toutes les sources de notre savoir, ne ferait que renforcer le mythe du créateur, expliqué, en fin de compte, par sa vie, ses maîtres, ses passions... Mais renvoyer sans cesse la question à celui qui la pose, passer de Bouts à Delvaux, du cinéma à la peinture, de l'art religieux à l'art «brut», en faisant rebondir l'interrogation, c'est empêcher de faire comme si la question pouvait être résolue une fois pour toutes.

Résolue, la question de la création ne peut pas l'être par le film lui-même: c'est au spectateur, encore une fois, de continuer la réflexion. *Met Dieric Bouts* comme *To Woody Allen* ne se referment pas sur eux-mêmes. Sans cesse le véritable sujet du film est ailleurs, ailleurs que là où il semble visé. Les deux titres sont d'ailleurs suffisamment explicites: non pas œuvre *sur* Bouts ou *sur* Woody Allen, mais *avec* Dieric Bouts et *pour* Woody Allen. Pris dans cette spirale d'interrogations sans cesse renaissantes, le spectateur, pour finir, reste seul avec lui-même.

Dernier plan de *Met Dieric Bouts*: une surface rouge brique, craquelée, sur laquelle se développe l'indétermination du texte de Carel van Mandel. *To Woody Allen* se clôt sur une série de disparitions en chaîne. Sur l'écran, Woody Allen, réalisateur et sujet de l'interview, a disparu. A la table de visionnement, Woody Allen / Boris, dans *Guerre et amour*, répond à un interrogatoire fictif, puis disparaît, happé par la mort qui l'appelle.

Il reste: New York, la nuit: le métro aérien qui part dans la nuit, glissant de toutes ses fenêtres illuminées qui le font étrangement ressembler à la pellicule du film.

Il reste: la salle de visionnement à Bruxelles, introduite en douceur par un autre métro qui glisse, de nuit lui aussi, mais en sens inverse. Sur l'écran de la table de visionnement, Natacha ferme la fenêtre; dans la salle de visionnement, Delvaux n'est plus là. La monteuse arrête le déroulement de *Guerre et amour*, éteint la lumière, sort. Il ne reste que la salle vide, sombre, chambre noire, désert de la salle de cinéma quand tout le monde est parti.

Dans le noir, sur un air de jazz New Orleans la question rebondit toute seule.

Le spectateur, lui aussi, n'a plus qu'à quitter la salle.

Femme entre chien et loup

(1979)

NO USE TO TALK TO ME!

*Chanson de bar à la Libération d'Anvers
chantée par Mary Kay
texte: André Delvaux 1978
musique: Etienne Verschueren*

When I was sweet sixteen
I heard my mamy say
'Give dough and dollars plenty
But not your heart away
Give pearls and diams and rubies
- Keep your daisy free...'
But I was sweet sixteen
... no use to talk to me!

When I was one and twenty
I heard my daddy say
'Give looks and sighs a-plenty
But not your daisy away'
So now I'm one and plenty
I keep my fancy free
I give away my daisy
... no use to talk to me!

Blues à la libération ("En Vroom...")

When I was Sweet Sixteen ————— I heard my Mary say —————

Chanté par Mary Kay
Musique Étienne Vanduceren

(autographe de A. Delvaux)

Ivo Michiels

Genèse d'un scénario

(Traduit du néerlandais par Pascal Tasiaux)

Il n'existe, du moins à ma connaissance, aucun 'manuel' révélant la formule d'une collaboration professionnelle idéale, fructueuse, voire supportable entre un scénariste et un réalisateur. Des légendes circulent sur la formation et la dissolution de telles équipes (du passé et d'aujourd'hui). Mais ces rumeurs s'avèrent plus fantaisistes, moins contrôlables selon la célébrité des créateurs. Abstraction faite de pareilles nouvelles-à-sensation-pour-initiés, cet aspect de la production cinématographique reste en général assez négligé.

Certes, des écrivains comme Jorge Semprun, Marguerite Duras, Harold Pinter ou Alain Robbe-Grillet — pour se limiter à l'Europe — pourraient nous éclairer à ce propos, mais les confidences sont encore rares et pour l'élève curieux, nombreuses sont les questions qui restent sans réponse. Même des 'équipes vedettes' du passé, je pense ici à Prévert-Carné ou Zavattini-De Sica, ne nous ont pas légué de directives.

Le manque de témoignages fiables et professionnels en cette matière est peut-être une des raisons qui m'ont incité à tenir un journal détaillé sur la genèse de ce film (je constate avec surprise que c'est pour moi déjà le neuvième, sans compter les productions mineures) — c'est-à-dire sur l'évolution du texte, la phase d'écriture, la seule dans le processus de création cinématographique à laquelle l'écrivain prenne une part active. Je n'ai pour l'instant pas encore décidé si un jour, dans une timide tentative d'apporter quelque éclaircissement sur la question, je romprai le silence qui l'entoure, ou si je n'en lèverai pas le voile. Je désire cependant profiter de cette occasion pour faire la lumière sur certains points.

Ainsi est né le scénario de *Een tuin tussen hond en wolf*, écrit non seulement pour le cinéaste André Delvaux mais aussi — et non dans

une moindre mesure — en étroite collaboration avec lui. Ceci veut dire, pour commencer, que l'élaboration du scénario fut le fruit de l'initiative du réalisateur. S'agissait-il donc pour l'écrivain d'un travail à exécuter sur commande? C'est vrai dans un certain sens, quoiqu'un désir commun de collaboration soit apparu dès les premiers contacts, dès les premiers entretiens, un désir de poursuivre par une œuvre de plus longue haleine le travail d'équipe qui s'était déjà avéré si fructueux lors de la conception du court métrage consacré à Dieric Bouts (1975). L'idée du cinéaste était que les quinquagénaires que nous sommes brossent un tableau, une espèce de 'portrait intimiste' si l'on veut, d'une génération qui couvrirait approximativement la période des années 1939 à 1950/60, et ce avant que n'aient disparu les derniers témoins de ces temps troublés, avant que ne s'éclaircissent davantage les rangs de ceux qui en ont fait la triste expérience. Cette idée devait se concrétiser chez l'écrivain qui avait consacré la quasi totalité de sa production à ce sujet: la problématique de la guerre et de l'après-guerre. En somme, l'inspiration créatrice de l'un fut comme projetée dans l'obsession d'écriture de l'autre.

J'aimerais évoquer brièvement la différence entre l'écriture 'littéraire' et l'écriture 'cinématographique' — sans discuter la conception selon laquelle le travail cinématographique représente du découpage au montage une forme discontinue d'écriture'. Ceci n'est, si je puis m'exprimer ainsi, qu'un chapitre-en-devenir, qui est d'ailleurs extrêmement passionnant et important, et que j'aimerais traiter avec d'autant plus de passion que, dans la pratique de l'écriture littéraire, j'ai toujours cherché avec opiniâtreté à bannir du texte toute forme d'influence du cinéma et, à plus forte raison, de la technique cinématographique.

Rien du tout cela bien sûr dans ce scénario. Ici, le texte se veut déjà film, et c'est au cinéaste que revient le rôle décisif. Même le profane peut aisément s'imaginer le réalisateur surveillant à chaque instant le travail de son scénariste: quand il manifeste les formes les plus déconcertantes d'impatience, oriente la sélection des anecdotes, incite à trouver de nouvelles solutions si, pour des raisons plus ou moins fondées ou à la limite tout à fait obscures, une scène doit être supprimée ou remplacée etc. Ce n'est pas à ce niveau (tout bien considéré, de moindre importance) que réside l'apport essentiel du réalisateur dans le processus de création, du moins telle est mon expérience. Delvaux a demandé explicitement ce qu'il appelle un scénario littéraire — le sens qu'il donne lui-même au concept 'littéraire' importe

moins — et c'est là qu'est en vérité la signification stimulante de sa présence en tant que co-créateur. Par là, je ne veux pas dire uniquement que sans sa demande et la conception qu'elle implique, la version écrite de *Een tuin tussen hond en wolf* n'aurait pas vu le jour (au plus, un script aurait été rédigé pour utilisation 'interne', un simple document de travail correspondant peut-être aux caractéristiques de la technique du scénario), j'entends surtout que le souhait de Delvaux m'a permis de développer au départ d'une praxis une technique écrite de narration ou, si l'on veut, d'explorer un genre littéraire (plus vaste que les autres en gardant une spécificité propre), nouveau en ce sens qu'en tant que texte, il mène à la fois une existence autonome, est achevé tel quel, et n'existe néanmoins que par référence au film-à-réaliser. Il faut bien noter que ce scénario de *Een tuin tussen hond en wolf* a été écrit, de cette façon, avant la naissance du film, avant même la première prise de vue. D'ailleurs, au moment où j'écris ces lignes, le cinéaste est encore entièrement absorbé par les préparatifs (toujours énormes) de sa production; la phase suivante de la réalisation ne commencera que plus tard. C'est précisément ce 'plus tard' qui est constamment sous-entendu dans le texte, qui contribue à l'élaboration du texte, lequel ne peut pas être approché (analysé) comme une simple technique littéraire possible: malgré son autonomie, il renvoie en permanence, phrase après phrase, au film qui formera une entité nouvelle.

Een tuin tussen hond en wolf semble être la traduction littérale du titre français qui à l'origine avait été imaginé pour le film: 'Un jardin entre chien et loup', ce qui, comme chacun sait, veut dire 'Un jardin au crépuscule'. Mais ce n'est pas tant ce crépuscule — ni même l'opposition clair-obscur — qui m'importe dans le texte néerlandais, que la référence directe aux mots dont est composé le titre et à leur signification symbolique: un jardin entre l'agresseur (le loup) et le défenseur (le chien), de sorte que ce qui apparaît de prime abord comme une traduction (littérale et donc fautive) n'en est en réalité par une¹.

¹ Extrait de la «Postface» («Nawoord»). *Een tuin tussen hond en wolf*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1979, pp. 179-184.

Benvenuta

(1983)

CHANSONS DE *BENVENUTA*

Texte et interprétation: Armando Marra

«Dicev'isso, 'o professore,
Ch' 'A mparava o' mandulino:
Figlia mia, qua vicino
Non v'è tanto da scherza...»

«...Bella mia, va chiano chiano...
Mo è o' meglio ncasa a' mano!
O finale, chianu chiano.. o... o...
Ah! per oggi basta qua.»

(Chanson napolitaine, à double sens sur le thème: « il maestro e la principiante », le maître et son élève; rythme vif de tarentelle, accompagné à la mandoline)

«Finestra che luciva...
Fenestra vacce e padrona crudele
cuanta suspire mai è saputo dare...
...e non luce... piu...»

«Fenêtre illuminée qui s'est éteinte...
Lumière de l'amour qui ne brûle plus...
Fenêtre vide et maîtresse cruelle,
Combien de soupirs tu as su me donner... »

(sur l'air populaire original du XVII^e siècle napolitain)

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system is written for both the right and left hands. The first system features a melodic line in the right hand with a 'legato' instruction and a 'crescendo poco' instruction. The second system continues the piece with a 'poco' instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Le «Mozart» joué par Benvenuto («notre Mozart»); extrait de *Fantaisie et Sonate en do mineur, adagio*.

Suzanne Lilar

Faire un film avec André Delvaux

« Il n'est pas de ciel si bleu qu'il ne fasse
penser à un autre encore plus bleu. »

C.E.M. Joad cité par André Delvaux,
lettre du 4 avril 80

Tout a commencé dans un petit cinéma de la rue Saint-Lazare où j'étais allée voir *Rendez-vous à Bray*. Je connaissais certes des films de Delvaux, *L'homme au crâne rasé*, *Un soir un train*, *Belle*, *Met Dieric Bouts*, d'autres encore, mais aucun ne m'avait plongée dans un pareil envoûtement. Je demeurais assise, incapable de me lever, comme si j'avais craint en bougeant de dissiper cet enveloppement secret dont j'étais le lieu et l'objet. Mon attente — car il semblait que j'attendisse quelque chose — coïncidait parfaitement avec celle de Mathieu Carrière, assis dans le salon de Jacques Nueil dans un silence à peine troublé par le tintement des verres de Venise s'ébranlant doucement au fracas lointain de la canonnade. Ce thème de l'attente, si cher à Gracq — et je me souvins que pour le définir il avait usé du mot *entre-deux* — avait été savamment traité par le cinéaste. Mais ce qui me frappa le plus, c'est qu'il débouchât sur un cérémonial amoureux, expérience que j'avais abordée moi-même dans *La Confession anonyme*. Je me mis à désirer que Delvaux connût ce livre. Nous avions des amis communs. Rien n'eût été plus simple que d'arranger une rencontre. Justement, arranger, provoquer, je ne voulais rien de pareil. Était-ce que déjà je voulais préserver le fatidique de notre relation ? J'attendis donc et j'attendis cinq ans.

Le 8 novembre 79, Delvaux vint me voir. Un ami qui n'avait pu s'en dessaisir plus longtemps lui avait prêté le roman pour quelques heures. Il l'avait lu la nuit même. Il fut très vite évident que le cinéaste était fasciné par le personnage de Benvenuta et qu'il songeait à un film. Ce fut le début de quatre années de rencontres, de conversations, de projets ébauchés et quelquefois abandonnés. Il m'apportait des photographies qui ne serviraient pas ! « un mur de Milan près du canal », « la maison de Livio, via Santo Spirito », un disque : Souvenir de

Florence de Tchaïkovski dont il avait retenu quelques mesures passionnées. Je m'attachais à ces repères, qui n'étaient pour lui que des paliers, des étapes de sa création. Jamais il ne fut question entre nous de collaboration. Jamais il ne me demanda d'intervenir au niveau du scénario ou du dialogue. Je dus me faire à cet exclusivisme du créateur qui veut être seul maître de son œuvre, seul à y porter la main, seul à la façonner, à la pétrir, à la posséder. Mon rôle se bornait à répondre à ces interrogatoires auxquels il me soumettait, véritables séances d'évocation dont je n'étais que le medium à travers lequel passaient la voix de Benvenuta, la mémoire de Benvenuta auxquelles il venait se ressourcer. Le temps ne me semblait pas long. Il avait acquis une espèce de continuité et presque de consistance. Ne m'étais-je pas extasiée déjà sur la lenteur un peu orientale de certains films de Delvaux? Devant cette approche longuement méditée, il m'arrivait de songer à une incubation. J'admirais alors que dans notre relation il y ait eu comme un échange des rôles. Tout ce que le cinéaste dissimulait de féminité venait maintenant au jour, se vouant à développer le germe qu'y avait déposé la passion de Benvenuta et de Livio. Ce lent investissement s'opérait sous mes yeux sans autre intervention que mes réponses médiumniques. Une fois il m'advint d'infléchir sa rêverie, Delvaux avait été séduit d'emblée par le thème d'un cérémonial de violence. Il fut plus long à s'accommoder de celui de la continence. Je me souviens d'un bout de conversation. Delvaux était au volant de sa voiture qui nous conduisait à Linkebeek: «Et l'ascétisme, André, qu'en pensez-vous? Quelle place faites-vous à l'ascétisme?» Il ne répondait pas, attentif tout de même aux connivences qu'il devait à sa fréquentation des mystiques. Quant à moi, je savais d'expérience qu'il n'est pas de grand amour sans ascèse. Et que cela résulte moins de considérations morales ou spirituelles que de la pure mécanique. Toutes les érotiques se sont mesurées avec le problème d'une énergie sexuelle qui peut être soit dépensée voire dilapidée, soit épargnée et accumulée. Comme la violence, la continence a pour effet, peut-être pour objet, de créer une réserve où le désir s'exalte. Le choix dans la Confession anonyme d'une continence librement consentie, en dehors de tout mépris de la chair et présentée dans un éclairage de prouesse, allait emporter l'adhésion du cinéaste, le fortifiant dans sa tendance naturelle au dépouillement et à la rigueur. Cependant la tension ainsi créée ne le satisfaisait pas encore. Il se sentait un peu à l'étroit dans ce roman écrit à la première personne et peu compatible avec la

technique narrative du cinéma. Déjà il rêvait complexification, dédoublement.

A Pâques 80, je reçus de Montana une lettre et une carte également enjouées: «Allégresse, disait la lettre. Hier soir j'avais repris *A la recherche d'une Enfance* et tout à coup me vient une dimension supplémentaire pour Benvenuta. *Allegrìa! Allegrìa!* Je vais sans doute dans les jours qui viennent tisser une toile où peut courir le fil couleur d'enfance, le père, les fêtes, la communion (etc.), les premières traces de Hadewych, des rituels religieux/amoureux — enfin, laissez-moi faire.»

«Je jubile, renchérit-il deux jours plus tard dans la carte du Dimanche de Pâques, je flaire un principe de construction qui va me mener au bout — le père (les trains, le jeu, le cahier de chansons au feu, la violence)... les colombes de Bergame, les roucoulements, à Gand les voix d'enfant bergamasques gantois. Je vais me faire des fiches sur tout ce que j'ai *vraiment envie* de montrer, de donner à entendre. Les rapports dans l'amour me semblent de mieux en mieux enracinés dans ce passé, logiques, nécessaires. La ligne Platon, Hadewych, Pompéi passe sans doute par Gand. (Evitons le détour, n'est-ce pas?)»

Voit-on le chemin parcouru? Sans dévier un seul instant de la ligne de l'œuvre à adapter, Delvaux est à la recherche d'un procédé de narration plus cinématographique que la confession. Tenu et cependant gêné par l'étroitesse de l'espace autobiographique du roman, ne pouvant l'étendre qu'en profondeur, il opère une double plongée dans le passé de... — dirons-nous de Benvenuta ou de la vieille romancière, auteur de l'œuvre écrite il y a vingt-cinq ans? C'est évidemment de la romancière qu'il s'agit que le cinéaste introduit ici sous le nom de Jeanne. Non seulement il l'installe dans son film mais il s'y installe lui-même dans le personnage du scénariste François, une de ses créations les plus fascinantes et, surenchérisant sur le redoublement il s'y installe avec le passé de ce personnage obsédé de pureté et son propre passé d'homme et d'artiste, sans compter son présent de réalisateur du film Benvenuta qu'il est précisément en train de monter, nous découvrant chemin faisant ses aspirations et ses angoisses de créateur, projetant ainsi sur l'alchimie de la création de vives lumières.

Il en résulte une construction de plusieurs étages dans le temps, le présent des premières séquences du film étant aussi le présent du spectateur, aussitôt invité, lui-même dédoublé, à pénétrer à la suite du scénariste dans l'enfance et dans le passé amoureux de Benvenuta, créature issue avec son amant Livio des questionnements de François

et des aveux ou des mensonges de Jeanne — Benvenuta dont on ne saura jamais si elle est une projection de l'imaginaire ou de la mémoire et qui, sans doute est les deux à la fois pour le cinéaste, comme aussi pour le spectateur s'il se montre suffisamment doué.

Construction d'une admirable complexité dont Michel Grodent a pu dire non moins admirablement que la thématique du roman s'y trouve *démultipliée*. Moins de cinq mois après sa première lecture, Delvaux l'avait déjà conçue et échafaudée. De plus en plus élaborée, plusieurs scénarios en procèdent dont le premier me fut remis le jour de mes quatre-vingts ans. Je fus aussitôt conquise par la sous-intrigue doublant l'action principale. Loin de nuire à l'originalité du roman, la mise en miroir des deux amours, à la fois reflet et contraste l'un de l'autre, l'approfondissait, le couple Benvenuta Livio, charnel dans la mesure même où il se voulait privation et ascèse, s'inversant dans celui de Jeanne et François, se prenant peu à peu malgré sa pureté à la contagion de l'autre.

J'avais toujours été moi-même fascinée par le thème du double. N'avais-je pas écrit un ouvrage sur l'Analogie, un autre sur le Couple (sans compter que j'étais née sous le signe des Gémeaux)? N'avais-je pas noté autrefois que les choses ne s'emplissaient pour moi de réalité que lorsqu'elles cessaient d'être simplement elles-mêmes et que je pouvais les contempler dans une relation de paire, de couple. Telle était la tendance, le *pli* de ma pensée. Je me sentis donc comblée dans mes intentions les plus secrètes par le scénario et sa cascade de duplications. Car non content d'avoir scindé l'intrigue et les personnages, non content de leur avoir donné le rehaussement du cérémonial, Delvaux avait déployé tout cet appareil de rimes et d'échos, de reflets, de réverbérations que son art secrète aussi organiquement que certains animaux la nacre et l'irisation de leur coquille.

Je fus bien étonnée tout de même de constater que les redoublements et dédoublements de Delvaux s'étendaient à ma propre vie. Plus d'une fois déjà, m'identifiant à Jeanne, me dictant mon rôle, il m'avait interpellée: «- Voyons, vous *êtes* Jeanne. Que dites-vous à François lorsqu'il vous pousse à bout par ses interrogatoires?»

Ce fut bien autre chose lorsque en janvier 81, je fus renversée par une voiture et placée en réanimation dans un hôpital. Delvaux voulut me persuader que cette péripétie s'inscrivait dans le destin de Jeanne. Comme François, pénétrant par effraction dans l'appartement de Jeanne absente, — peut-être morte? — François éclairé pour la première fois sur le sentiment qu'il porte à Jeanne, Delvaux, vivant par

anticipation cette scène de son film, s'était glissé dans mon appartement vide. «Que veux-tu ? me disait Françoise Mallet-Joris. Ces cinéastes font flèche de tout bois.» Mais je n'avais nul besoin d'être confortée, consciente que s'il nous dédoublait ainsi, c'était pour m'incorporer à son œuvre dans une fusion plus intime que tout ce dont j'avais pu rêver.

Cependant je ruminais ma métamorphose. Cet accident, maintenant inséré dans le film, c'était le mien, corporellement vécu par moi, cette séquence poignante où, François, parcourait la maison de Jeanne, à l'affût des signes, des traces qu'elle pouvait y avoir laissés, c'était mon histoire à moi Suzanne Lilar mais revécue, *réfléchie* par André Delvaux. Mais cette réflexivité n'était pas seulement le mode de bipartition qu'il imposait à ses personnages, c'était la disposition naturelle de son imaginaire. Méditant sur cette fascination spéculaire, je ne pus m'empêcher de constater qu'elle s'apparentait à ma propre rêverie des contraires. Quel pas j'avais fait le jour où j'avais compris qu'il fallait dépasser le niveau (que quelqu'un avait nommé «respirable») où les contraires alternent avec le temps, pour atteindre le sommet où ils coïncident ! Peut-être Delvaux et moi étions-nous plus proches encore que je ne l'avais pensé. Egalement épris de réalité, non de cette réalité insignifiante et quotidienne que l'on trouve *dans* les choses mais de celle qui parfois se laisse surprendre *entre* les choses dans la fulguration de l'instantané. Cet espace ambigu que par l'un ou l'autre stratagème de dédoublement ou redoublement (miroir, analogie, rehaut de la cérémonie) nous ne cessons d'instituer entre les couples d'opposés, c'était celui de la *répétition*. Cette expérience ne réussissait pas à chaque coup. Kierkegaard l'avait expérimenté lui-même. Mais quand elle réussissait, elle était victoire sur la temporalité, saisie de l'éternel, de l'absolu dans l'instant. Ce n'est pas sans raison que le film fait état d'une saisie hadewigienne de l'essence comme absence-présence.

Choisir la répétition comme procédé de construction d'un film, c'est adhérer à une vision quasi-religieuse de l'instant. «C'est le propre du réalisme magique avait écrit quelque part Delvaux, que les images en soi *paraissent* être la reproduction fidèle du réel quotidien.» C'est de la superposition de ces deux plans, le paraître et l'être que naissait, — un peu comme le relief dans le stéréoscope — ce décalage dont le cinéaste avait fait un de ses procédés d'écriture. Et peut-être à cet égard n'avait-il pas eu tort de tenir *Benvenuta* pour son film le plus fantastique.

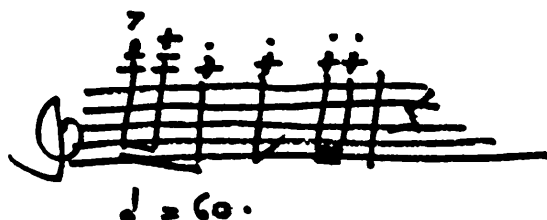
En dépit d'une densité de pensée unique au cinéma, la signification

de ce film est claire. A condition de viser assez haut, l'amour profane débouche sur le même versant que l'amour divin. Ainsi la vérité serait-elle simple, divinement simple. Tel est le mystère dont Benvenuta était en quête depuis l'enfance, à travers les contradictions et les paradoxes de la violence et de l'ascèse. C'est aussi l'initiation proposée au spectateur, pour une fois invité à sortir de la passivité pour déchiffrer ensemble et en même temps les images visibles et leur invisible au-delà.

Stavrou Lilar,

Benvenuta, (Plan 530).

«Ses mains reprennent, achèvent la montée rapide par les dernières notes (qui sont celles du *Sextuor*).»



René Micha

**«Benvenuta» d'André Delvaux:
Une adaptation exemplaire de la
«Confession anonyme» de Suzanne Lilar**

Le roman. Benvenuta, jeune Suédoise, pianiste, rencontre en Italie un homme de vingt ans plus âgé qu'elle, Napolitain, qui exerce ses fonctions de magistrat à Milan. Elle s'éprend violemment de lui — et à travers lui elle aime l'Absolu. Après un temps, ils inventent, lorsqu'ils se revoient, mais non sans accroc, de ne plus faire l'amour ensemble : ce renoncement ne diminue pas l'amour mais l'accroît. Cependant Livio, c'est le nom de l'amant, n'a pas abandonné ses habitudes de vieux Don Juan et le livre s'achève sur une séparation.

Le film. Même intrigue, sauf que Benvenuta est Gantoise et que Livio meurt à la fin. Cependant nous voici spectateurs d'une addition essentielle. Le récit affiche une intrigue première où l'autre se réfracte. Un homme jeune, François, souhaite écrire un scénario à partir de la *Confession anonyme*. Il va trouver l'auteur : Jeanne, femme sensiblement plus âgée que lui, et l'interroge sans fin. Leurs entretiens, semaine après semaine, ressuscitent l'aventure de Benvenuta et de Livio. A la fin du film, comme je l'ai dit, Livio meurt, mais Jeanne meurt de son côté. Benvenuta et François sont désormais seuls : ils ne se rencontrent plus que dans l'imaginaire.

André Delvaux a adapté librement la *Confession anonyme*, à certains égards très librement, cependant il a respecté le sens profond du livre.

Il y a le roman de Suzanne Lilar, il y a le scénario qui tour à tour s'en approche et s'en écarte, enfin le film qui s'en approche et s'en écarte davantage : qui est une adaptation fidèle et infidèle. Il y a deux lignes parallèles et proches : qui donc ne se rencontrent point mais suivent le même chemin.

André Delvaux s'est trouvé devant une confession au sens propre : récit à la première personne d'événements écoulés, portant sur une période assez longue, conduit suivant l'ordre de la mémoire qui n'est pas toujours celui du temps — de là des redites, des retours en arrière, des bonds en avant —, récit où les événements ont moins d'importance que l'analyse de la psyché, celle de Benvenuta aux prises avec celle de Livio, les autres personnages, y compris Inge, une amie, et les figures qui traversent l'enfance suédoise étant réduits à quelques traits. Il s'agit d'une fable qui s'offre sans cesse comme une vérité, qui est une vérité, ayant son épaisseur psychologique et sa temporalité : un mélange d'amour profane et d'amour sacré, qui se montre dans les faits mais davantage dans les sentiments, dans les paroles, et davantage encore dans l'indicible.

André Delvaux a donc été forcé de trouver des équivalences et d'imaginer d'autres structures.

Faisant de son héroïne une Flamande, il se fonde dès lors et également sur un autre ouvrage de Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise*, ce qui l'amène à introduire dans le film de nouveaux personnages : le père et la mère de Benvenuta — dont l'apparition, prise au songe, explique certains comportements de Benvenuta; d'autre part et surtout, il double la relation Benvenuta-Livio d'une relation Jeanne-François qui reflète et éclaire la première et la pousse plus avant; enfin, il multiplie les points de vue.

Nous voyons et entendons Jeanne et François; nous voyons et entendons Benvenuta et Livio (gestes, paroles, lettres); nous voyons et entendons Benvenuta et Inge (que lie un amour singulier); il arrive que nous entendions la voix du narrateur. Les monologues de Benvenuta sont, comme il se doit, prépondérants : on peut croire que, dans quelques cas, ils reproduisent les choses qu'elle dit à Inge ou qu'elle dit lui avoir dites; dans d'autres cas, ils jouent le rôle de monologues intérieurs.

Qu'est-ce qui est réel et qu'est-ce qui est imaginaire? Le réel est-il la relation Jeanne-François et l'imaginaire la relation Benvenuta-Livio? Mais cet imaginaire prend tout naturellement dans le film une grande force de réalité, parce qu'il s'appuie sur ce que nous voyons comme un présent. Le film suit le scénario que suggère Jeanne et que reconstitue François, cependant la matière de ce scénario procède de l'aventure même de Benvenuta et de Livio.

En vérité, le chiasme Benvenuta-Livio Jeanne-François est fait de deux histoires vraies qui s'interpénètrent de plus en plus étroitement

à mesure que nous avançons. L'enchaînement des images, des paroles, des musiques crée finalement ce «puzzle» dont les amants parlent quelque part. Il me plairait de penser que l'idée en est venue à André Delvaux lisant dans la *Confession anonyme* que Livio fait se rencontrer Benvenuta et son propre fils, Federico, c'est-à-dire un «Livio de trente ans», mais les nécessités d'une narration filmique qui soit une narration juste, égalant le roman, expliquent toutes choses à elles seules. La fusion Benvenuta-Jeanne est autant dire parfaite quand François déclare comme avait fait Benvenuta: «Plus rien ne pourra empêcher que ceci ait eu lieu entre toi et moi.»

Le mélange du profane et du sacré est admirablement rendu — non seulement grâce aux scènes amoureuses empruntées au livre et avant tout aux révélations de la Villa des Mystères (que nous voyons deux fois: lors de la projection des dias et lors de la visite des amants) ou encore au jeu des gants, mais aussi grâce à des scènes inventées ou travesties par André Delvaux: par exemple celle de la crypte aux bougies payantes. J'imagine encore que les «expériences paranormales» de Benvenuta, dont le roman fait état, trouvent un écho dans les paroles de la mère de Benvenuta qui dit avoir vu un Ange brandissant un long dard en or et battant sept fois des ailes.

Un regret toutefois: c'est que la scène du taxi ne reprenne pas en fondu la voix du très vieux prêtre de jadis: «C'est la chair et le sang du Christ. Glisse-là contre ton palais» et celle de Benvenuta poursuivant: «J'étais transportée dans une jouissance sans mesure, dans une abîme sans fond. Je coulais dans la ténèbre immense de Dieu.» Ces paroles, sans doute sacrilèges, eussent mis en évidence, comme le veut Suzanne Lilar, qu'à travers Livio c'est Dieu qu'aime Benvenuta.

Mais il est possible que le geste de Benvenuta jetant au feu les lettres de Livio et les souvenirs de son amour aient ce sens purificateur. Nous aurions affaire à ce que Suzanne Lilar nomme une «liturgie».

Changements

- La coloration lesbienne du lien Benvenuta-Inge n'apparaît guère dans le roman, qui se borne à dire qu'elles partagent le même appartement. Dans le film, elles vivent vraiment ensemble, prennent leurs repas ensemble, bien entendu répètent de concert. Parfois Benvenuta se réfugie dans le lit d'Inge: par exemple pour lui faire ou lui refuser ses confidences, ou plus simplement pour lui réchauffer les pieds. Cependant le roman montre chez Benvenuta enfant une attirance pour

les femmes. Inge, dit Suzanne Lilar, «n'a jamais eu la gorge nouée par la présence d'un homme». Le découpage d'André Delvaux évoque l'existence d'un ami d'Inge, un certain Serge, qui est décorateur de théâtre et que nous retrouvons au théâtre San Carlo à Naples. Le film a abandonné ce personnage et cet épisode.

- Dans le film, Benvenuta fait un détour par Milan lors d'un voyage qui doit la conduire à Madrid. Dans le roman, le voyage a lieu au Brésil, où Benvenuta demeure assez longtemps. A Milan, Benvenuta a toutes les peines du monde à atteindre Livio au téléphone. Dans le roman, la difficulté existe le premier jour, mais le lendemain Benvenuta téléphone pendant 40 minutes à son amant. Le découpage prévoit une scène qui ne sera pas tournée (ou qui sera abandonnée) où Benvenuta rejoint Livio au Palais de Justice puis est conduite à l'aéroport par une voiture de la police. Entre le découpage et le film, il y a d'autres différences : dans le roman, puis dans le découpage, Benvenuta quitte l'aéroport et téléphone d'un sinistre petit café ; dans le film, une hôtesse la conduit dans un bureau d'où elle peut téléphoner à demi tranquillement. Visiblement, le cinéaste a hésité sur le tour à donner à cette scène — son souci étant, sans nul doute, comme dans les quêtes médiévales, d'accumuler les obstacles, les épreuves.

- Dans le roman, Benvenuta est suédoise. Elle est amoureuse de Fraulein Lindner, sa maîtresse de classe — qui la rabrouera un jour ; qu'elle retrouvera plus tard complètement dégradée. Benvenuta est témoin de la fascination qu'une écuyère exerce sur sa tante Wilma. Ces épisodes sont évidemment absents du film, où les mystiques flamands, Ruysbroeck et Hadewyck remplacent désormais Swedenborg.

La question du sadisme et du masochisme est ambiguë à la fois dans le roman et dans le film.

Pour ce qui concerne le «masochisme» de Benvenuta, il convient de lire la postface de Suzanne Lilar dans la réédition de son roman. C'est un «masochisme surmonté», dit-elle. Benvenuta «se regarde jouer» : ainsi troque-t-elle son masochisme naturel contre un masochisme fictif. «Le cérémonial fait un sort à l'antagonisme des sexes en même temps qu'il en délivre.»

Quant à Livio, Suzanne Lilar l'éloigne autant qu'il est possible du projet de détruire que nous trouvons chez Sade. Un tel projet, dit-elle, est ici «tenu en bride et comme désamorcé, désenvenimé par la tendresse qui l'accompagne». C'est un «tendre sadisme».

Remarquons cependant qu'Inge bat durement son chien, un Doberman, et qu'apparemment tous deux y prennent plaisir. Ceci, qui se trouve dans le roman, n'est pas sans rappeler les « grandes gifles au visage » que Benvenuta « peut recevoir sans bassesse ». Dans le découpage, Inge aurait une aventure avec un type qui la battrait : « ce serait un écho — au niveau dégradé — de ce que Benvenuta et Livio ont vécu en majeur ».

Remarquons encore que plusieurs fois Benvenuta dit qu'elle joue le rôle de l'homme. Ce côté double, androgyne, apparaît aussi dans le film (« mi-homme, mi-femme », disait Strindberg dans *Mademoiselle Julie*).

J'ai parlé de réel et d'imaginaire comme s'ils se mélangeaient à plaisir. A vrai dire ils ne se mélangent pas : ils composent une image nouvelle, comme il arrive dans les *collages*. On sait qu'il en est de deux sortes, comme l'a très bien vu Aragon. Les uns, poétiques, comme ceux de Max Ernst, qui empruntent leurs éléments aux illustrés, aux dictionnaires, aux réclames, aux photos. Les autres, propres à l'école cubiste, qui introduisent un emballage de cigarettes, un bout de ficelle, un morceau de journal dans l'image peinte afin de lui donner certitude, d'avoir « valeur d'un test », « d'un instrument de contrôle de la réalité ». André Delvaux procède tour à tour comme Max Ernst et comme Braque. Qu'on se rappelle, d'une part, les apparitions du père et de la mère de Benvenuta dans le café où elle lit une lettre de Livio, d'autre part, le mouvement par lequel Livio, dans un restaurant de Naples, interrompt son discours parce que le maître d'hôtel lui présente le poisson qu'il a commandé.

PBZ *Sur piano* → *piano et violoncelle* →
 TANGO Frédéric Devreese

The score is written for piano and violin/cello. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a 'K.' marking and a piano staff with a 'P' marking. The second system has a treble clef staff with a 'K' marking and a piano staff with a 'P' marking. The third system has a piano staff with a 'P' marking. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. There are also some handwritten annotations and a circled 'PBZ' at the beginning.

Tango de Frédéric Devreese (Benvenuta)

Roger Lallemand

Benvenuta

Le festival de Montréal a couronné le film *Benvenuta* d'André Delvaux, que le *Figaro* — une fois n'est pas coutume à l'égard des Belges — a qualifié de chef-d'œuvre.

Le film relate l'amour de Benvenuta, qui est une pianiste gantoise, et celui de Livio, magistrat milanais d'origine napolitaine. L'amour est l'unique thème de ce film et pour ainsi dire son unique passion.

Voilà donc un sujet difficile, — pas plus que la mort, l'amour ne se regarde fixement — c'est aussi le thème le plus banal. Mais qui peut dire non pas qu'il aime ou qu'il a aimé, mais qu'il sait parler d'amour?

Le film met donc en scène des amants, mais il montre aussi un univers particulier fait de villes, Gand, Milan et Naples, et de lieux essentiels.

Benvenuta évolue dans un univers aussi contemporain qu'étrangement démodé. Notre monde à nous, en somme, mais vu par d'autres.

Benvenuta appartient à un monde aisé. Sa grâce et son talent ont un lien, c'est l'évidence, avec l'aisance matérielle dont elle dispose. Elle évolue dans ces belles maisons 1900 dont la bourgeoisie belge s'entoure comme d'habits de parade. Nous nous retrouvons, avec elle, en ces lieux ostensibles et mondains où bibelots, tableaux et carafes, par une générosité obligée, tentent de communiquer, non sans peine parfois, leur sensualité et leur beauté à leurs propriétaires.

L'amant, Livio, est président de cour d'appel, magistralement campé dans son donjuanisme suranné par Vittorio Gassman. Il y avait longtemps que dans les cénacles cinématographiques l'on n'avait prêté aux magistrats une telle audace de séduction. Justice leur est ainsi, provisoirement, rendue...

L'on s'étonnera, sans doute, que d'un monde aussi «select», aussi bien habillé, où l'on ne perçoit ni jeans, ni chemises mao, sorte un chant d'amour aussi prenant, aussi étranger à la mode, aussi peu situé dans le temps.

Benvenuta est tiré d'un livre de Suzanne Lilar, *la Confession anonyme* qui parut sans nom d'auteur vers les années 1960. Les journalistes ont évidemment demandé à Madame Lilar ce que cette confession, à la fois brûlante et glacée, d'une relation avec un magistrat pouvait avoir de personnel. Elle ne leur a pas répondu clairement, mais elle a par contre parlé de sa relation avec André Delvaux.

«Je me souviens, dit-elle, de ma première rencontre avec lui. Je lui ai proposé du sherry ou du whisky, ignorant qu'il n'aimait ni l'un ni l'autre. Nous avons alors ouvert une bouteille de champagne et entamé le dialogue avec cette complicité qui dure depuis trois ans.»

Chose curieuse, le film commence exactement ainsi. Un journaliste, jeune cinéaste, tente de faire parler l'écrivain féminin qui a écrit *la Confession anonyme*. Elle lui sert avec provocation des boissons qu'il n'aime pas. Madame Lilar ajoute: «Lorsque j'ai vu le film, j'ai eu la gorge serrée, les yeux humides. Mais pas du tout aux moments sentimentaux qui auraient pu me rappeler des souvenirs, mais à ceux où je sentais la main, la force du cinéaste.»

Si André Delvaux est amoureux de l'amour de *Benvenuta*, si Suzanne Lilar a pour le cinéaste les émotions esthétiques de son héroïne, c'est surtout par la passion du verbe. Nous découvrons un film où la maîtrise du langage, de l'image et de la musique, sont non seulement la trame d'un grand amour, mais la condition de son existence.

Pour les âmes bien nées, l'amour c'est en effet une affaire de style.

Benvenuta est donc une œuvre insolite, si on la compare aux films qui dominent un monde cinématographique où les relations amoureuses entre l'homme et la femme se déploient en une geste du corps traversée d'humeurs et d'onomatopées, dangereusement avare de mots.

Avec *Benvenuta*, nous revoici plongés dans un monde où l'amour se dit, se raconte, s'exalte, délicieusement.

Et l'on comprend vite que sous le couvert d'une histoire d'amour, *la Confession anonyme* confesse aussi des idées agressives. L'amour qu'elle décrit n'est pas innocent. Il est un moyen particulier de connaissance mais qui étreint le monde en le consommant.

Le comportement sexuel de Benvenuta apparaît, dans le livre bien plus que dans le film, comme une provocation à l'esprit du temps. Benvenuta vit avec délectation ses relations sexuelles au travers d'un rite antique où s'expriment la dominance de l'homme et la sujétion de la femme. Elle s'agenouille devant l'amant. Dans la villa des mystères, la profane est initiée à la violence du rituel. La gifle que Livio donne à Benvenuta au cœur de leur relation amoureuse et qu'elle accepte est pour nous insupportable, inacceptable.

Benvenuta, en ce sens, n'est donc pas féministe.

Suzanne Lilar s'est expliquée sur ses conceptions. Si elle se refuse à certaines idées féministes contemporaines, c'est, dit-elle, parce que celles-ci confondent jusqu'à la parfaite identité le rôle et le statut de l'homme et de la femme. Elle voit là non seulement un danger de dépendance de la femme aux modèles masculins dominants, mais elle pense aussi qu'avec l'oubli de la différence des rôles disparaîtra aussi l'électricité de l'amour.

Ces affirmations partent cependant d'une conception où la femme est souverainement libre. L'on ne peut comparer la *Confession* de Suzanne Lilar à une autre œuvre anonyme, la célèbre *Histoire d'O*.

O se livre à tous les amis de son amant parce qu'elle subit passivement sa volonté.

Avec la frénésie qu'O apporte à se soumettre, comme l'écrit cyniquement Jean Paulhan, le bonheur dans la servitude fait presque figure d'idée neuve.

Rien de comparable ici.

Benvenuta, de bout en bout, dirige son destin. C'est elle qui provoque Livio. Elle dit à Inge: «Cet homme, je le veux.» Et elle se l'approprie avec une indépendance d'allure qui impressionne.

Livio est un Don Juan, mais Benvenuta qui, elle, est fidèle, est sans doute la plus provocante et peut-être la plus distante. On pourrait dire de sa dépendance apparente ce que disait un auteur paradoxal: «En amour aujourd'hui, ce n'est pas l'adultère, c'est la fidélité qui est une aventure.»

Pour Suzanne Lilar, l'amour est déjà dans la sexualité. Affections, élans et pulsions, corps et âme se conjuguent, s'épaulent, s'investissent mutuellement.

Dans une société où les images les plus courantes agressent la pudeur, où la culture psychanalytique élémentaire transforme tout signe d'amour en symptôme, toute déclaration en lapsus, toute représenta-

tion en hallucination du désir et par conséquent réduit tous les rêves, il est significatif, que la narration d'un grand amour, sans aucun souci de ses soubassements, soit plus scandaleuse au bout du compte qu'une plate pornographie.

Suzanne Lilar l'a dit plus tard dans une préface : « La société n'a de cesse que de séparer le sexe de l'amour, l'affectivité et la sexualité », et elle écrit superbement : « Spéculant sur l'effet anémiant de la licence qui frappe le sexe d'insignifiance, s'accommodant même de la pornographie..., le puritanisme ne combat plus guère que l'amour... »

Voilà, sans doute, ce dont on devrait entretenir nos procureurs du Roi.

Un philosophe contemporain, Jean Baudrillard, rétorque à ce propos : « On en revient toujours là. L'amour n'existe pas. Il devrait pouvoir exister, mais il n'existe pas. Les amants de l'époque romantique n'ont eu d'autre solution que de se suicider ensemble pour rendre absolu un échange impossible. Le sublime de l'amour est dans l'anticipation de sa propre mort. »

Suzanne Lilar répondrait sans doute que l'impossibilité d'amour vient précisément des barrières établies entre l'amour et la sexualité. Elle invoquerait que l'on a mis le sexe entre parenthèses.

Après tout, la bonne société masculine du XIX^e siècle, qui pleurerait en écoutant « Le Lac » de Lamartine ou le *Werther* de Goethe, allait de temps à autre sécher ses larmes dans les petits salons des maisons closes. Elle n'y voyait pas d'incompatibilité. Les amants changeaient de registre en descendant les étages...

Mais Suzanne Lilar entend aussi concilier le sexe et le mystère sacré. L'amour physique et l'amour divin naissent pour elle de la même souche. On trouve dans ses livres une sorte de syncrétisme païen où l'Eglise est curieusement mêlée à Eros et la Madone aux mystères initiatiques de la villa de Pompéï. C'est bien là le scandale, non pas d'oublier Dieu dans la jouissance, mais de l'y faire entrer.

Stendhal avait déjà souligné la force séductrice du péché. Il décrit une scène charmante où deux jeunes amants dégustent une glace exquise au bord du lac de Gard. L'heure est belle. La maîtresse dit à l'amant, en parlant du plaisir que lui donne le sorbet : « Quel dommage que cela aussi ne soit pas un péché ! »

D'une manière plus majeure, l'un des héros de *Benvenuta* s'écrie : « Dans l'acte sexuel, je n'ai jamais cherché que l'âme... Qu'y puis-je si la religion donne tant de ressort à l'amour ? »

Il y a même chez Suzanne Lilar une sorte de bon usage de l'amour physique à des fins mystiques.

Plus, les amants s'écartent, plus ils magnifient leur passion. Au faite de l'amour, Benvenuta s'écrie : « Mon Dieu, faites que Livio résiste au désir de me toucher, mais faites aussi qu'il me désire davantage. »

Comme si d'un trop grand rapprochement des pôles, l'étincelle ne pourrait plus jaillir.

Il faut, selon Suzanne Lilar, que notre être hermaphrodite se reconstitue dans le couple mais à la condition que chaque partenaire y affirme son altérité, sa différence.

L'écrivain affirme aussi que l'absence ne provoque aucune dégradation du sentiment qu'elle le nourrit au contraire. Pour Suzanne Lilar, l'amour naîtra d'une blessure que délibérément l'on a laissée ouverte. Le plaisir jaillira d'une maîtrise de la macération de l'âme.

L'on perçoit bien les sources catholiques d'une telle ascèse. L'on pressent aussi l'échec de la mise à l'écart des partenaires. Il arrive que l'amour est plus aimé que ceux qui le servent; que le monde que Livio a suscité soit plus présent que lui.

A force de se lire en miroir, la passion asservit les amants à un culte et quand l'extase prend fin, l'amour s'envole de son église.

Tout cela demeure et change avec André Delvaux. Le cinéaste ajoute à l'histoire de Livio et de Benvenuta celle de sa relation à l'écrivain de *la Confession anonyme* et d'une enfance gantoise. Le récit unilatéral de Benvenuta devient une construction orchestrée où cinq personnages, tous admirablement interprétés et deux couples, en relation d'âge inversée, cherchent le lieu menacé de leur amour.

A la quête du passé s'ajoute celle de la beauté par l'artiste. *Benvenuta* est donc aussi un manifeste d'art poétique.

Un jeune cinéaste est amoureux de la femme d'âge mûr qui a écrit *la Confession*. Il est amoureux de l'amour de son interlocutrice. Pour capter l'amour de Benvenuta puis celui de Jeanne, l'écrivain, et sans doute le sien propre, le metteur en scène tendra ses pièges de toile. Il s'agit de saisir la trace irréfutable de ce qui a été vécu, de le reprendre, l'actualiser et le revivre. Mais la tentative échoue parce que l'art ne capte pas ce présent, que nous prenons naïvement pour le réel.

On peut construire, et maîtriser le futur et le passé, mais non le présent. Dès que le cinéaste veut le saisir, il lui échappe. Il devient aussitôt, comme une photographie, la trace morte de ce qui fut. L'art, comme l'amour est menacé d'irréalité.

Dès la première rencontre amoureuse, Benvenuta, puis Jeanne, éprouvent le besoin d'affirmer: «Rien ne pourra plus empêcher que cela ait eu lieu.» Cela, c'est-à-dire un bref moment de réalité physique, après quoi, l'essentiel doit se passer dans la réminiscence et dans la projection. Après cela et pour toujours l'amour décolle du présent.

Entre le monde et notre regard, il y a une vitre et devant elle, en vis-à-vis, un miroir oblique comme celui que l'on aperçoit sur un bras articulé devant la porte de Jeanne, l'écrivain, et au travers duquel elle peut s'anéantir, laisser le visiteur sonner en vain, et regarder la vie passer comme une ombre...

Ne pouvant tirer l'amour de la réunion des amants, André Delvaux s'emploie à l'inventer par la munificence de son art. Livio parle en poète. Dans une lettre, il écrit à Benvenuta, superbement «Toujours je porterai ton amour comme une couronne... Passé Parme, passé Plaisance, mon amour, le train court entre deux haies d'aubépines.» L'amour, c'est sûr, est dans ce train, dans le récit bondissant que l'on se fait à soi-même des images qui nous emportent. Il vient dans les valises du langage. Au-delà des images et des mots, il ne reste qu'un monde inaccessible, et des couples qui célèbrent des fiançailles d'illusion en poursuivant une rencontre impossible.

Lorsque le metteur en scène tente de capter le moment où corps et âmes vont se joindre en une parfaite union. Benvenuta et Livio s'écartent et Jeanne l'écrivain disparaît. Le dédoublement que le cinéaste a superposé au récit de Suzanne Lilar finit par se confondre avec lui. Le créateur se retrouve seul face à son imagerie. La présence insistante de Jeanne entravait le jeune artiste et l'écartait du modèle qui le hante. Jeanne partira donc. Bouleversé par cette disparition, François atteint enfin Benvenuta, mais dans un mirage, au moment où celle-ci jette au feu ses souvenirs.

L'amour déserte nécessairement.

Le poète traque un amour insaisissable mais dont on ne se dessaisit pas.

Benvenuta affirme l'art poétique d'André Delvaux. Le film exprime le rapport particulier de son art à la vie et à la vérité.

André Delvaux craint qu'en racontant l'amour, on n'en évente le secret. Il croit que le cinéaste est Orphée, sortant des enfers et tuant Eurydice à chacun de ses regards.

Il évite donc le déshabillage psychologique et renonce à ces descriptions qui marquent sur tout sentiment l'origine déflorante du désir.

L'on comprend pourquoi il ne dénude pas ses acteurs.

A une époque où le cinéma croit toucher terre en mettant le sexe en évidence, il pense au contraire en la vertu créatrice de la retenue. La pudeur est un salut. Comme Maurice Ravel, il ne cesse d'affirmer que pour montrer son cœur, il ne faut pas déboutonner son gilet.

L'art trace la piste du désir mais ne la déflore pas. Il ne connaît pas l'amour en le divisant par l'analyse. Face à la volonté d'élucider le sens, André Delvaux affirme le mythe. Comme les Grecs, il dit la vérité, mais dans le secret de sa beauté. Déployant, par l'image, les fastes d'une entreprise de séduction, il s'avance, en sens inverse, sur le chemin de Monsieur Jourdain, psychanalyste...

Jean Baudrillard raconte que le Duc de Palagonia, noble difforme et monstrueux, avait construit dans les environs de Palerme une villa peuplée de miroirs convexes pour que la plus belle fille de Sicile, qu'il avait épousée, déformée et enlaidie par ces miroirs, se résigne à l'aimer à force de ressemblance.

André Delvaux, lui, a planté ses miroirs devant les êtres tordus que sont les amants du quotidien et il les redresse dans la noblesse d'une cérémonie somptueuse.

Il invente un monde où notre laideur se libère de son poids d'irréalité pour accéder à l'amour, mais au prix, bien sûr, d'une déception finale.

Pour libérer la religion, il a fallu que meure le Christ. Pour libérer l'amour, il faut en représenter l'immolation. Il faut que Livio meure et que Jeanne, celle qui l'a réellement aimé, disparaisse aussi. Un bras sacrilège doit tuer les amants pour que l'amour jaillisse de l'entrave et que le spectateur enchanté, envoûté soit un instant, mais un instant qui ne pourra s'effacer, cette passion, cette beauté, cette musique.

Comment ne pas évoquer la musique de Frédéric Devreese, ce musicien qui n'a pas fini de nous séduire. Elle est l'accent tonique qui entraîne et suscite le déroulement de l'histoire.

Cette superbe composition résonne ferme et claire comme l'âme de Benvenuto. Elle suscite la réunion et la séparation des amants. Un tango angoissant — le tango est la forme musicale de la séduction à la mort — entraîne le couple vers sa dissolution. La musique s'affirme ici comme la trame du destin.

André Delvaux est un grand cinéaste, Suzanne Lilar un grand écrivain. Fait remarquable, l'un et l'autre sont Belges et Belges qui parlent français. Avec Frédéric Devreese, ils sont tous Flamands.

Le film commence par une anecdote. A Gand, le héros qui demande son chemin en français ne reçoit pas de réponse, sauf lorsqu'il affirme qu'il n'est pas Belge. Nous avons une certaine expérience de ces réponses sous condition.

Mais on doit lire le film comme une parabole qui a un autre sens. Un grand amour unit une femme du Nord et un Latin. Un lien profond, une attirance étrange unissent la splendeur italienne et la beauté mélancolique de la ville flamande.

Un Nord et un Sud tentent de se confondre autant que de se déprendre. Le film nous rappelle que la patrie de l'amour se trouve dans la différence et non dans l'identité.

Il y a donc dans ce film quelque chose qui vient du plus profond de nous, qui dit notre pays sans patrie véritable, nos déchirements communautaires; qui indique dans le mélange de ses accents, dans ses différences de styles, un lieu souverain, où s'exalte un dialogue du crépuscule, où s'exprime un espoir menacé, à Gand, à Milan, en 1983, dans une Europe qui ne fait que vivre sans le savoir, la mort des mêmes valeurs et la dissolution des mêmes mythes de l'amour.

André Delvaux est au cœur de cette déception. Ancré au point de rencontre et de rupture du Nord et du Sud, de l'amour et de l'insignifiance, du réel et de la fiction, le cinéaste, magnifiant un sacre majeur, nous entraîne à contre courant vers l'amont d'un grand fleuve.

Nous ne nous déprendrons pas de si tôt d'un voyage où il a convoqué notre attente dans la grande phrase de l'amour, au faite de l'inaccessible.¹



Benvenuta, musique de Frédéric Devreese

¹ Texte de l'allocution prononcée le 14 septembre 1983 à la Conférence du Jeune Barreau de Bruxelles.

Jean-Noël Vuarnet

La femme aux deux visages

Au contraire de Georges Bataille pour qui l'érotisme semble à jamais distinct de l'amour, Suzanne Lilar dans *la Confession anonyme* retrace en séquences baroques et flamboyantes le chemin et les pas d'une sorte de mystique de l'amour, Benvenuta.

Benvenuta n'est pas une orante du pur amour sublimé comme Hade-wych d'Anvers ou sainte Thérèse: c'est par et dans le corps qu'elle vit son expérience intérieure, une expérience spirituelle où la sexualité s'éprouve comme mystique commençante, où l'amour et le désir sont les deux visages d'un même absolu. Dans le film de Delvaux tout comme dans le roman dont il est issu, tout tourne autour d'une tremblante subjectivité féminine. L'admirable est que Delvaux transposant Lilar ait su, tel Dreyer dans *Dies Irae* quoiqu'avec un moins constant bonheur, rendre visible, par le truchement du visage filmé de Benvenuta cette subjectivité tout intérieure et divisée, alors traduite en ce que, paraphrasant Deleuze, on pourrait appeler des *traits de visageité*.

Le visage de Fanny Ardant est au centre du film, est le centre du film, visage de cette actrice dont l'apparence et le nom même évoquent l'excès — (tenant, peut-être, de la Fanny Hill de Cleland et de la Lesbia Brandon de Swinburne)... Visage érotique, érotisme du visage, mais l'horreur aussi du visage: «Visage quelle horreur, il est naturellement paysage lunaire avec ses pores, ses méplats, ses mats, ses brillants, ses blancheurs et ses trous: il n'y a pas besoin d'en faire un gros plan pour le rendre inhumain, il est gros plan naturellement et naturellement inhumain, monstrueuse cagoule»¹. Presque paysage, filmé comme on filme un corps et presque comme on pourrait photo-

¹ Gilles Deleuze: *Mille-Plateaux*, Paris, 1980, p. 233 cf. également Gilles Deleuze: *L'Image mouvement*, Paris, 1983, visages et gros plans, p. 125-144.

graphier un sexe², le visage de Fanny Ardant est exhibé pour produire ce qu'il cache: confession anonyme autant que confession impudique, là où le visage féminin est à la fois le plus prochain et le plus lointain, là où sa fermeture est plus nue que la plus grande ouverture du corps.

Ce visage haïssable et désirable c'est celui de *l'extase féminine*, figure d'un plaisir excédentaire ou supplémentaire qui est peut-être le fait des grandes amoureuses aussi bien que le fait des grandes mystiques³. Le mystère de cet autre plaisir, fait des jouisseuses et des saintes une fascinante énigme visuelle. A cette énigme, bien des artistes au cours des siècles se frottèrent, de Bernin à Klossowski: «Enigme de la jouissance féminine infigurable et pourtant figurée, dans les visages innombrables de la beauté convulsive ou révoltée»... Enigme de cette «autre jouissance» dont parle un célèbre Docteur⁴, d'une *autre jouissance* qui semble l'ancre de la jouissance sexuelle des deux sexes, jouissance inconnue dont l'horizon n'est point tant le plaisir qu'une joie qui est en même temps pure douleur.

Comme dans certains films de Fellini (*Juliette des esprits*, par exemple) quoique sur un tout autre mode, le visage ardent de Fanny Ardant devient corps et son corps devient visage — transfigurés, l'un comme l'autre, dans l'exhibition du plus intime... Pudique et impudique, vertigineuse et chaste gynécologie...

La peinture et la sculpture baroques nous ont rendu familiers ces corps hantés frémissants, visages révoltés de Madeleines plus ou moins pénitentes, en proie, comme dit sainte Thérèse «à des jouissances supérieures à celles du sexe» — jouissances inconnues dispensées par un maître des Mystères qui s'en va et revient: grâces et «touches» du *dieu inconnu*...

Or, ni Suzanne Lilar ni André Delvaux ni Fanny Ardant ne s'en sont tenus au stéréotype chrétien de la nonne pâmée. Aussi bien que la Thérèse extasiée du Bernin ou que la Catherine évanouie de Jouve et de Sodoma, le visage de l'Épouvantée de la Villa des Mystères fait figure, dans le texte et sous l'œil de la caméra, de la duplicité de Benvenuta⁵. Tout à la fois chrétienne et païenne, elle a deux visages

² Cf. Henri Maccheroni: *Cent photographies choisies dans la série deux mille photographies du sexe d'une femme*, Editions Borderie, 1978, Préface de Michel Camus.

³ Cf. Jean-Noël Vuarnet: *Extases féminines*, Paris, 1980

⁴ Cf. Jacques Lacan: *Encore*, Paris 1975, ch. VI: *Dieu et la jouissance de la femme*, ch. IX: *Du baroque*.

⁵ Semblable duplicité, peut-être, dans les travaux d'Orlan — cf. par exemple Eugénie Lemoine-Luccioni *La Robe* (essai psychanalytique sur le vêtement), éd. du Seuil, 1983, ch. XI: *Orlan*, p. 136: photo *Orlan en sainte Thérèse*.

comme Dionysos, au moins deux : deux âmes en un corps — polythéiste et catholique, essentiellement partagée, d'ailleurs amante d'un homme lui-même double car également en proie à de tels partages.

Comme le peintre inconnu des fresques initiatiques de Pompeï a représenté non tant Dionysos que l'effet de ses simulacres (le thyrses, le phallus à demi-dévoilé, la ménade aux crotales) sur les postures et l'expression d'une femme bouleversée de désir et d'appréhension, Delvaux montre, filmant les deux visages de Fanny Ardant, l'apparaître ou l'épiphanie d'un effroi sexuel ou d'une extase que celle-même qui en est le lieu considère comme un mystère peut-être insondable et avec lequel elle ne se marie jamais tout à fait. D'où le grinçant de ce que Suzanne Lilar appelle « la pantomime du sexe », cruel et somptueux cérémonial de la passion amoureuse⁶, de la discordance amoureuse, de l'incomplétude des âmes et de la non-complémentarité des corps.

Entre Benvenuta et Livio son amant, il y a l'amour, qui les unit, qui les sépare et les affronte l'un à l'autre, qui, non moins, les confronte à ce qui, de cet amour, les dépasse et leur échappe.

Dans la post-face de *la Confession anonyme*, l'auteur se réfère à Freud définissant l'acte sexuel comme « une agression tendant à l'union la plus étroite ». Cette agression de l'autre, qui est aussi et d'abord agression de soi par soi, en même temps que recherche presque mystique des intensités et des états, André Delvaux, dirigeant Fanny Ardant, Vittorio Gasman et Mathieu Carrière, a su les rendre manifestes. Sous le regard voyeur d'un beau jeune homme (incarné par Mathieu Carrière), le « masochisme fondamental » de Benvenuta (Fanny Ardant) comme le « tendre sadisme » de Livio (Vittorio Gasman)... quasi-masochisme et quasi-sadisme : binaire ou duel dans la fiction de Lilar, triangulaire ou trinitaire dans la fiction de Delvaux. L'horizon de ces affrontements à deux ou à trois (dans le couple ou dans un triolisme imaginaire), s'avère horizon de douleur-joie — révélant, peut-être, si nous en croyons ce que dit Lilar : « une catégorie méconnue et comme interdite du sacré⁷ ».

Un tel sacré serait, dit encore Suzanne Lilar, « un sacré de respect et non (comme chez Bataille), sacré de transgression »... En effet : « à l'inverse de l'orgie par exemple et d'autres formes de l'érotisme qui

⁶ Cf. Jacques Sojcher : *Le cérémonial de la Passion amoureuse (cours professé à l'Université libre de Bruxelles, 1983-1985, inédit)*; cf. également Giancarlo Marmori : *Cérémonie d'un corps*, éd. du Seuil, 1972.

⁷ Suzanne Lilar, *la Confession anonyme*, Paris, 1983, p. 247 s.

tiennent leurs charismes de la perte de conscience et de l'ivresse», les jeux de Benvenuta et de Livio, jeux de privation, jeux ascétiques d'une «chasteté toujours brûlante et risquée», se fondent dans «un amour qui spéculé sur la motricité du désir pour gravir, échelon par échelon, le chemin qui va de l'amour d'un seul à l'amour de l'amour et plus haut encore ne relève en fin de compte que de l'Eros tel qu'il fut pour la première fois décrit dans *Le Banquet*»⁷.

Rien de moins cinématographique à première vue qu'un tel sujet, d'ordre avant tout spirituel et/ou philosophique. Comment le cinéma peut-il rendre sensibles les degrés intensifs, *pas et demeures*, les échelons de ce que Nietzsche, en son platonisme inversé, pouvait appeler «les hautes tonalités de l'âme»? L'image, au meilleur d'elle-même, peut véhiculer aussi cela, être en elle-même dévoilement de cela: comme déjà dans *L'homme au crâne rasé* en 1965 ou dans *Rendez-vous à Bray* en 1971, Delvaux, rêveur et penseur de l'image, définit un espace qui n'est plus l'espace réel mais un espace quelconque identique à la puissance de l'esprit... Espace «déterritorialisé» et très abstrait dans lequel les corps, les visages, et les voix, s'élèvent à la puissance d'un onirisme dans lequel l'inquiétante étrangeté de la couleur-lumière fonctionne comme métaphore du pensable et de l'impensé. D'où la séquence, dans *Benvenuta*, de la Villa des Mystères, d'où le mystère de la demeure et des demeures de Benvenuta comme de ses voyages et de sa musique, d'où la puissance déroutante de ce qu'elle raconte au jeune homme qui devient alors, comme le secrétaire des saintes, à la fois spectateur et acteur des jeux qu'elle joue: le premier spectateur de son film, de sa vie racontée comme film... Même s'il demeure évident que Livio et elle n'ont «pas vu le même film» et que c'en est encore un autre que vous verrez, que je verrai...

Phanies plurielles, multiples apparaîtres... Ce sont là jeux de miroirs, mais pas jeux gratuits. Avec la gravité qui lui est propre, Delvaux (plus proche qu'il ne semble de certaines visions de Klossowski voire de Ruiz s'inspirant de Klossowski)⁸, parvient à rendre le visible en même temps qu'il *rend visible*, dans une véritable «pathophanie», une monstration visuelle de ce qui, par nature, échappe au regard: le désir, l'amour et leurs degrés intensifs.

⁷ Cf. Pierre Klossowski et Pierre Zuca, *Roberte ce soir*; Raoul Ruiz, *La vocation suspendue, L'hypothèse du tableau volé*; cf. également: *Roberte au cinéma*, numéro spécial de la revue *Obliques*, Paris 1978... Sur la «pathophanie» et plus généralement sur la théorie du Simulacre, cf. Pierre Klossowski, *la Ressemblance*, Marseille, 1984.

Cette «pathophanie» se fonde d'un rapport à la multiplicité des émotions et des affects: Benvenuta double (et même multiple), alors pensable, telle la Roberte klossowskienne, comme somme des points de vue que son amant, et nous-mêmes, prenons sur elle... *Esse est percipi...* *Benvenuta*: puissance d'affecter et d'être affectée: lieu de complexe et d'instable «visageïté».

Delvaux, constamment met en jeu ce qu'avec Deleuze encore, j'appellerai *l'image-affection*, c'est-à-dire une image abstraite de presque toutes ses dimensions spatio-temporelles, une image que l'on peut qualifier de «fantastique» là même où elle s'ancre dans la plus banale réalité... On ne s'étonnera pas, donc, que Delvaux, qui fut d'abord un grand filmeur de rêves (non sans ressemblances avec son homonyme le peintre Delvaux, voire avec des écrivains comme l'admirable Julien Gracq ou le sulfureux Jean Ray), en soit venu, finalement, à s'intéresser aux traits de visageïté féminine: là où le visage féminin, pour l'homme comme pour la femme, tient du ciel et de l'enfer et demeure terra incognita, pays lointain, *écho d'autre*:

«Le visage humain porte en effet
Une espèce de mort perpétuelle
Sur son visage.» (*Artaud*)

Cette mort perpétuelle, qui est aussi ce qui rend le visage vivant et désirable, invisiblement reflétant sa condition désirante et mortelle, c'est cela, quand nous aimons, que nous aimons aimer. L'amour s'adresse au visage, et seul est aimable le visage amoureux...

Mystique transfigurée ou visageïfiée, Benvenuta, bien que mystique sans Dieu, mieux que Dirty, montre que «l'amour ne rabaisse et ne profane que pour mieux hausser et consacrer»⁹. D'où le détachement, *Gelassenheit*, de cette presque masochiste héroïne d'une presque histoire d'O qui est d'abord et surtout l'apothéose d'une amoureuse non réductible à la somme de ses propres images, visages, chutes, remontées, descentes, envols, états...

S'éloignant un peu du texte du Suzanne Lilar, Delvaux a choisi, quant à lui, de montrer Benvenuta à deux moments de sa vie: jeunesse et vieillesse. C'est devenue vieille et presque assagie qu'elle évoque et raconte les feux, les tremblements, les craintes, l'angoisse sexuelle, d'une plus jeune Benvenuta. Une femme se penche sur son passé, sur la frénésie en partie dépassée d'une passion amoureuse alors considé-

⁹ Suzanne Lilar, *op. cit.*, p. 254.

rée comme un chemin qui, dans l'après-coup, s'avère avoir été, peut-être, chemin de perfection :

- *Altera Benvenuta, altera flagellata,
altera Teresa...*

Lorsque Livio la dénude, lorsque Lilar et Delvaux l'exhibent à leur tour pour nos regards, Benvenuta apparaît comme autre — toujours l'autre d'une autre, qui est une autre elle-même. C'est pourquoi le Temps la fait *visage* : elle demeure et se *fait* visage, sous nos yeux, dans nos yeux, même dans le vieillissement, surtout dans le vieillissement,... même si le Temps, finalement, la défigure.

J'ai songé, relisant récemment la *Confession* de Suzanne Lilar (qui est aujourd'hui, m'a-t-on dit, une très belle et vieille dame), à certaines phrases de Marguerite Duras — celles-ci par exemple :

«Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : «Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui de que vous avez maintenant, dévasté.»¹⁰

Comme dans ces miroirs d'eau, miroirs magiques des romans du moyen âge, où celui qui se penche ne voit ni son reflet ni ce qui l'entoure mais le reflet d'un monde évanoui où montent dans la nuit des flammes qui ne brûlent nulle part, où tremble sous la surface immobile la lumière insaisissable d'une saison morte, ainsi, comme dans les marbres et sous le vernis des toiles baroques, tremblent dans les images de Delvaux, la lueur de feux dès longtemps éteints que Benvenuta évoque pour la dernière fois dans la dernière répétition de ses propres fièvres.

La grande amoureuse aux cheveux gris rejoint alors sa propre figure révolue : une image et un visage d'elle-même qu'elle accepte finalement, en même temps qu'elle les donne à voir — pour toujours et pour la dernière fois.

¹⁰ Marguerite Duras, *l'Amant*, éd. de Minuit, 1984.

Babel Opéra, ou la répétition
de Don Juan de Wolfgang Amadeus
Mozart
(1985)

Edition Eulenburg

IL DISSOLUTO PUNITO

OSSIA IL

DON GIOVANNI

DRAMMA GIOCOSO IN 2 AKTEN

TEXT VON LORENZO DA PONTE

DEUTSCH VON FRANZ GRANDAUR

MUSIK VON

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Köchel, No. 527

First performed 29th, October, 1787, at Prague

Edited from the autograph MS. in the

Paris Conservatoire Library by

ALFRED EINSTEIN



Ernst Eulenburg, Ltd. London, W. 1
Edition Eulenburg, GmbH., Zürich
Ernst Eulenburg & Co., GmbH., Mainz
Edition Eulenburg, Inc. New York

(Exemplaire annoté par André Delvaux)

Don Giovanni

1

Ouvertura

W. A. Mozart

1756-1791

Köchel No 527

Andante

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in A
2 Fagotti
2 Corni in D
2 Clarini in D (Trombe)
Timpani in D-A
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello e Contrabasso

André Delvaux

Construction de Babel Opéra

mardi de Pâques, Entrevaux, 1985

1. Babel Opéra part d'un double mouvement = une *situation assumée* (celle où l'on assiste aux répétitions, les enregistre, se promet de ne pas les «utiliser», de ne pas les fragmenter, de leur laisser la qualité de l'écriture de Mozart et la réalité de son interprétation par un chef et des solistes — donc une «non-intervention») et le déploiement d'une *imagination analogique*, se nourrissant de l'écriture de Mozart et des situations inventées par Da Ponte pour retrouver des thèmes personnels (solitude et vanité de l'auteur, heurts et malheurs du couple, angoisses de la disparition, méandres de la création, vieillissement,...), ou des thèmes exemplaires (Horta détruit et renié), ou des lieux exemplaires (les plaines d'Anvers, les Fagnes).

2. Ce double mouvement procède généralement par alternance; il peut parfois privilégier le regard musical (le final du premier acte au 1^{er} tiers du film, la répétition de l'orchestre seul), parfois au contraire la fiction, quand ses données auront été exposées (la détresse de Sandra à la coulée, la rencontre de Ben et Stéphane, la dispute, le final dans les Fagnes). Cette alternance fusionne, laisse se rejoindre les thèmes au moment final de la Première: l'épilogue.

3. Cette forme relève de la variation; elle est traitée en contrepoint. *Variation*: les personnages de fiction sont des répliques (traitées avec liberté) des personnages d'opéra. François et Don Giovanni, Ben et Leporello; Sandra tenant à la fois de Donna Anna et Donna Elvira; Stéphane et Zerlina. Les situations elles-mêmes se développent en écho de celles imaginées par Da Ponte: la jalousie de Sandra, ses

admonestations à François et ses conseils de «changer de vie»; les entreprises de séduction de François, échouant comme celles de Don Giovanni; la disparition finale ou l'engloutissement — mais inversé (Sandra, et non François) — et ramenée au happy end d'une comédie musicale («elle entre au couvent»). Mais ces variations, fort libres, s'écartent de la donnée première et développent leurs propres thématiques; la jeunesse triomphante (Ben et Stéphane, contre les stratégies séductrices de François), les méandres de l'invention et ses angoisses (la confession de François à Sandra endormie, le mythe d'Icare), la tour de Babel des langues et des situations en Belgique (la coulée chez Monteyne), le moyen de vivre ensemble dans ce pays... *Contrepoint*: en écho de ce qui se chante, les personnages de fiction vivent leurs aventures pendant que le chant de Mozart les décrit et parfois les commente («Poverina...», le rire de Don Giovanni au moment où va parler la Statue du Commandeur, les lamentations et les imprécations des deux femmes, l'engloutissement de Don Giovanni, les airs de Zerlina..., le repas de Don Giovanni et le repas chez Monteyne, etc.).

4. La construction du film suit celle de l'opéra, mais sans s'écarter de sa propre loi. L'ouverture annonce les thèmes à développer (la ville et l'opéra, les paysages de Belgique, les murs et les ruines, la saison) et les personnages (Sandra, François, Ben, Stéphane). Une première partie développe le premier acte et situe (comme un jeu, par la voix du chroniqueur) les personnages. Tournant autour des répétitions des chanteurs au foyer, des premières mises en place et de la construction du décor sur scène, elle s'achève par le passage à l'orchestre sur le final du premier acte. A partir d'ici (nous en sommes au premier tiers), les personnages de fiction vont développer leurs propres situations et prendre (à partir du repas chez Monteyne) la relève des personnages de Mozart (devenus, eux, méconnaissables derrière les masques de la mise en scène dans les décors). Les autres thèmes de fiction (Horta et la fragilité des œuvres, la commensalité et les langues mélangées chez Monteyne) se développent à leur tour. François et Sandra entraînent le film — et l'opéra — vers leur fin: la Tour de Babel qu'est l'Opéra s'illumine pour la Première. L'épilogue retrouve tous les protagonistes — acteurs et chanteurs tels que nous les avons connus — prêts au cérémonial. Le chef, Sylvain Cambreling, attaque l'ouverture. Fin.

5. Il faudra ici rectifier cet itinéraire trop carré, assouplir le système décrit et faire apparaître les surprises d'un film qui musarde autant qu'il va droit, montrer ce que Barthes (« Par où commencer ? ») appelle « la simultanéité des sens, la disparition et la résurgence capricieuse de certains fils thématiques ». Je pense au chroniqueur, personnage de statut ambigu en ce qu'il vit avec les autres personnages et se permet d'orienter leur destin (Stéphane et Ben), pendant qu'il énonce lui-même les règles du jeu, ou si l'on veut : la loi du langage. Est-ce une histoire ? une narration classique avec des caractères ? (« cette jeune femme au tempérament trop vif, on aimerait la retrouver... ») ou une chronique ? un reportage ? Il se prend à décrire un caractère (« François : un Casanova de province », que Sandra appellera « un Don Juan de bazar ») tout en conservant sa propre identité psychologique (« Ne croyez pas que je sois jaloux, non. ») Et il tire la morale de l'histoire en renvoyant François à ses propres conseils : « une de perdue, dix de retrouvées »... Et il s'en va dès que le spectacle commence, que le film s'achève. Personnage purement ludique, improbable, constitué seulement du visage lunaire et de la voix zézayante de Jacques Sojcher. Il faudrait ici retracer les écarts capricieux du parcours, du discours.

6. Deux tracés existent de ce parcours : l'écriture première du scénario, l'écriture dernière du montage. Comme deux trajets sur une carte Michelin mènent d'un point à un autre en passant, mais à des altitudes différentes et par des lacets autrement dessinés, dans les mêmes paysages, ces deux écritures se recoupent, s'écartent l'une de l'autre, se retrouvent dans l'espace-temps d'une heure et demie. On aura compris qu'elles s'attaquent, l'une et l'autre, au problème de la « grande forme », qu'elle soit musicale ou narrative, et que ce problème, elles l'attaquent tour à tour, mais dans des circonstances profondément différentes. C'est que l'écriture au scénario et l'écriture au montage se situent dos à dos, de part et d'autre de la crête de la réalisation.

Le sable, la pierre

3.6.1985

Un scénario de fiction, c'est une construction tout entière inventée, lourde à porter, un réseau de personnages et de lieux avec sa chronologie linéaire ou bousculée, son «appareil de continuité», tentative d'ordre dans les ruines du hasard, noyaux épars où la vie nous a projetés. Dans cette mise en ordre du temps, toute mise en miroir ou en abyme n'est qu'un délai supplémentaire que notre imaginaire conquiert sur la mort.

Babel Opéra, quel soulagement! C'est un projet léger qui s'appuie sur un ordre existant pour imaginer des variations d'un ordre nouveau. Un pan complet de réalité dont l'auteur du film n'est que spectateur se prête à cette mise en abyme: car le *Don Giovanni* se monte réellement, comme jadis Dieric Bouts mis en film avait vraiment peint sa Cène et réellement fini sa vie dans la ville de Louvain, comme Woody Allen au travail dans son labyrinthe de *Stardust Memories* n'était pas un metteur en scène inventé. Sylvain Cambreling répète réellement avec ses chanteurs. Personne n'invente José Van Dam qui souffle à Patricia Schuman la solution d'un mots croisés pendant que Ashley Putnam attaque «Or sai chi l'onore». De lui, d'eux peuvent naître des personnages qui ne revendiqueront par leur part entière d'existence; ils se contenteront des limbes où s'ancrera leur provisoire apparence: les basses eaux de l'Escaut, les Fagnes d'engloutissement, les ruines de Horta détruit, théâtres aussitôt disparus que les ombres se seront, comme dit François, «sans un cri» évanouies...

Mais alors comment construire? Mozart répété est déjà un ordre donné, une fondation pour la Tour qui s'élève sur les sables du temps. D'étage en étage le metteur en scène par lui se laisse guider. Reprend son souffle pour rassembler une fois encore, contre les marées et les terreurs de la nuit, de nouveaux noyaux épars.

Hubert Nyssen

Lettre à André Delvaux sur l'envers de la représentation

Voici, André, comment je suis entré dans l'univers de *Babel Opéra* avant même d'avoir vu le film. Avec l'œil tendre et sévère qui est le tien, tu peux te représenter la scène. C'est le vingt-deux juin, l'été frileux s'est installé la veille, la flèche de l'Hôtel de ville, jaillie de son carquois de pierre, crève parfois les nuages de tardives giboulées. C'est aussi, ce jour-là, fête de la musique, et Bruxelles, en même temps médiévale, baroque et romantique, dans des éclats de soleil bourdonne de grelots, de sonnailles, retentit de fanfares, ronronne d'arias, de chants, de plaintes. Pour un rien on se croirait dans un décor de *la Flûte enchantée*. Des gilles, venus de Binche ou du Machupicchu, fendent leurs sabots sur les pavés espagnols, un violoniste en herbe abandonne au vent des bribes brandebourgeoises, des dialectes se mêlent, se tissent, s'entre-nouent, babéliens, sans s'unir.

Et elle que j'accompagne en cette ville, elle à qui je viens de montrer quelques maisons qui lui ont rappelé des toiles de Paul et d'autres de Magritte, elle à qui je viens de désigner l'hôtel du Miroir en récitant deux ou trois roseries des *Amoenitates Belgicae* (*Un ministre, qu'on dit le Mécenas flamand...*), elle à qui j'ai fait voir les vestiges noyés dans un fatras de constructions qui n'ont aucune chance de devenir vestiges à leur tour (et pourtant, quel vaisseau aux coursives flamboyantes dans le crépuscule quand on regarde d'en haut cette ville!), elle qui pendant ce temps-là me chante à mi-voix un air des *Noces* où elle excelle, elle qui fut entre chien et loup l'héroïne de l'un de tes films et reste l'une de tes actrices préférées, souviens-toi, pour assister à la première de *Babel Opéra* elle a choisi une robe d'un bleu plus soutenu que le bleu tendre du soir, et le vent qui nous bouscule, courant derrière je ne sais quels fugitifs dont toujours cette ville me parut peuplée, donne à la robe une allure voilière et à celle qui la

porte une allure de proue, et elle traverse ainsi la Grand-place, marchant vers le théâtre de la Monnaie avec un sens de la plénitude (tu sais, chez les femmes, celles que tu aimes à choisir pour tes films, ces petites rides, ces petits plis, signes d'intelligence et de sensualité) si redoutable que les passants, qui la regardent et parfois la reconnaissent, déjà sont devenus figurants dans la représentation à laquelle tu nous as conviés.

Au crépuscule — je ne sais toujours pas que ton film a déjà commencé, avant sa projection — nous entrons dans le temple coiffé d'un bicorne blanc, et tu nous accueilles là, au foyer, écharpe rouge tombant sur l'habit noir, commandeur à voix rauque, souriant des surprises qu'il réserve. Puis, dans cette salle promise dès le lendemain aux démolisseurs (et que l'on devrait filmer avant qu'elle ne soit dépouillée de ses vieux atours, me dis-je en innocence, ne sachant pas que dans ton film...), face à l'écran qui couvre le rideau de scène, nous prenons place près de toi dans les fauteuils grenat qui ont reçu tant de culs illustres depuis le temps où *la Muette de Portici*, environ août 1830, enflamma l'ardeur contestataire des sujets mécontents du Prince d'Orange. J'ai le temps de repérer des visages, ceux que l'on dit de connaissance, que l'on aimerait dans un jardin retrouver autour d'une table et que je vais y retrouver dans un instant par ce film qui décidément se déroule à rebours depuis quelques heures. Et d'ailleurs, l'obscurité effaçant la salle, nous voici soudain, comme si nous étions par magie ressortis, entrant à l'opéra et passant par l'image sous le fronton en forme de bicorne...

C'est à cet instant-là, André, que j'ai pris conscience de l'insaisissable habileté avec laquelle tu passes de la réalité à la représentation et de la représentation à la réalité, à cet instant-là que j'ai compris pourquoi je devais voir *Babel Opéra* avant de t'écrire cette lettre. Oui, il a fallu cette première, inhabituelle par les circonstances et par les lieux, cette mise en abîme consistant à voir, dans l'opéra d'une ville que nous venions de traverser, cette ville et cet opéra, et dans cet opéra nous voir encore, nous regarder regardant, pour comprendre avec quelle subtilité grandissante, depuis *l'Homme au crâne rasé*, tu nous abandonnes au rêve, à la fois spectateurs et acteurs, dans l'entre-deux qui le sépare de la réalité. Or, pas plus que chez les romanciers, ils ne sont légion les cinéastes capables de cette magique captation.

Donc nous étions spectateurs du spectacle, certes, mais spectateurs aussi des autres comme ils l'étaient de nous, compromis les uns par les autres dans ce cortège dont tu avais pris la tête. Et quand, d'un

doigt qui s'est posé sur sa main, la dame en bleu me fit savoir le plaisir que lui donnait un air qu'elle sait chanter avec talent, elle ne m'arracha pas au spectacle mais, au contraire, m'y enfonça davantage, et en quelque sorte l'amplifia.

Tout advint ce soir-là qui avait déjà été vécu, entrevu, deviné. Nous qui regardions ton film, nous nous retrouvions dans ses images, dans son intimité, captifs d'un autre monde, l'éternité de l'irrésolu peut-être. Alors, ce tissage où la navette glisse des fils imaginaires dans ceux de la réalité (et parfois, par un repentir efficace, ceux de la réalité dans l'imaginaire), m'imposa sa vérité. Je découvris avec clarté ce que je ne savais que confusément : que les manifestations de la vie sont d'abord, dans tes films, des représentations de l'au-delà, des représentations de mort. Aucun de tes héros, en effet, même ceux qui survivent aux péripéties que tu leur imposes, ni aucun de nous dans le reflet qu'ils nous renvoient en jouant la comédie n'a su déjouer la fatalité. Depuis le commencement, tu as fait de la mort la nécessaire condition de la vie, tu as vu en elle, d'instinct, ce qui donne à la vie son sens, sa substance, sa pente et peut-être son rang de chef-d'œuvre. Et, la maîtrise s'affirmant, tu t'es servi d'elle, la mort, pour donner ses couleurs pathétiques au vivant et à ses formes une ombre qui le rehausse.

Avec une simplicité qui marque le triomphe du trait sur le fouillis, tu nous conduis, inexorable, par tes images et leur rythme, derrière les apparences, dans un monde dont les règles se sont modifiées à notre insu. Tu es en cela le commandeur qui introduit aux somptuosités infernales tapies derrière les vitres de nos maisons, les façades de nos palais, les rideaux de brume et les rangées d'arbres de nos paysages. *Babel Opéra* devient ainsi l'inquiétante métaphore de ton œuvre, ou son mode d'emploi. Il nous montre, à tout le moins, à quelle lignée de créateurs tu appartiens, même si tu ne t'en réclames pas : ceux qui, tels Baldung Grien, James Ensor ou, dans un autre domaine, Albert Cohen, n'ont cessé d'opposer la mort jubilante à ceux que précisément elle effraye. Quelques jours plus tôt, en voyant *Après la répétition*, le dernier Bergman où s'affirme la nécessité, l'âge venant, moins de dresser un bilan que de trouver la quintessence des représentations qui ont hanté la vie d'un créateur, je m'étais demandé ce que tu ferais dans ce registre. Avec *Babel Opéra* ta réponse, fastueuse, est venue.

Mais, j'y insiste, rien n'eût été nouveau dans cette manière de chercher avec la mort à donner un sens à l'énigme de la vie si tu n'avais eu l'idée — et le talent — de pousser peu à peu les personnages

les plus ordinaires hors de l'aire qu'ils se croyaient assignée, et de les faire passer ainsi du confort de la réalité à l'inconfort de la représentation. Tous — et cela, dans chacun de tes films — pressentent, à un moment ou à un autre, qu'ils sont habités par un *fatum* qui les dépasse, par une sorte de morale où le divin pèse de toute sa force aveugle. Je n'explique pas autrement, d'ailleurs, l'angoisse sous-jacente à tes images si scrupuleuses, si bien construites. Elles te servent à nous prendre au piège et à nous faire glisser avec tes héros dans la fosse aux illusions.

Il t'arrive, André, en réponse à des questions qu'on te pose de parler de bonheur et de célébration — mais je crois que ta vraie jubilation c'est de nous entraîner avec toi et de nous montrer, dans l'obligation où tu nous mets de regarder au-delà de notre horizon ordinaire, que notre fin est visible dans nos accomplissements, qu'elle en est le constant filigrane. J'ai avoué, un jour, que la Belgique n'était plus désormais pour moi qu'un espace romanesque. A voir *Babel Opéra*, et à revoir à travers celui-là tes autres films, l'impression m'est venue que cette Belgique, leur constant territoire (je ne vois guère que *Rendez-vous à Bray* qui fasse exception), se transformait, dans le regard de ta caméra, en terre d'éternel exil. Ton apparent bonheur d'être-là et ces paysages que tu caresses avant de les envelopper flattent moins, me semble-t-il, la conscience d'une appartenance profonde ou de la possession de ce que l'on nomme des racines, qu'ils n'assignent à résidence des âmes pour l'éternité captives de leurs fantasmes.

Mais cette évocation du pouvoir que tu as de nous présenter tes films comme un épisode soudain moins ordinaire de notre existence, elle ne serait pas conforme au sentiment que j'en ai si je ne suggérais tes rapports avec le langage. Tu es, André, de ceux pour qui l'image précède le sens. Ni illustrative ni explicative, l'image s'institue chez toi comme une totalité qui n'a d'autre raison d'être qu'elle-même, là, dans l'instant où les mots ne se sont pas encore emparés d'elle. Et, dès lors, elle en appelle à l'incomplétude dans laquelle l'insuffisance chronique du langage nous laisse. En quelque sorte tes films, où le commentaire, le récit, le dialogue dominant peu et témoignent d'une attentive révérence aux images, trouvent là, je le crois, l'essentiel de leur magie et une part de leur pouvoir : houles de toitures, lignes de peupliers, entrelacs de ferrailles, grain des visages, ombre des regards, se donnant pleinement à voir avant de se rendre aux mots, nous renvoient aux premiers frémissements que toujours le langage fausse et appauvrit.

Et ainsi me voici revenu à mon propos initial. Parce que le hasard ou les circonstances m'avaient amené dans une ville en fête pour assister à la projection de *Babel Opéra*, en compagnie d'une actrice qui avait joué dans un autre de tes films, j'ai pris soudain conscience de la singularité de ton œuvre et de son efficacité: j'ai compris que nous traversons moins tes films qu'ils ne nous traversent, que nous nous y arrêtons moins qu'ils ne s'installent en nous, et que nous y entrons parfois avant même de les voir. Et ainsi m'as-tu sans doute fait comprendre, André, ce qu'est l'envers de la représentation.

N° 2 Terzetto

Scena II [D. Giovanni; Leporello; D. Elvira alla sinistra... Si fá notte a poco a poco.]
[D. Giovanni, Leporello, D. Elvira am Fenster... Es dunkelt allmählich.]

Andantino

2 Flauti

2 Clarinetti in A

2 Fagotti

2 Corni in A

Violino I

Violino II

Viola

Donna Elvira

Don Giovanni

Leporello

Violoncello e Contrabasso

Ah ta-ci, in-giu-sto co-re!
Mein ar-mes Herz, o schweige!

Adolphe Nysenholc

Bibliographie

MAISON DE NOVEMBRE

*« Il pleut des articles
Autour de ma maison en novembre,
de louanges ou de mépris :
ce ne sont que des bulles.
Je sais ce qui restera.*

*Une page d'un livre ?
Deux ombres sur l'écran ?
J'en saurais gré à Dieu,
De beaucoup de nos actes
ne reste que l'ombre de rien.*

*Le temps est à la neige,
flocons à la fenêtre,
Je réveille le feu qui crépite
et j'entends dans le soir
un enfant siffler tout à coup.
L'écho, encore, du printemps ? »*

Johan Daisne

(inédit; traduction de André Delvaux)

(poème offert à André Delvaux, à la sortie de *Un soir un train*).

Novemberhuis

(Un soir, un train...)

Het regent kranteknipsets
om mijn novemberhuis,
en lof ofwel verguis,
het maakt niet meer dan ritsets.
Ik denk aan wat zal blijven.

ken bladzij van een boek?
Ewe schimmen op een doek?
Ik zou God dankbaar zijn,
Van veel onzer bedrijven
blijft zelfs geen zweem van schijn.

Het is nu sneeuw geworden
wat dwaart langs mijn auit.
Ik poek het vuur dat dorde
en hoor in de advent
een kind dat eenoklups fluit.

ken triller, nogmaals, van de lent?...

John Daisne

Voor André & Denise
Delvaux, met al
mijn liefde.

11.68

I. LES ENTRETIENS AVEC ANDRE DELVAUX

1966

- E. Dupret, «Manifeste du cinéma belge: I. Les réalisateurs - A. Dx», *L'Avenir du Tournaisis*, 28 jan. 66, p. 6.
- A. Aprà, J-L. Comolli et J. Narboni, «Entretien avec A. Dx», *Cahiers du Cinéma*, n° 180, Paris, juil. 66, pp. 62-66.
- R. De Dijn, «Dx en *De Man*», *Gazet van Antwerpen*, 22 sept. 66.
- Y. Baby, *Le Monde*, 8 oct. 66, p. 14.
(Sur *L'homme au crâne rasé*), *Cinéma 66*, n° 111, Paris, déc. 66, pp. 23-24.
- M. Akar, *L'Orient*, n° 12.838, Beyrouth, 15 déc. 66, p. 13.
- Nuovo Cinema*, Pesaro, 5/1966.
- Cinema e Film*, n° 1, 1966/7, p. 128.

1967

- J. Gryse et P. Krellstein, *La Gauche*, Bruxelles, 18 et 25 mars 67.

1968

- R. Gautier, G. Shibler, M. et J-P. Golay, «Cinema e Gioventù», *Cenobio* (Rivista bimestriale di Cultura), n° 6, 17^e an., nov.-déc. 68, pp. 427-435.
- «Dx entre un homme et une femme» avec F. Gévaudan et J-A. Gili, *Cinéma 68*, n° 122, janv. 68, pp. 17-19.
- Trepied*, mai-juin 68, p. 15.
- Les Amis du Film et de la Tv*, n° 152, Bruxelles, 1968, p. 10.
- M. Boujut, *Combat*, Paris, 14 nov. 68.
- G. Langlois, «A. Dx, sur les traces du réalisme flamand», *Les Lettres françaises*, 20 nov. 68, p. 21.
- Interview avec P. Thomas, *VO*, n° 14, winter 68-69, pp. 35-53.

1969

- N. Loustalot, «Propos», *Positif*, n° 100-101, Paris, déc. 68-janv. 69, pp. 10-17.
- A-P. Vasconcelos, A-S. Santos, «A porta Estreita, entrevista con A. Dx», *Jornal de Letras et Artes*, Lisboa, n° 272, nov. 69, pp. 10-12.
- A. Drossart, «Je fais des films, je suis heureux», *Les Amis du Film et de la TV*, n° 162, nov. 69, pp. 10-13.
- A. Deconinck, «Un réalisme magique», *Ombre Rosse*, n° 7, pp. 66-67.

1970

- Film Ideal*, n° 222, 223, pp. 240-252.
- A-P. Vasconcelos, A-S. Santos, «En la frontera de lo real y lo imaginario» (entrevista), *Nuestro Cine*, n° 96, avr. 70, pp. 46-58.
- «A. Dx, siete premios internacionales», *Baleares*, año XXXI, n° 10.274, Palma de Mallorca, 15 juil. 70, p. 14.

1971

- Revue de Cinéma*, n° 13, Zürich, jan. 71, pp. 24-25.
- «A propos de *Rendez-vous à Bray*», *Amis du Film*, n° 186, nov. 71, pp. 4-7.
- G. Plazy, «Un cinéaste dans la banlieue du surréalisme», *Le Monde*, 30 déc. 71, p. 9.
- Film en Televisie*, n° 174, Bruxelles, 1971, pp. 8-15.

1972

- R. Prédal, *Jeune cinéma*, n° 60, jan. 72, pp. 10-16.
(sur *Rendez-vous à Bray*), *Ecran 72*, n° 2, Paris, fév. 72, pp. 60-62.
- «Rendez-vous à Bray», *Avant-scène/Cinéma*, n° 124, avr. 72, pp. 49-52.

Séquences, n° 69, avr. 72, pp. 12-20.

E. Chaumeton, *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 6, Perpignan, printemps 72, pp. 70-71.

J. Debacker, *Revue belge du cinéma*, n° 2, 10^e année, Bruxelles, 1972, pp. 3-12.

CC tchèque, n° 6, 1972, pp. 70-71.

R. Micha, «Au sujet de l'adaptation», Musée du Cinéma, Bxl, 23 oct. 72.

1973

Filme Cultura, n° 23, jan.-fév. 73, p. 53.

Cinématographe, n° 2, avr.-mai 73, pp. 18-21.

«A propos de Belle», *Les Amis du Film*, n° 206-207, juil.-août 73, p. 11.

F. Chevassu, «Entretien avec A. Dx», *Revue du Cinéma* (I et S), n° 275, Paris, sept. 73, pp. 71-86.

J. De Decker, *Degrés*, n° 4, Bxl, oct. 73, e1 à e15.

G. Hennebelle, «Situation du cinéma belge, entretien avec A. Dx», *Ecran* 73, n° 19, nov. 73, pp. 42-49.

1974

G. Hennebelle, «Cinéma belge», *Cinéma Québec*, n° 3, août 74, p. 58.

M. Schüpbach, «La parole à A. Dx», *Cinéma 4/74*, Zürich, 25 oct. 74, pp. 19-25.

1975

Revue belge du cinéma, n° 2, 1974-1975, pp. 27-37.

A. Helbo, «Un cinéaste devant la sémiologie: A. Dx», *Ça* (cinéma), n° «Christian Metz», 7/8, Paris, mai 75, pp. 156-162.

1976

The Thousand Eyes Magazine, vol. 2, n° 4, déc. 76 (ou 77), pp. 9-21.

D. Yakir, «Talks to... A. Dx», N Y., hiver 1976-1977, p. 9.

1977

D. Yakir, «An interview with A. Dx», *Sight and Sound*, The British Film Institute, Spring 77, pp. 90-93.

G. Rondi, «Sette domande a A. Dx», *Il Tempo*, 34^e an., n° 92, 10 avr. 77, p. 12 (cf. *Il cinema dei maestri*, Rusconi).

R. Steenhout, «Entretien avec A. Dx», *Revue belge du cinéma*, n° 7-8, oct. 77, pp. 3-14.

1978

R. Steenhout, «*id*» (2^e partie), *Revue belge du cinéma*, n° 9-10, déc. 77-mars 78, pp. 5-10.

J. Anthierens, («sur *Femme entre chien et loup*»), *Knack*, Bruxelles, 16 août 78.

P. Duynslaegher, «A woman between dog and wolf», *Sight and Sound*, n° 47, n4, automne 78, pp. 224-225.

M. Grodent, «Dx 'féministe' dans son prochain film», *Le Soir*, Bruxelles.

1979

L. Honorez, *Le Soir*, 21 mars 79.

P. Stephany, «Un cinéaste entre musique et cinéma», *Jour*, 9 mai 79, p. 3.

A. François et J-P. Vander Straeten, «A. Dx explique...» (sur *Femme entre chien et loup*), *4 millions* 4, 6^e année, n° 226, Bruxelles, 10 mai 79, pp. 14-17.

H. Sonet, *Le Ligueur*, Bruxelles, 11 mai 79.

J. Aubenas, «Cinq cinéastes pour Cannes: Entretien avec A. Dx», *Ecran* 79, n° 80, Paris, 15 mai 79, pp. 42-45.

J. Siclier, «Répondre soi-même à des questions vitales», *Le Monde*, 17 mai 79.

D. Michiels, «Dx vroeger», *Film en Televisie*, n° 264-265, mai-juin 79, p. 1.

J-P. Wauters, «Dx nu», *ibid.*, pp. 12-14.

- J. De Bongnie, «Dx et le fascisme», *Les Amis du Film*, n° 276, mai-juin 79, pp. 4-6.
 «Pq. j'ai voulu faire ce film», *Pour le cinéma belge*, n° 38-39, mai 79, pp. 10-11.
Skoop, Utrecht, n° 8, 1979, pp. 35-37.
 F. Gévaudan, *Cinéma 79*, n° 247-248, juil.-août 79, pp. 60-66.
 A. De Jong, «Vrouw tegen hond en wolf» (interview met A. Dx), *Skoop*, n° 15, oct. 79, pp. 35-37.

1980

- Les Amis du Film*, n° 291, août 80, pp. 37-38.
 G-L. Rondi, «A. Dx: il cinema e l'itinerario del magico», *Il Tempo*, 37^e an., n° 118, 3 mai 80, p. 10.

1981

- R. Steenhout, «Rencontre» (sur *To Woody Allen*), *Revue belge du cinéma*, n° 20, Bruxelles, 1981, pp. 4-11.

1982

- L. Honorez, «Pour A. Dx, Louvain est l'enfance, Jean Ray...», *Le Soir*, 25 juin 82, p. 19.

1983

- Film en Televisie*, n° 317, 1983, pp. 24-26.
 M.G., «A. Dx est un romantique», *Le Soir*, 16 mars 83, p. 24.
Visions, n° 9, Bruxelles, 15 mai 83, pp. 4-5.
 L. Honorez, «Benvenuta ira non à Venise mais à Montréal», *Le Soir*, 8 août 83, p. 18.
Visions, n° 11, sept. 83, pp. 7-8.
 J. Lebrun, «Sonate en rituels majeurs», *La Croix*, Paris, 7 sept. 83, p. 1.
 C. Dethy, «Entre Benvenuta et Mélisande», *Vlan*, n° 1016, 7 sept. 83, pp. 1 et 4.
 Th. Louis, «Rencontré A. Dx, auteur-réalisateur de *Benvenuta*», *La Libre Belgique*, Bruxelles, 7 sept. 83, p. 16.
 «A. Dx over zijn *Benvenuta*: 'Film is eerst moraal, daarna komt estetik'», *Standaard*, Bruxelles, 23 sept. 83, p. 19.
 D. Maillet et P. Salanches, «Benvenuta», *Première*, sept. 83, pp. 88-90.
 M. Amiel, «Entretien avec F. Ardant», *Cinéma 83*, n° 297, sept. 83, pp. 30-34.
 M. Mandy, «Rencontre», *Pour le cinéma belge*, n° 61, Bxl., sept.-oct. 83, pp. 5-6.
Visions, n° 12, 15 oct. 84, p. 22.

1984

- M. Calle-Grüber, «Table ronde» à l'Institut Français de Heidelberg (extraits publiés dans ce volume).

II. LES FILMS

Nous étions treize (1956)

1956

Cinéma, n° 12, oct. 56.

La planète fauve (1959)

1960

P. Davay, «Cinéma belge», *Beaux-Arts*, 1 avr. 60, p. 13.

*L'homme au crâne rasé**L'homme au crâne rasé* (1965)

Belgique

1964

Marc T., «De Vlaamse TV verfilmt: *De Man*», *Volksgazet*, 27 nov. 64.

1965

W.B., «S. Rouffaer en een Poolse aktrice in Vlaamse speelfilm», *De Standaard*, 25 mai 65.

«Naar roman van J. Daisne: Film in opdracht van Vlaamse TV», *Deze week*, Anvers, 5^e an., n° 21, 28 mai 65, p. 1.

«Daisne's *Man...* verfilmd», *Het Laatste Nieuws*, Bruxelles, 31 mai 65.

F. Bolen, «On tourne», *Newsletter*, Bruxelles, 10 juin 65, p. 2.

R. Malengreau, «A. Dx, de la théorie à la pratique du cinéma», *Spécial*, Bruxelles, 24 juin 65, pp. 73-75.

P.P., «Un romancier flamand», *La Libre Belgique*, 25 juin 65, p. 8.

«De Poolse aktrice B. Tyszkiewicz werd door Vlaamse TV naar België geroepen om een rol te vertolken in J. Daisne's *De Man...*», *Ons Land*, n° 27, 3 juil. 65, pp. 38-39 et 43.

«Tiré par les cheveux», *Spécial*, 15 juil. 65, p. 75.

G. Van Severen, «Le réalisme magique de J. Daisne», *La Flandre libérale* 14-15 août 65.

«De Boekuil... Olie drijft boven», *Vooruit*, Gand, 21 août 65.

«De Boekuil... Nog wat Daisne», *ibid.*, 23 août 65.

P. Berthier, «Un important roman flamand, *L'homme...*, *La Cité*, 22 sept. 65.

A. Demedts, (sur J. Daisne), *Het Nieuwsblad*, 23 sept. 65.

«26de festival te Venetië: Film naar J. Daisne's *De Man...*», *Volksgazet*, Anvers, 24 sept. 65, p. 9.

R. De Borger, «*De Man...*, ik durf niet oordelen over de film, zegt J. Daisne», *Het Laatste Nieuws*, 21 oct. 65, p. 2.

P. Hardy, (sur J. Daisne), *Gazet van Antwerpen*, 2 nov. 65.

A. Jans, «L'homme au crâne rasé» (Albin Michel), *Le Soir*, 4 nov. 65.

J. Veltman, «*De Man...* nu verfilmd», *De Standaard*, 8 nov. 65.

A. Dx et J. Daisne, «*De Man...* verfilmd», *De Nieuwe Gazet*, n° 85, 12 nov. 65.

R. De Borger, «Een Vlaams film van international formaat?», *Het Laatste Nieuws*, 2 déc. 65.

R. De Borger, «Eerste voorstelling van nieuwe vlaamse speelfilm; S. Rouffaer onvergetelijk», *ibid.*, 8 déc. 65.

M. Rosseels, *De Standaard*, 10 déc. 65.

M. et P. Thonon, «Un grand bon point pour le cinéma belge: le 1^{er} long métrage d'A. Dx», *L'Echo de la Bourse*, 16 déc. 65, p. 14.

G. Maton, «Un long métrage de fiction belge: *L'Homme...*», *La Nouvelle Gazette*, Binche, 17 déc. 65.

Le Soir, 17 déc. 65.

Marc T., «Rond een film die wij niet gezien hebben: *De Man...*», *Volksgazet*, 17 déc. 65, p. 9.

Humo, 23 déc. 65.

't *Pallietkerke*, Anvers, 23 déc. 65.

De Rode Vaan, 23 déc. 65.

ABC, 25 déc. 65.

L'homme au crâne rasé

1966

- F. Weyergans, «Un cinéma national?», *Revue Nouvelle*, 13 jan. 66, pp. 93-97.
 «De kortgeknippte man en de acht miljoen», *De Nieuwe Dag*, Bruges, 13 jan. 66.
 «Sprak met S. Rouffaer», *Humo*, jan. 66, pp. 8-10.
 R. De Borger, «De openbaring van S. Rouffaer», *Vlaamse Gids*, jan. 66, pp. 60-61.
 G. Hupin, «La Belgique de l'anthologie du cinéma», *La Nation belge*, fév. 66.
 «Editoriaal», *Film en Televisie*, n° 105, fév. 66, p. 3.
 J. Daisne, «J. Daisne zelf aan het woord», *ibid.*, pp. 5-6.
 J. Van Liempt, «De stem van de kritiek», *ibid.*, pp. 6-8.
 G. Weenraes, «Van roman tot film», *ibid.*, pp. 31-35.
 A. Van Casteren, «De TV als film producent», *ibid.*, pp. 38-40.
 B. Ranke, «Fictieve ontmoeting met J. Daisne», *De Periscoop*, fév. 66, pp. 3-4.
 L. Deflo, *Ons Erfdeel*, mars 66, pp. 134-136.
 J., *Nouvelle Revue Art et Essai*, mars 66.
 «A. Dx primé au festival d'Hyères», *Beaux-Arts*, Bruxelles, 26 mai 66, p. 10.
 A. Thirifays, «A. Dx à l'honneur ou d'un exotisme inattendu», *Le Soir*, 10 juin 66.
 «Peut-être le cinéma belge...: où en sommes-nous?», *La Libre Belgique*, 7 juil. 66.
 A. Thirifays, «Trois signes positifs de notre cinéma», *Le Soir*, 29 juil. 66.
 A. Marian, «Un film belge retient l'attention à l'étranger», *Le Soir illustré*, 4 août 66, pp. 34 et 37.
 E. De Kuyper, «Filmen in Vlaanderen», *De Tijd*, 19 août 66.
 C. Wai, «Tirez le premier, M. Dx», *Le Patriote illustré*, n° 41, 9 oct. 66, pp. 2498-2501.
 E. De Kuyper, «Daisne-Delvaux haalden bijna de hoofdprijs (Mannheim)», *De Standaard*, 20 oct. 66, p. 8.
 F. Bolen, «Cinéramages (sur le prix à Mannheim)», *Dimanche Presse*, n° 43, 23 oct. 66, p. 5.
 J. Daisne, «De Man...», *De Periscoop*, oct. 66, p. 1.
 M.R., «Sukses voor A. Dx op Antwerp filmfestival», *De Standaard*, 24 nov. 66.
 André Delvaux, préface à *De Man die zijn haar kort liet knippen* de J. Daisne (1947), Le Manteau, 7^e éd., Brussel-De Haag, 1966, 200 p.

1967

- «De Boekuil, Allerlui», *Vooruit*, 18 jan. 67.
 E. De Kuyper, «7de Festival van Belgische films» (Forum), *Streven*, 20^e an. I, n° 4, Louvain-Amsterdam, jan. 67.
 «Un film belge à l'honneur» (British Film Institute), *Le Soir*, 3 fév. 67 (2^e §).
 G.K., «Vlaamse film start in Brussel», *Ed. Brabant*, 9 mars 67.
 Marc T., «Begin van een Belgischer Film carrière», *De Volksgazet*, 10 mars 67, p. 9.
 «De Man...», *De Standaard*, 10 mars 67.
 «De Man... van J. Daisne te Brussel», *Gazet van Antwerpen*, 15 mars 67.
 «Un film hors du commun», *La Libre Belgique*, n° 75, 16 mars 67, p. 13.
 A.V., «L'homme...», *La Dernière heure*, Bruxelles, 16 mars 67, p. 9.
Id., *L'Avenir du Tournaisis*, Tournai, 16 mars 67.
 A.N., «L'homme...», spécial, 16 mars 67, p. 72.
 «L'homme...», *Le Courrier de l'Escaut*, Tournai, 16 mars 67.
 «Que faut-il penser de L'homme?», *Les Beaux-Arts*, 18 mars 67, p. 6.
 F. Germonprez, «J. Daisne ontdekt door Parijs», *Het Volk*, 18-19 mars 67, p. 13.
Id., *De Nieuwe Gids*, Bruxelles, 22 mars 67, p. 11.
 J. Leirens, «L'homme...», *La Cité*, Bruxelles, 23 mars 67.
La Lanterne, 23 mars 67.

L'homme au crâne rasé

La Libre Belgique, 23 mars 67.

P.D.S., «Dx: L'homme...», *Le Peuple*, 23 mars 67.

J.L., «L'homme...», *Pourquoi pas?*, Bruxelles, 23 mars 67, p. 154.

L. De Pooter, «De Man...», *De Roode Vaan*, 23 mars 67, p. 14.

W.M., «L'homme...», du réalisme à l'hallucination», *Le Drapeau rouge*, 24 mars 67.

«Le mauvais train», *La Libre Belgique*, 24 mars 67.

M.V. «L'homme...», *Le Soir*, 24 mars 67.

A. Gérard, «L'homme...», *La Relève*, Bruxelles, 25 mars 67.

F. Bolen, «L'homme...», *Dimanche Presse*, Bruxelles, n° 13, 26 mars 67.

Guetapan «L'homme...», *Pan*, Bruxelles, 29 mars 67.

La Lanterne, Bruxelles, 30 mars 67.

La Libre Belgique, 30 mars 67.

Pourquoi pas?, 30 mars 67.

A.G., «L'homme qui voulait faire des films», *La Relève*, 1 avr. 67.

J. Botermans, «A.D.: De Man...», *De Spectator*, 2 avr. 67, p. 13.

J. de Bongnie, *Les Amis du Film*, Bruxelles, avr. 67, pp. 3-5 et 16.

«Britse Lof voor De Man...», *De Nieuwe Gazet*, Anvers, 6 avr. 67.

«Un cinéaste belge à l'honneur à Londres», *La Nouvelle Gazette*, 6 avr. 67.

«Primé à Londres», *Le Peuple*, 6 avr. 67.

A. Thirifays, «A. Dx à l'honneur ou d'un exotisme inattendu», *Le Soir*, 6 avr. 67.

«Britse Filmprijs aan Dx onverhandigd», *Vooruit*, 6 avr. 67.

«Un film belge qui passe les frontières», *Le Jour*, Verviers, 7 avr. 67.

«Les films qui passent», *Femmes d'aujourd'hui*, 12 avr. 67, p. 175.

Joke, (caricature), *De Nieuwe Gazet*, 14 avr. 67.

Fr. Collin, «L'homme... ou le geste originel», *La Relève*, 15 avr. 67.

H. Van de Perre, «De Man... in Engeland», *Spectator*, 16 avr. 67.

«Au prix d'un petit encouragement», *La Relève*, 22 avr. 67.

«De Man... te London», *De Nieuwe Gazet*, 28 avr. 67.

S.K., «Vlaamse film op Franse TV: De Man...», *Laatste Nieuws*, 5 sept. 67, p. 15.

O. Delville, «Les cinq finalistes du grand prix de l'Union de la critique», *Le Soir*, 29 déc. 67.

France

1965

M.T.D., «L'homme au crâne rasé» (Albin Michel), *Le Figaro littéraire*, 22 juil. 65.

M. Brion, «J. Daisne et L'homme au crâne rasé», *Le Monde*, 7 août 65.

«Eloge de J. Daisne», *Le Matin*, 9 août 65.

C. Géval, «L'homme...» (Albin Michel), *Les Nouvelles littéraires*, 9 sept. 65.

F. Caussaert, «L'homme...», *Livres et lectures*, Seine, nov. 65.

1966

M. Cournot, «Le concierge est dans la cour», *Le Nouvel Observateur*, 26 jan. 66, pp. 36 (1^{er} col.) — 37 (4^e col.).

(Sur le Festival d'Hyères), *Nice-Matin*, 6 mai 66.

Les Cahiers du cinéma, n° 178, mai 66.

H. Chapier, «Dx l'humaniste», *Combat*, 9 juin 66.

M. Cournot, «L'homme au crâne rasé», *Le Nouvel Observateur*, n° 83, 15-21 juin 66.

R. Chirat, *Jeune cinéma*, n° 16, juin-juil. 66.

S.L., «Avec L'homme au crâne rasé, A. Dx perce le mur du silence du cinéma belge», *L'Humanité*, 5 oct. 66, p. 8.

L'homme au crâne rasé

- M. Capdenac, *Les lettres françaises*, 6 oct. 66.
 P. Ajane, «*L'homme...*», *Les Nouvelles littéraires*, 6 oct. 66.
 H. Chapier, «*L'homme au crâne rasé: un talent adulte*», *Combat*, 7 oct. 66, p. 10.
 S. Lachize, «*Malheureux, les pauvres d'esprit, L'homme...*», *L'Humanité*, 8 oct. 66.
 R.P., «*L'homme au crâne rasé révélé à Paris: un cinéaste du Plat Pays*», *L'Humanité Dimanche*, 9 oct. 66.
 «*Cinéma belge: L'homme...*», *Les Lettres françaises*, 6-12 oct. 66.
 «*L'homme...*», *Arts et Loisirs*, 12-18 oct. 66.
 P. Mazars, «*Les films nouveaux: L'homme...*», *Le Figaro*, 12 oct. 66.
 R. Chazal, «*L'homme...*» (aux idées folles), *France-Soir*, 12 oct. 66.
 N. Zand, «*L'homme...*», *Le Monde*, 16-17 oct. 66, p. 18.
 «*Sélections*», *Le Nouvel Observateur*, 19-25 oct. 66.
 «*Petites nouvelles*», *Le Monde*, n° 6770, 19 oct. 66, p. 16.
 P. Mazars, *Le Figaro*, 20 oct. 66.
 E. Leguebe, «*L'homme...*», *Le Parisien*, 20 oct. 66.
 G. Sadoul, *les lettres françaises*, 20-26 oct. 66, p. 14.
 H. Chapier, «*L'homme...*», *Combat*, 26 oct. 66.
 «*Un film d'André Delvaux*», *Art et Essai*, n° 13, oct. 66.
 M. Martin, «*Le flamand gris*», *Cinéma 66*, n° 111, déc. 66.
Etudes, déc. 66.
 M. Ciment, «*Le silence du monde*», *Positif*, n° 58, 1966, pp. 53-56.
 P. Pilard, *Revue du Cinéma* (I et S), n° 200, 1966, p. 147.

1967

- P. Chagnard, «*L'homme...*», *Télé-Ciné*, n° 132, jan. 67, pp. 60-61.
L'Avant-Scène/Cinéma, n° 67, fév. 67, p. 59.
 S.D., «*J. Daisne, écrivain par goût des images*», *Le Monde*, 27 juil. 67.
 C. Fléouter, «*Le cinéma d'art et d'essai*», *Le Monde*, 29 juil. 67, p. 10 (4^e col.).
 «*Classement de la Rédaction*», *Cinéma 67*, n° 113, 1967.

1971

- M. Balard, «*L'homme au crâne rasé*», *Cahiers de la Cinémathèque*, n° 3, Perpignan, été 1971, pp. 46-47.
 E. Chaumeton, *ibid.*, pp. 43-44; C. Delmas, *ibid.*, pp. 44-45.

1972

Ciné-Club Méditerranée, n° 12, 1972.

1973

J. Siclier, *Télérama*, 17 fév. 73.

*Pays-divers:**Allemagne*

1966

- Die Welt*, 11 juin 66.
 H. Linder, «*Auf den ersten Blick: Filme in Pesaro*», *Filmkritik*, août 66, p. 437.
 Werner Kliess, *Film*, sept. 66.
 B. Geisel, «*Zwischen Traum und Wirklichkeit: Dx und sein Film De Man...*», *Mannheimer Morgen*, n° 239, 15-16 oct. 66, p. 6.

L'homme au crâne rasé

G. «Der Mann, der sein Haar kurz schneiden liess», *Zeitung für Rhein-Neckar*, 15-16 oct. 66.

Frankfurter Rundschau, 17 oct. 66.

Süddeutsche Zeitung, 17 oct. 66.

Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1, 18 oct. 66.

E. Patalas, *Die Zeit*, n° 43, 1966.

*Angleterre***1966**

Daily Mail, 21 nov. 66, (E).

«Star turns at the Film Festival», *Morning Star*, 21 nov. 66.

E. Shorter, «Higher Bosh» (10th London Film Festival), *Daily Telegraph*, 23 nov. 66.

«Film Festival full of surprises (Oddity from Belgium)», *Times*, 23 nov. 66.

«Ford among the he-girls», *Addington Times*, 8 déc. 66.

«The Man...», *Guardian*, 9 déc. 66.

«The Man who had his hair cut», *Jewish Chronicle*, 9 déc. 66.

«Unsuitable choice», *Wanstead Express*, 11 déc. 66.

D. Grigs, «Next year, sometime», *Oxford Mail*, 17 déc. 66, (2^e et 3^e col.).

R. Roud, «The Man who his hair cut short», *Sight and Sound*, vol. 36, n° 2, Spring 67, pp. 93-94.

R. Davis, (sur le Festival de Pesaro), *Films and Filming*, sept. 66, p. 32.

1967

«De Man die zijn haar kort liet knippen» (The man with the shaven head), *Book of the year, Britannica*, 1967.

1974

M. McKegey, «Dx: the flesh spirit away», *Village Voice*, n° 19, 8 août 74, p. 69.

*Espagne***1969**

F. Llinas, M. Marias, «El hombre del craneo rapado», *Cine Información*, n° 25, Madrid, fév. 69, pp. 13-16.

1970

A. M. Torres, «El hombre del cráneo rasurado», *Nuestro Cine*, n° 56, Madrid, avr. 70, pp. 43-44.

1971

A. Segarra, *Film Ideal Club*, n° 4, Mataró, mars 71, 32 p.

*Etats-Unis***1973**

K. Thomas, «A neglected Belgian work», *Los Angeles Times*, 7 fév. 73, p. 11.

*Italie***1969**

M. Ciment, *Ombre Rosso*, n° 7, Torino, avr. 69.

*L'homme au crâne rasé**Pays-Bas*

1965

W. Kok, «Dx verfilmde een roman van J. Daisne», *Alkmaar/Verenigde Noordhollandse Dagbladen*, 11 déc. 65.

«A. Dx verfilmde een roman van J. Daisne», *Nieuw werkte v.o. Cinematografes*, Den Haag, 31 déc. 65, pp. 32-33.

1966

P. van der Ham, «Speelfilmactiviteit in België: *De Man...*», *Critisch Filmforum*, Den Haag, 1 jan. 66, pp. 12-13.

R.D.M., «De Man...», *Skoop*, Utrecht, jan.-fév. 66, p. 11.

J. Vandelo, «Boek uit België (J. Daisne)», *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 26 nov. 66, p. 8.

Portugal

1969

A-S. Santos, A-P. Vasconcelos, «Apresentação de A. Dx», *Jornal de Letras & Artes*, n° 272, Lisboa, nov. 69, pp. 8-9.

R. da Cruz Filipe, «Laços eternos», *ibid.*, pp. 23-25.

Suisse

1966

L. Marcorelles, «Une grande réalisation flamande» (Hyères, Pesaro), *Gazette de Lausanne*, juin 66.

F. Buache, «L'homme au crâne rasé», *La Tribune de Lausanne*, 11 déc. 66.

C. Vn, «L'homme..., un film belge dont peut rêver le cinéma suisse», *Feuille d'avis de Lausanne*, 19 déc. 66, p. 17.

J.M., «Aux sources du fantastique... avec les Amis de la Cinémathèque à Lausanne, *L'homme... de Dx*», *La Tribune de Lausanne*, 22 déc. 66.

1967

M. Leiser, «Un film belge exemplaire, *L'homme...*», *Construire*, 18 fév. (?) 67.

R. Fischer, «L'homme...», *Revue des Belles Lettres*, 1, 92^e an., Genève, 1967, pp. 42-45.

A. Delvaux, «Le réalisme magique (*L'homme au crâne rasé*)», dans *Réalisme magique, Roman, peinture, cinéma*, L'Age d'Homme, Lausanne, (à paraître). Cf. supra p. 119 et ss.

Tunisie

1966

«La Belgique présente *L'homme au crâne rasé*», (Festival international de Carthage), *L'Action*, Tunis, 26 nov. 66, p. 5.

«Films en compétition», *L'Action*, 2 déc. 66, p. 7.

«Conférence de presse de M. M'Zali sur les journées cinématographiques de Carthage», *L'Action*, 3 déc. 66.

«Aujourd'hui s'ouvre le 1^{er} Festival de cinéma d'Afrique», *L'Action*, 4 déc. 66, p. 5 (7^e col.).

«Verdict ce soir au Festival de Carthage où *La noire de...* et *L'homme au crâne rasé* semblent les mieux placés pour enlever le *Tanit d'or*», *L'Action*, 11 déc. 66.

«F. Boughedir, 'Ousmane Sembene' (interview)», *L'Action*, 13 déc. 66, p. 2 (3^e §).

*Un soir un train**Un soir un train* (1968)*Belgique*

1967

- J. Veltman, «Tweede J. Daisne verhaal wordt verfilmd», *De Standaard*, 8 août 67.
 «Y. Montand et Anouk Aimée vont tourner à Arlon», *Le Soir*, 10 nov. 67.
 «Eerste draaidag van *Un soir un train*», *Laatste Nieuws*, 22 nov. 67, p. 7.
La Dernière Cène, 23 nov. 67.

1968

- J. Haes, «Le prochain film d'A. Dx», *La Flandre libérale*, 12 avr. 68, p. 6.
 H. Soissons, «Quand A. Dx adapte Daisne», *Bulletin (Institut de Gand)*, 46^e an. n° 5, juin 68, pp. 9-21.
 J. Leirens, «A propos de *Un soir...*», *Pourquoi pas?*, n° 2602, 10 oct. 68, p. 189.
 R. Fougères, «A propos de Cinéma belge» *Ciné Presse* (revue professionnelle de la corporation cinématographique), n° 32, 26 oct. 68, p. 3.
 R. Pinson, «*Un soir un train...* chaleureusement accueilli» (Knokke), *La Dernière Heure*, 10-11 nov. 68.
 R. De Borger, «A. Dx maakt prachtige kleurenfilm», *Het Laatste Nieuws*, 11 nov. 68, p. 2.
 H. Lemaire, «4 jours de cinéma d'art et d'essai à Knokke», *Le Soir*, 11 nov. 68.
 R. Borger, «Anouk en Y. Montand in een Vlaams liefdesverhaal», *Jong*, 13 nov. 68, p. 4.
 A.-M. Haegeman, «*Un soir...*», *Agefi*, n° 218, 59^e an., 14 nov. 68, p. 2.
 «La province belge dans le cinéma français», *Echo de la Bourse*, Bxl., 14 nov. 68.
 Ph. R., «*Un soir un train*», *La Dernière Heure*, 14 nov. 68, p. 9.
 «Le second long métrage d'A. Dx», *La Libre Belgique*, 14 nov. 68, p. 12.
 G.M., «*Un soir un train*», *Pourquoi Pas?*, 14 nov. 68, p. 188.
 H. Lemaire, «... Knokke...», *Le Soir*, 14 nov. 68, p. 7.
 A. Paris, «*Un soir un train*», *ibid.*, p. 26.
Le Journal des Beaux-Arts, 16 nov. 68.
 E. De Kuyper, «*Un soir...*», *Kunst en Cultuuragenda*, n° 35, 20 nov. 68, p. 12.
Vlan, n° 155, 21 nov. 68, p. 10.
 L.B., «De trein der traagheid», *Vooruit*, 22 nov. 68.
 E. De Kuyper, «*Un soir...*», *Kunst en Cultuuragenda*, n° 36, 27 nov. 68, p. 12.
 N. Godin, «*Un soir...*», *Les Amis du Film*, n° 151, 1 déc. 68, pp. 20-22.
 F. Monheim, «De Delvaux à Béjart», *Spécial*, n° 194, 18 déc. 68, pp. 50-51.
 M.V., «Ein Abend, ein Zug, verraad aan Vlanderen?», *Het Volk*, 19 déc. 68.
 H. Soissons, «Quand A. Dx adapte J. Daisne», *La Flandre libérale*, 27 déc. 68, p. 6.
 C.-B., Levenson, «De trein der Traagheid», *Film en Televisie*, n° 139, déc. 68, pp. 5-6.
 J. Leirens, «André Delvaux: un soir un train», *La Revue générale*, déc. 68, pp. 141-144.

1969

- A. Drossart, «J. Daisne et A. Delvaux», *Les Amis du Film*, n° 152, jan. 69, pp. 10-11.
 «Un soir un train», *Flandre libérale*, 7 fév. 69.
 G. Verschooten et F. Danckaert, «A. Dx of de visualisering van het irreële», *Film*, n° 92, fév. 69, pp. 3-6.
 J. Polet, *Ciné-Jeunesse*, Cetedi, Louvain, 1969.

Un soir un train

1984

A. Nysenholc, *Semaine du cinéma en Belgique* (catalogue), Université Libre de Bruxelles, fév. 84, pp. 46-47.

«Un soir un train», Media-analyse, redactie: Drs. J. Segers, Cedoc-Films, Bruxelles, s.d., 18 p.

Le Thyrese, n° 5/6.

France

1967

M. Lebesque, «Anouk enfin aimée», *L'Express*, 3-9 avr. 67, pp. 54-58.

«Y. Montand: un film avec Anouk Aimée», *Paris-Presse - L'Intransigeant - France-Soir*, 4 août 67, p. 8.

Elle, n° 1135, 20 sept. 67, p. 39.

«Un film dans un train», *France-Soir*, 23 sept. 67.

Paris-Match, 16 déc. 67.

1968

C-M. Trémois, «Un soir un train», *Télérama*, n° 976, 29 sept. 68, pp. 49-51.

G. Teisseire, «Un soir...: un univers intemporel», *L'Aurore*, 6 nov. 68.

J-L. Bory, «Orphée 68», *Le Nouvel Observateur*, 11-17 nov. 68, p. 54.

S. Lachize, «Curieux festival de Knokke-le-Zoute», *L'Humanité*, 13 nov. 68, p. 10.

F. Maurin, «Un soir un train», *Humanité Dimanche*, 17 nov. 68.

M. Capdenac, «Un frisson nouveau», *Les Lettres françaises*, 20 nov. 68, p. 20.

Combat, 22 nov. 68.

C. Garson, *Aurore*, 23-24 nov. 68.

Paris-Match, 23 nov. 68, p. 152.

J. Weiner, *France-Soir*, 24-25 nov. 68.

Y. Baby, *Le Monde*, 24-25 nov. 68, p. 19.

J.N., «En exclusivité à Paris», 26 nov. 68, p. 85.

M. Mardou, «Les films de la semaine», *Le NI Observateur*, nov. 68 (?), p. 51.

J-A. Fieschi, «La mort au travail», *La Quinzaine littéraire*, du 1^{er} au 15 déc. 68, p. 27.

H. Rabine, «Un soir un train», *La Croix*, 4 déc. 68, p. 16.

A. de Suremain, «Fiche n° 500», *Téléciné*, n° 148, 21^e an., déc. 68, pp. 7-15.

Cahiers du cinéma, n° 207, 1968, p. 85.

«Un soir un train», *Unifrance-Film*, La production cinématographique française, n° 64.

1969

L. Seguin, «A contre-courant» (*Un soir...*), *Positif*, n° 100-101, déc. 68-jan. 69, pp. 1-9.

M-C. Veysset, *Jeune Cinéma*, fév. 69.

C. Beylie, «Lettre de Flandre», *Cinéma 69*, n° 134, 1969, pp. 122-124.

Revue du Cinéma (Image et Son), n° 224, p. 128.

Cinéma 60, n° 72, 1969.

1970

Fêtes et Saisons, (cinéma), n° 241, jan. 70, p. 14.

1972

Ciné-Club Méditerranée, n° 12, 1972.

Un soir un train

1973

A. Tercinet, *Ecran*, n° 17, juil.-août 73, p. 22.

1975

Cinéma 75, n° 199, juin 75, pp. 103-104.

1979

André Delvaux, *Un soir un train* (2^e partie): continuité dialoguée, in *Cahiers du double*, n° 3- 4, automne 79, pp. 217-265.A-G. Turin, « L'éloge en trompe-l'œil », *ibid.*, pp. 207-216.*Séquences*, n° 65; *Jeune cinéma*, n° 36; *Media*, n° 63/64.*Pays divers**Allemagne*

1968

« Ein Abend... ein Zug », *Evangelischer Beobachter*, München, n° 37, 14 sept. 68.« Ein Abend... ein Zug », *Müncher Kulturberichte*, n° 248, 15 oct. 68, p. 21.F. Grafe, « Ein Abend... ein Zug », *Kritik*, oct. 68, pp. 717-719.

1975

D. Blum, « Liebe, Tod und schön Bilder », *Frankfurter Allgemeine*, 15 avr. 75.*Espagne*

1969

F. Llinas, M. Marias, *Cine Información*, Madrid, 25 fév. 69.

1970

A-M. Torres, « Una noche, un tren », *Nuestro Cine*, n° 96, Madrid, avr. 70, pp. 44-45.

1972

J. de la Colina, « A. Dx, un cineasta de Belgique, un grande de la Dirección en el Cine », *Excelsior*, 30 juil. 72, pp. 7-8.*Italie*

1969

A. Moravia, « Tre fantasmi e un professore », *L'Espresso-Roma*, 18 mai 69.*Bianco e Nero*, n° 5-6, mai-juin 69.E. Ungari, *Cinema e film*, n° 9, été 69 (dans *Schermo delle mie brame*, Valecchi, Firenze, 78).*Cinema Nuovo*, n° 201, 1969.C.F.V., « Una sera un treno », *Cinema sessanta*, n° 79, 1969.*Pays-Bas*

1969

Skoop, n° 9, 1969.*Critisch Filmforum*, n° 2, 1969.

Rendez-vous à Bray

U.R.S.S.

1969

B. Kouznetsov, «V pojàzèdè, odnazjdy viétchérom» (Un soir un train), *Nediéla* (p. de dimanche des *Izvestia*), 25 mai 69.

Suisse

1968

F. Buache, «Le Festival de Locarno se termine ce soir», *Tribune de Lausanne - Le Matin*, 6 oct. 68, p. 3 (4^e col.).

A. Cendre, «Un soir...» (Festival de Locarno), *Tribune de Genève*, 7 oct. 68, p. 16.
«Abschluss des Film Festivals in Locarno», *Neue Zürcher Zeitung*, n° 248, 8 oct. 68, p. 33.

F. Buache, «Un soir...», *Tribune de Lausanne - Le Matin*, 27 oct. 68, p. 3.

«Ce visage de la mort», *ibid.*, n° 301.

Ch. Z., «Un soir...», *Journal de Genève*, p. 22.

Rendez-vous à Bray (1971)

Belgique

1972

D. Marion, «Le prix Delluc est attribué à Paris au Belge A. Dx», *Le Soir*, 15 jan. 72.

«L'Art d'A. Dx», *La Libre Belgique*, 20 jan. 72.

O. Delville, «Rendez-vous à Bray», *Le Soir*, 20 jan. 72.

P. Joye, *Le Drapeau rouge*, 21 jan. 72.

1974

«Rendez-vous à Bray», *Dossiers du cinéma* (cinéaste, III), Casterman, 1974.

1977

P. Reynaert, *De Gracq à Delvaux, d'un langage à l'autre*, mémoire de licence à l'Université Libre de Bruxelles, ms., 1977, 97 p. + 34 p. d'annexes, direction: Maurice-Jean Lefebve.

1978

P. Reynaert, «De Gracq à Dx», *Revue et corrigée*, 3/4, 1978, pp. 106-114.

1982

«L'image et les morts», *Les Amis du Film*, n° 310, mars 82, pp. 23-30.

France

1971

J. de Baroncelli, *Le Monde*, 29 déc. 71.

H. Chapier, *Combat*, 29 déc. 71.

G. Langlois, «A. Dx: un nocturne», *Les Lettres françaises*, 29 déc. 71, pp. 10-11.

M. Capdenac, «A la rencontre de l'inconnu», *ibid.*

G. Plazy, «No man's Land», *Le Monde*, 30 déc. 71.

Rendez-vous à Bray

1972

- J. Michel, *Télé 7 jours*, 1^{er} jan. 72.
 F. Nourrissier, *L'Express*, 3 jan. 72.
 E. Lebègue, *Le Parisien Libéré*, 3 jan. 72.
 J. Limousin, *Valeurs actuelles*, 3 jan. 72.
 G. Charensol, *Les Nouvelles littéraires*, 3 jan. 72.
 J-L. Bory, *Le Nouvel Observateur*, 3 jan. 72.
 M. Duran, *Le canard enchaîné*, 5 jan. 72.
 H. Rabine, *La Croix*, 7 jan. 72.
 M. Amiel, *Hebdo TC*, 13 jan. 72.
 P. Macabru, *Elle*, 24 jan. 72.
 C-M. Cluny, *Le Nouvel Observateur*, 24 jan. 72.
 J-L. Bory, «Rendez-vous dans le no man's land», *Le Nouvel Observateur*, 30 jan. 72, repris in *La Lumière écrite*, 10/18, 1975, pp. 158-163.
 J-L. Passek, «Quintette pour un passé», *Cinéma 72*, n° 163, fév. 72, pp. 141-143.
 J-Cl. Guignet, *Revue du cinéma* (I et S), n° 257, fév. 72, pp. 123-126.
 M. Sineux, «Le rendez-vous manqué», *Positif*, n° 136, mars 72, pp. 61-64.
Séquences, n° 69, avr. 72.
 «Rendez-vous à Bray», *Avant-scène/cinéma*, n° 124, 1 avr. 72, pp. 49-52.
 M-Cl. Veysset, *Jeune cinéma*, n° 61, 1972.

1978

- André Delvaux, (sur l'adaptation), *Positif*, 200-202, déc. 77-jan. 78, pp. 37-40.
Cahiers de la cinémathèque, n° 6, Perpignan.

Angleterre

1972

- T. Milne, «Countries of the mind», *Sight and Sound*, Spring 72, pp. 74-77 (étude des films jusqu'à *Rendez-vous à Bray*).

1976

- F. Barker, *Evening News*, London, 11 mars 76.
 P. Forster, «New films», *Evening Standard*, London, 11 mars 76.
 D. Malcolm's, «Film review», *The Guardian*, London, 11 mars 76, p. 10.
 P. Gibbs, «Train of events», *The Daily Telegraph*, n° 37570, London, 12 mars 76.
 N. Andrews, *Financial Times*, 12 mars 76.
London's Living guide, n° 313, 12-18 mars 76, p. 35.
 J. Coleman, «Aimez-vous A. Dx?», *New Statesman*, n° 91, Londres, 12 mars 76, pp. 33-35.
 D. Robinson, «The enigmas of André Delvaux», *The Times*, 12 mars 76.
 C. Wilson, «New films», *Daily Mail*, 13 mars 76, p. 20.
 R. Davies, *The Observer*, 14 mars 76, p. 30.
 T. Hutchinson, «Films», *Sunday Telegraph*, n° 785, 14 mars 76.
 D. Powell, *The Sunday Times*, n° 7970, 14 mars 76, p. 37.
 G. Millar, *The Listener*, 18 mars 76, p. 346.
 D. Thomas, «Box office», *Screen international*, 20 mars 76, p. 2.
 J. Rosenbaum, «Rendez-vous à Bray», *Monthly Film Bulletin*, vol. 43, n° 507, Londres, avr. 76, pp. 87-88.
 A. Turner, «Rendez-vous à Bray», *Films Illustrated*, vol. 5, n° 56, Londres, avr. 76, p. 286.

Belle

«Film Guide», *Sight and Sound*, Spring 76, p. 132.

G. Gow, «Rendez-vous...», *Films and Filming*, n° 22, Londres, mai 76, pp. 30-31.

L. Robinson, «Rendez-vous...», *Film*, n° 38, England, juin 76, p. 7.

Australie

1973

20th Sidney Film Festival, 4 juin 73, p. 13 (catalogue).

*Belle (1973)**Belgique*

1971

André Delvaux, «Belle», première écriture sous forme de nouvelle, 1971.

Lettre à l'éditeur, in *Bonjour Brel*, éditions de la Palme.

1973

G. Lebouc, «Un cerveau romantique: A. Dx», *Ciné-Dossiers*, n° 38 (LV), juin 73, pp. 1-9.

La Cité, 11 oct. 73.

La Libre Belgique, 11 oct. 73.

P. Thonon, *Pourquoi pas?*, 11 oct. 73.

Le Soir, 11 oct. 73.

1974

André Delvaux, etc., *Colette Bitker*, s.l., Edit. Dereume, 1974, 139 p.

1975

R. Steenhout, «Belle», *Revue belge du cinéma*, n° 2, 1974-1975, pp. 27-37.

P. Thonon, «Belle est la Fagne en son et lumière», *Pourquoi pas?*, 1975, pp. 180-182.

1979

C. Bitker, «Belle et André Delvaux» (Edit. Dereume, Bruxelles, 1979, 250 p.), dans *Les Amis du Film*, n° 281, oct. 79, p. 42.

1981

M. Oger, «Belle», *miroir et reflets*, mémoire de fin d'études, Université de Liège, ms., 1980-1981, 123 p. (cf. Joseph Marty, France, 1977).

France

1973

C-M. Trémois, «En avant-première», *Télérama*, 17 jan. 73.

J. Le Troquer, «Le poète et les médias», *Télécinéma*, n° 178, mars 73, pp. 43-44.

F. Maurin, «Trop de joliesse pas assez de folie», *L'Humanité*, 19 mai 73.

H. Chapier, «Un rêve très cartésien», *Combat*, 21 mai 73.

J. Rochereau, «Une histoire à laquelle on ne peut pas croire», *La Croix*, 21 mai 73.

Le Monde, 21 mai 73.

P.D., *Cinéma 73*, n° 177, juin 73.

R. Prédal, «Belle», *Jeune Cinéma*, n° 72, juil.-août 73, pp. 34-35.

Belle

- G. Braucourt, *Les Nouvelles littéraires*, 17 sept. 73.
 J. de Baroncelli, «La poésie et ses sortilèges», *Le Monde*, 18 sept. 73.
 S. Lachize, «Un suspense envoûtant», *L'Humanité*, 19 sept. 73.
 L. Chauvet, «Pour spectateurs initiés», *Le Figaro*, 27 sept. 73.
 F. Chevassu, «Belle», *Revue du Cinéma* (I et S), n° 276-277, oct. 73, pp. 42-43.
 A. Cornand, «Une œuvre d'une exceptionnelle richesse», *La Revue du Cinéma*, (I et S), n° 278, nov. 73, pp. 96-100.
 G. Braucourt, «Toute la magie propre à l'art de Dx», *Ecran 73*, n° 19, nov. 73, p. 65.
 O. Failliot, «Belle», *Etudes*, Paris, déc. 73, pp. 233-234.
Saison cinématographique, 1973.
Cahiers de la Cinémathèque (dossier, documentation de la Rencontre avec A. Dx), Perpignan, 1975, 15 p.

1976

Cahiers de la Télévision, n° 670, jan. 76.

1977

J. Marty, *Belle ou le temps des rendez-vous imaginaires*, mémoire de maîtrise de Lettres Modernes au Centre Universitaire de Perpignan, oct. 77, 244 p.

1978

Revue du Cinéma, (I et S), n° 331 bis, 1978, pp. 59-68.

1979

- Belle*, découpage de texte des dialogues par J. Marty, *Avant-Scène/Cinéma*, n° 226, 15 avr. 79, pp. 7-39.
 J. Marty, «Le chant des rendez-vous imaginaires», *ibid.*, pp. 5-6.

*Pays divers**Angleterre***1973**

- G. Moskowitz, *Variety*, n° 271, 30 mai 73, p. 12.
Sight and Sound, été 73.

*Danemark***1976**

- P. Hisch, «Belgische filmadge», *Kosmorama*, n° 22, Copenhagen, 1976, pp. 356-357, n° 132.

*Pays-Bas***1973**

- B-J. Bertina, «Belle: verrassende film van Belg Delvaux», *De Volkskrant*, Rotterdam, 22 mai 73.

*Portugal***1974**

- «A. Dx e o cinema belga», *Republica*, Lisbonne, 1 mars 74, p. 8.
 J. Vaz Pereira, «A fórmula do fantástico», *Expresso*, 1974, p. 24.

*Femme entre chien et loup****Met Dieric Bouts* (Avec Dieric Bouts) (1975)***Belgique*

1975

P.M., «Een nieuwe kijk op de kunstfilm», *Het Voorzit*, 1 sept. 75.
(Sur Bouts), *La Libre Belgique*, 24 sept. 75.

H. Dejonghe, (sur Bouts), *De Standaard*, 24 sept. 75.

A. Drossart, «Avec Dieric Bouts», (une fresque superbe signée A. Dx), *Le Soir*, 25 sept. 75.

P. Thonon, «Avec Dieric Bouts», *Pourquoi pas?*, 2 oct. 75.

M. Boon, *Film en Televisie*, n° 222, nov. 75, pp. 25-26.

I. Michiels, *Met Dieric Bouts* (Filmen met André Delvaux, een verslag), in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, n° 28/10, déc. 75, pp. 905-924, (scénario et commentaires).

1976

D. Sotiaux, «Avec Dieric Bouts», *Revue belge du cinéma*, n° 13, n4, 1976, pp. 95-96.

J. Leirens, «Avec Dieric Bouts», *Les Amis du Film*, n° 259, 19 déc. 77.

France

1977

M.L.B., *Le Monde*, 16-17 jan. 77.

M. Ciment, «Les Films de La Rochelle», *Positif*, n° 198, oct. 77, p. 67.

1978

André Delvaux, (lettre au producteur Paul Louyet), *Positif*, n° 200, déc. 77-jan. 78, p. 39.

André Delvaux, (lettre à Michel Ciment), *ibid.*, p. 40.

1979

R. Rozon, «Le choc de l'art et de l'audio-visuel», pp. 14-15.

1980

N. Heinick, «Deux films sur deux peintres», *Cahiers du Cinéma*, n° 308, fév. 80.

Een vrouw tussen hond en wolf* (Femme entre chien et loup) (1979)Belgique*

1976

L. Honorez, «Le prochain film de Dx montrera la génération de la guerre», *Le Soir*, 21 oct. 76, p. 18.

1978

B. Grauman, «Dx films woman and war», *The Bulletin*, Bxl., 7 juil. 78, pp. 12-13.
Elle (Benelux), n° 1707, 25 sept. 78.

1979

P. Duynslaegher, «Verstilde kroniek van een turbulent verleden», *Knack*, 18 avr. 79, pp. 96-97.

Femme entre chien et loup

- G. Vaes, «A. Dx, notre atout à Cannes», *Spécial*, n° 733, 19 avr. 79, pp. 34-36.
 J. Aubenas, «Femme entre chien et loup», *La Relève*, Bxl., 24 avr. 79, p. 7.
 S. Sasson, «Les meilleurs vont à Cannes», *Belgique n° 1*, 26 avr. 79.
 J-M. Camus, *Ciné-Revue*, 26 avr. 79.
 J. Leirens, *La Cité*, 26 avr. 79.
 A.V., *La Dernière Heure*, 26 avr. 79.
 P. Joye, *Le Drapeau rouge*, 26 avr. 79.
 M. Thonon, *L'Echo de la Bourse*, 26 avr. 79.
 Th. Louis, «A. Dx entre le romantisme et l'anarchisme», *La Libre Belgique*, 26 avr. 79.
Le Peuple (Bruxelles), *Le Travail* (Verviers), *Le Monde du Travail* (Liège), 26 avr. 79.
 P. Thonon, *Pourquoi pas?*, n° 3152, 26 avr. 79, pp. 183-184.
 G.V., *Spécial*, 26 avr. 79.
 N. Verschoore, «Dx tussen collaboratie en verzet», *Het Laatste Nieuws*, 26 avr. 79.
 L.B., «Dx schildert Vlaamse generatie», *De Morgen*, 26 avr. 79.
 G. Meulemans, «Een vrouw...: de evolutie van een levenshouding», *De Nieuwe Gids*, 26 avr. 79.
Id., *Het Volk*, 26 avr. 79.
 L.D.P., «De ondergang van een beenhouwer», *De Rode Vaan*, 26 avr. 79.
 «Een vrouw...», *Gazet van Antwerpen*, 27 avr. 79, p. 13.
 RAF, «Vlaanderens eerste oorlogskroniek», *De Gentenaar*, 27 avr. 79.
Id., *Het Nieuwsblad*, 27 avr. 79.
 F. Sutor, «Gevoelig sfeerportret van een oorlogsgeneratie», *ibid.*
 M. Ruys, «In oorlogstijd maken vrouwen geschiedenis», *De Standaard*, 27 avr. 79.
 RAF, «Delvaux met onze eerste oorlogskroniek», *ibid.*
 L. Honorez, «L'année Dx a commencé», *Le Soir*, 27 avr. 79.
 B. Grauman, «A. Dx's minor masterpiece», *The Bulletin*, 27 avr. 79, p. 8.
 F. Janssens, «Menselijk drama tijdens oorlog en bevrijding», *Gazet van Antwerpen*, 28-29 avr. 79, p. 3.
- Pan*, 2 mai 79.
 F. Mathys, *Vlan*, 2 mai 79.
 «A. Dx et la collaboration», *4 millions* 4, 3 mai 79.
 M. Cels-Decorte, «De Kroniek van Lieve (1939-1950)», *Wij*, 3 mai 79, p. 7.
 «Woman in twilight», *The Bulletin*, 4 mai 79.
Knack, 9 mai 79, pp. 63-64.
 J-M. Camus, *Ciné-Revue*, n° 59, 10 mai 79, p. 16.
 (Sur Cannes), *Le Courrier de l'Escaut*, 10 mai 79.
 W. Dauw, «Stilte, we draaien een zwarte bladzij om», *Humo*, 10 mai 79.
Le Soir illustré, 10 mai 79.
 H. Sonet, «Le film belge du festival de Cannes», *Le Ligueur*, 11 mai 79.
 André Delvaux, «Le cinéma et nos films» (carte blanche), *Le Soir*, 11 mai 79, pp. 1 et 23.
 RAF, «Cannes», *De Gentenaar*, 11 mai 79, p. 9 (6^e col.).
 P. Duynslaegher, «Een vrouw...: symbolische film», *Spectator*, 12 mai 79, p. 72.
 (Cannes), *De Nieuwe Gazet*, 13 mai 79.
 L. Trappeniers, «Een vrouw... vóór de vuurproef», *Laatste Nieuws*, 14 mai 79.
 «De Nieuwe Dx op filmfestival te Cannes», *De Nieuwe Gazet*, 14 mai 79.
 RAF, «Bij Dx...», *De Gentenaar* (et *Het Nieuwsblad*), 15 mai 79.
 «Une femme... bien accueilli (à Cannes)», *Jour*, Verviers, 15 mai 79.
 M. Grodent, «23^e festival de Cannes», *Le Soir*, 16 mai 79.

Femme entre chien et loup

- «Femme...», *Courrier de l'Escaut* (et *Vers l'Avenir, Courrier de Verviers, Avenir du Luxembourg*), 16 mai 79.
- «Cannes bekeek Dx' Vrouw tussen hond en wolf», *Het Belang van Limburg*, 16 mai 79.
- L. Trappeniers, «Bijval voor A. Dx, maar ook vooroordelen», *Het Laatste Nieuws*, 16 mai 79.
- «Dx film in het centrum van de roddel», *Het Nieuwsblad* (et *De Gentenaar*), 16 mai 79.
- RAF, «Dx weerlegt politieke aantijgingen», *De Standaard*, 16 mai 79.
- F. Janssens, «A. Dx beet van zich af in Cannes», *Gazet van Antwerpen*, 17 mai 79.
- «Femme... à Charleroi», *Le Métropolitain*, Charleroi, 18 mai 79.
- «A. Dx in de greep van Vlaams-waals incident», *De Zeewacht*, 18 mai 79.
- «De lage landen present in Cannes», *De Morgen*, 19 mai 79.
- «A. Dx levert Belgische film met klasse», *Het Belang van Limburg*, 20 mai 79.
- Zondag nieuws*, Bxl., 21 mai 79.
- «Femme...», *Journal et Indépendance*, Charleroi, 22 mai 79.
- F. Courtois, «Bons et mauvais sentiments, romantisme et belles images», *Luxemburger Wort*, 22 mai 79.
- B. Ales, «Marie-Christine Barrault», *Ciné-Revue*, 23 mai 79, pp. 34-37.
- M. Grodent, «Déjà l'heure du bilan», *Le Soir*, 23 mai 79.
- P. Duynslaegher, (Cannes), *Knack*, 23 mai 79, p. 269 (3^e col.).
- S. Sasson, (Cannes), *Belgique n° 1*, 24 mai 79.
- W. Granier, *La Gauche*, 24 mai 79, p. 12.
- «A. Dx interrogé par le Monde», *4 millions 4*, 24 mai 79.
- R. van Nederveelde, «M-Ch. Barrault», *Le Soir illustré*, 24 mai 79, pp. 75-76.
- R. van Nederveelde, (Cannes), *ibid.*, p. 51 (1^e col.).
- Ph. Lemoine, «M-Ch. Barrault ou le charme discret de la bourgeoisie», *V.S.D.*, 24-30 mai 79, pp. 61-62.
- G., «Applaus voor een waagstuk», *'t Pallieterke*, 24 mai 79.
- M. Smeets, «A. Dx, face à la presse internationale», *Le Peuple*, 25 mai 79.
- «Een vrouw...», *Brugs handelsblad*, 25 mai 79.
- I. Nelissen, «A. Dx: internationale erkenning voor Vlaamse film», *De Nieuwe*, 25 mai 79.
- L. Geerts, «Ivo Michiels».
- RAF, (Cannes), *Het Nieuwsblad*, 25 mai 79, p. 7 (3^e col.).
- J.H., «Een vrouw...», *Vlaams werkblad*, 25 mai 79.
- F. Bolen, «La Belgique à l'honneur à Cannes», *Dimanche-Presse*, 27 mai 79.
- RAF, (Cannes), *De Gentenaar*, (et *Het Nieuwsblad*), 27 mai 79 (4^e col.).
- L. Honorez, «Le cinéma européen», *Le Soir*, 30 mai 79, p. 35.
- P. Duynslaegher, «De literatuur viert hoogtij», *Knack*, 30 mai 79, p. 253 (1^{re} col.).
- L. Trappeniers, «Het juiste midden», *Het Laatste Nieuws*, 30 mai 79, p. 11.
- G., «Le vrai bilan du Festival de Cannes», *La Dernière Heure* (et *L'Avenir du Tournaisis*), 31 mai 79.
- P. Thonon, (sur Cannes), *Pourquoi pas?*, 31 mai 79, pp. 188-189.
- Le Soir*, 31 mai 79.
- J-L. Lechat, (sur Cannes), *Spécial*, 31 mai 79, p. 34 (2^e col.).
- J. Ghislain, «Le Festival de Cannes», *Vers l'avenir*, Namur, 31 mai 79, (*id.*, *L'Avenir du Luxembourg*), Arlon, 1 juin 79).
- Wij*, 31 mai 79.
- «A. Dx's nieuwste film naar Cannes», *Cinema magazine*, vol. 3, n° 22, mai 79.
- J. Leirens, «Une femme entre chien et loup», *Revue générale*, mai 79, pp. 103-105.
- Bruxelles des Jeunes*, mai 79.

Femme entre chien et loup

- R. Pede, «Een vrouw...», *Film en Televisie*, n° 264-265, mai-juin 79, pp. 4-6.
 J. Van Liempt, «Vlaamse jeugd tussen hond en wolf», *ibid.*, pp. 7-8.
 J. De Bongnie, «Dx et le fascisme», *Les Amis du Film*, n° 276, mai-juin 79, pp. 4-6.
 J. Aubenas, *La Revue Nouvelle*, n° 5-6, mai-juin 79, pp. 565-568.
 «Femme...», *Le Rappel*, Charleroi, 1 juin 79.
 P. Ruivenkamp, *Haagsche Courant*, 1 juin 79.
 «Femme...», *La Lanterne*, Bruxelles, 6 juin 79.
 H. Rochard, Numéro réservé, Bruxelles, juin 79.
 J. Aubenas, «A. Dx, un cinéaste entre chien et loup», *Revue nouvelle*, n° 7-8, juil.-août 79, pp. 100-106.
 S.F., «Dx - Première in Filmforum», *Rheinische Post*, 11 sept. 79.
 Von Ulrich Linnemeier, «Frau zwischen Hund und Wolf», *Neue Rhein Zeitung*, 11 sept. 79.
 L. Honorez, (Festival de Deauville), *Le Soir*, 12 sept. 79, p. 17.
 R. Steenhout, *Revue belge du cinéma*, n° 13, oct. 79, pp. 33-36.
 P. Terreehorst, «Vrouw tussen hond en wolf», *Skrien*, n° 90, oct. 79, p. 16.
 «Trouw en verraad», *Algemeen Dagblad*, 9 nov. 79, p. 13.
 M. Clouwaert-Meskens, «Een tuin tussen hond en wolf: een literair scenario van Ivo Michiels», mémoire de fin d'études, Université Libre de Bruxelles, ms., 1979.
 «Een vrouw tussen hond en wolf». Een film belicht door J. Anthicrens en P. Duynslaegher, Deurne, Alexander Jonckx, 1979, 130 p.

1982

- J. Daems, «Een vrouw...», *Mediafilm*, n° 139, pp. 12-25.

France

1979

- Avant-scène/cinéma*, n° 226, 15 avr. 79.
 «La drôle de guerre de Marie-Christine», *Le Figaro*, Paris, 23 avr. 79.
 «En compétition», *Cinéma de France*, Cannes, 14 mai 79, p. 12.
 «Cannes (suite)», *Elle*, 14 mai 79.
 M. Thibault, «La 'note bleue' de M-Chr. Barrault», *Le Figaro*, 14 mai 79.
 G. Braucourt, «Pour Dx, le quotidien éclairé par le cinéma a autant de poids que l'histoire», *Le Film français*, 14 mai 79, p. 6.
 B. Marie, *Le Programme* (du Festival), Cannes, n° 4, 14 mai 79, p. 1.
 C. David, «Deux Ulysse pour Pénélope», *Le Nouvel Observateur*, 14-20 mai 79, p. 117.
 F. Schull, «Une femme entre chien et loup: quelle femme!», *L'Aurore*, 15 mai 79.
 M. Marmin, «Pièges de l'alternative», *Le Figaro*, 15 mai 79.
 G. Rochu, «Une femme...», *Libération*, 15 mai 79.
 M. Pérez, *Le Matin*, 15 mai 79, p. 31.
 E.S.A., «A. Dx: le charme discret des jardins flamands», *ibid.*
 F. Esposito, «Confirmation sous les couleurs belges d'une comédienne: M-Ch. Barrault», *Le Méridional*, 15 mai 79.
 R. Rouvet, «M-Ch. Barrault entre chien et loup», *Var Martin République (et Le Provençal)*, 15 mai 79.
 M. Esposito, «Rencontré: M-Ch. Barrault», *Le Film français*, 16 mai 79.
 R. Chazal, «Une femme...» (l'impossible choix), *France-Soir*, 16 mai 79.
 F. Maurin, *L'Humanité*, 16 mai 79.

Femme entre chien et loup

- P. Faure, (Cannes), *Nord-Eclair*, (Mouscron), 16 mai 79.
L'officiel des spectacles, 16-22 mai 79.
 J. Siclier, «L'histoire en ce jardin», *Le Monde*, 17 mai 79.
 P. Thévenon, «A. Dx: une Flamande dans l'Histoire», *L'Express*, n° 1453, 19 mai 79, p. 25.
 C.D., «Drame flamand», *Le Figaro Magazine*, 19 mai 79.
 A. Remond, «Mieux vaut ne pas choisir», *Télérama*, 19-25 mai 79.
 F. Schull, «La poire en deux», *L'Aurore*, 25 mai 79.
 André Delvaux, «Une femme libre», *Pariscope*, 30 mai-5 juin 79.
 Ph. de l'Estang, *Première*, n° 28, mai 79, pp. 29-30 (cf. aussi n° 29).
 O. Dazat, *Cinématographe*, n° 48, juin 79, p. 58.
 F. Chevassu, *Revue du cinéma*, (I et S), n° 341, juillet 79, pp. 126-128.
 G. Gervais, *Jeune cinéma*, n° 120, juil.-août 79, pp. 47-48.
 E. Carrere, *Positif*, n° 220-221, juil.-août 79, pp. 123-124.
 J. Chevalier, *Revue du cinéma*, pp. 126-127, hors série 23, 79.

1981

- J. Beaulieu, *Séquences*, n° 104, avril 84, pp. 49-51.

*Pays divers**Angleterre*

1979

- Mosk, «A woman between dog and wolf», *Variety*, n° 295, 16 mai 79, p. 27.
 D. Malcolm, «The new wave that broke in silence», (Sidney Festival), *The Guardian*, 6 juil. 79.

1980

- J. Fox, «Woman in a twilight garden», *Films and Filming*, n° 26, jan. 80, pp. 34-35.

Espagne

1979

- A. Harguindey, «Quadrophenia», *El Pais*, 16 mai 79, p. 37.
 M. Marinero, *Diario 16*, 25 mai 79, p. 2.
 A-M. Torres, «Estreno de 'Mujer enter perro y lobo' de A. Dx», *El Pais*, 25 mai 79.
El Periodico, Barcelone, 26 mai 79.
 J-R. Gutierrez, *La Guía de Alicante*, n° 9, 26 mai 79 et 1 juin 79.
 J. Ruiz, «A solas con dos», *El Correo Catalan*, 27 mai 79.
 J-F. Santos, «Una mujer, dos hombres y una guerra», *El Pais*, 27 mai 79.
 A. Maso, «Mujer enter perro y lobo», *La Vanguardia*, 27 mai 79.
 J. De Cominges, «15 años de la vida de una mujer», *El noticiero universal*, Lunes, 28 mai 79, p. 40.
 M.G., «Mujer...», *Hoja del Lunes*, Madrid, 28 mai 79.
 P. Crespo, «Mujer...», *ABC*, 29 mai 79.
 J., «Mujer...», *Ya*, n° 1271, 29 mai 79.
 J-L. Garner, «Mujer...», *El Periodico*, Barcelone, 30 mai 79.
 A. Comas, «Mujer...», *Cataluña Express*, 31 mai 79.
 R. de Villalobos, *Diario de Barcelona*, Jueves, 31 mai 79.
 J. Lopez Españól, «Mujer enter perro y lobo», *El Mundo deportivo*, 1 juin 79, p. 32.

To Woody Allen

- J-E. Lahosa, Telefax «Mujer...», *Teleexpress*, 1 juin 79, p. 24.
 A. Dx, «Una mujer y dos hombres», *Guía del ocio*, 4-10 juin 79, p. 4.
 E. Roca-Sastre, «Mujer...», *Mundo Diario*, 5 juin 79.
 M. Porter-Moix, «El tacte de tantos coses en A. Dx», 5 juin 79, p. 22.
 «Contra 'Mujer enter perro y lobo'» ataque al cine Palace», *Fotogramas*, 8 juin 79.
 J-L. Garner, «Mujer...», *ibid.*, p. 33.

Finlande

1981

- S. Salko, «Nainen hamaran puutarhassa», *Film i hulla*, n° 4, Helsinki, 1981, p. 37.

Italie

1979

- G. Grazzini, «Una donna e la guerra dei maschi», *Corriere della Sera*, 15 mai 79.
ABC, 16 mai 79, p. 37.
 A. Camus, «M-Ch. Barrault»: a cara limpia», *ibid.*, p. 11.
 E. Bruno, «L'immagine del malessere», *Film critica*, n° 295, 1979.

Pays-Bas

1979

- J. Anthierens et P. Duynslaegher, *Skoop*, n° 15, juil. 79, p. 43.

Portugal

1980

- F. Duarte, «N. critica de filmes: A. Dx, um mestre do cinema flamengo», *Celulóide*, vol. 25, Portugal, juin (n° 292/293), 1980, pp. 10-16.

Suisse

1979

- Y.S., «Le Festival de Cannes ou la liturgie du cinéma», *Le Courrier*, n° 112, 110^e an., (Genève), 15 mai 79, p. 1.
 G. Bratschi, «De Delvaux à Wajda», *Tribune de Genève*, 15 mai 79, p. 35.
 F. Buache, «A. Delvaux domine», *Tribune - Le Matin*, Lausanne, 15 mai 79.

*To Woody Allen, from Europe with love (1980)**Belgique*

1980

- J. Mazurelle, *Les Amis du Film et de la TV*, n° 294, nov. 80, p. 47.
 D. Michiels, *Film en Televisie*, n° 282, nov. 80, pp. 56-57.

1981

- J. De Bongnie, «Woody Allen: champion des embrouilles», *Les Amis du Film et de la TV*, n° 297, fév. 81, p. 35.

*To Woody Allen**France*

1981

C. Descamps, «Héros alléniens», *Cahiers du cinéma*, n° 330, déc. 81, bet p. 34 et 35 (pxv).

*Autres pays**Angleterre*

1980

Mosk (G. Moskowitz), *Variety*, n° 301, 17 déc. 80, p. 20.

1981

N. Sinyard, «Easy to love?», *Films Illustrated*, n° 10, fév. 81, pp. 188-191.

R. Tanner, «Me and Woody Allen», *Esquire*, n° 95, fév. 81, pp. 81-83.

Variety, n° 304, p. 7 + (2 p.), 21 oct. 81.

«W. Allen. The empire strikes back», *Village Voice*, n° 26, 4/10, nov. 81, p. 9.

Allemagne

1981

T. Brandlmeier, «Filmliteratur in Hanser Verlag», *Film und Ton*, n° 27, mars 81, pp. 7-10.

1984

L. Borgomano, «Met Dieric Bouts, To Woody Allen», in *CICIM*, Bulletin de liaison du Centre d'information cinématographique de l'Institut Français de Munich, n° 7, mars 84, pp. 25-35.

Italie

1981

A. Monda, «Si puo forse capire il fallimento di un film», *Cinema Nuovo*, 30, n° 270, avr. 81, p. 3.

«Dx i suoi fratelli», *Rivista del Cinematografo*, 5, 54^e an. Roma, mai 81, pp. 196-197.

S. Borelli, «Con W. Allen: il drama e la farsa», sept. 81, pp. 2-3.

1981

«Komik, ki mece torte v nezavedno», *Ekran* 6, n 1/2, 1981, p. 84.

Etats-Unis

1981

J. Corry, «Woody Allen's new Broadway play might just be about Woody Allen», *New York Times*, n° 130, p. 1 + (2 p.) 26 avr. 81, sec. 2.

S. Pinker, «The instruments of American-Jewish humor», *Massachusetts Review*, 22, n4, 1981, pp. 739-750.

*Benvenuta**Benvenuta* (1984)*Belgique*

1982

RAF, « Isabelle Adjani, hoofd rol bij A. Dx », *De Standaard*, 22 juin 82.L. Honorez, « Avec *Benvenuta*, A. Dx va marier la Belgique et l'Italie », *Le Soir*, 23 juin 82, p. 26.J. Temmerman, « Dx filmt met Adjani en Gassman », *De Morgen*, 2 juil. 82, p. 2.

1983

L. Honorez, « F. Ardant sera *Benvenuta* à la place d'Adjani », *Le Soir*, 9 fév. 83, p. 20.P. Duynslaegher, « A. Dx, tussen Napels en Gent », *Knack*, 13^e an., n° 7, 16 fév. 83, pp. 138-139.P.L., « A. Dx tourne *Benvenuta* », *La Cité*, 17 fév. 83.P., « Le nouveau Delvaux », *La Dernière Heure*, 17 fév. 83, (E).« A. Dx verfilmt *Benvenuta* met Vittorio Gassman », *Gazet van Antwerpen et Gazet van Mechelen*, 18 fév. 83, (E).« Dx verkoos F. Ardant », *Nieuwe Gazet*, Anvers, 24 fév. 83.J. Aubenas, « A. Dx: l'imaginaire d'un homme du Nord », *Le Vif*, Bruxelles, 24 fév. 83, pp. 185-186.M. Grodent, « A la gare de Milan, les mystères de l'amour: A. Dx est le grand prêtre de *Benvenuta* », *Le Soir*, 3 mars 83.M. Grodent, « V. Gassman, Livio de *Benvenuta*; Dx l'a voulu napolitain et mystérieux », *Le Soir*, 9 mars 83, p. 30.A. Duroy, « A. Dx tourne *Benvenuta*, un nouveau film très attendu », *Ciné-Revue*, n° 63, 10 mars 83, pp. 8-9.R.D.D., « Kortfilm over Dx en een eerste langspeelfilm », *Laatste Nieuws*, 11 mars 83.L.T., « V. Gassman tussen Dx en Macbeth », *Het Laatste Nieuws*, (Bruxelles) et *De Nieuwe Gazet* (Anvers), 11 mars 83.J-P. v.G., « Encore 4 semaines et A. Dx aura fini le tournage de B. », *La Lanterne*, Bruxelles, n° 59, et *La Meuse* (Liège), 11 mars 83.L. Honorez, « Une alchimie sensuelle », *Le Soir*, 11 mars 83.

M.G., 13 mars 83.

R.F., « En écoutant V. Gassman », *Wallonie*, Liège, 15 mars 83.J-P. Van Geit, « Rencontré sur le tournage de B. : F. Ardant », *La Meuse*, 15 mars 83.Garm, « A. Dx filmt deze week in Gent », *Het Volk*, 15 mars 83.« *Benvenuta* », *Grenz-Echo*, Eupen, 16 mars 83.« Un grand film belge s'annonce: *Benvenuta* d'A. Dx », *La Cité*, 17 mars 83.« F. Ardant et V. Gassman à Bruxelles », *La Libre Belgique*, 17 mars 83.B. Grauman, « V. Gassman », *The Bulletin*, Bruxelles, 18 mars 83.R.D.D., « B. : opnamen te Gent: A. Dx achter en voor de camera », *Het Laatste Nieuws*, 18 mars 83.« *Benvenuta* Gassman », *De Standaard*, 18 mars 83.« Gentse Coupure als filmdecor », *Het Volk*, 18 mars 83.« Coupure als decor », *De Gentenaar*, 23 mars 83.C. Thon, « *Benvenuta* d'A. Dx », *Vlan*, Bruxelles, 23 mars 83, p. 18.« *Benvenuta* sous le ciel gantois et brugeois: A. Dx tourne l'adaptation de *La Confession anonyme* de S. Lilar », *Courrier du Littoral et de Bruges*, Ostende, 25 mars 83, dern. p.

Benvenuta

- Chr. de G., «*Benvenuta* sous le ciel gantois», *Le Courrier de Gand*, n° 12, 25 mars 83, 1^{re} et dern. p.
- «A. Dx: Mijn film wordt een confrontatie», *Flair*, Anvers, 25 mars 83.
- «A. Dx tourne *Benvenuta*», *Bonne soirée*, Marcinelle, 7 avr. 83, p. 8.
- «Films belges», *Wallonie*, Liège, 8 avr. 83.
- L. Honorez, «L'ange et l'enfant de Fr. Fabian», *Le Soir*, 10 avr. 83, p. 38.
- M. Vermeulen, «Monsieur Fernand...», *Le Soir*, 11 avr. 83, 5^e col.
- «Elle a rejoint le tournage de *Benvenuta*: Fr. Fabian», *Ciné-Revue*, 14 avr. 83.
- J. Vandy, «Interview express: V. Gassman», *Bonne soirée*, 14 avr. 83.
- B. Meens, «F. Ardant entre Truffaut et Delvaux», *Télé-moustique*, n° 2.985, 14 avr. 83, pp. 4-7.
- L. Honorez, «La boîte d'allumettes de Claude Miller», *Le Soir*, 17 avr. 83, 5^e col.
- A. de Kuyssche, «Gassman: l'acteur, un exhibitionniste génital», *Télé-moustique*, n° 2.986, 21 avr. 83, pp. 4-6.
- «Vittorio Gassman», *Flair*, 22 avr. 83.
- «Akerman à Cannes», *Le Soir*, 25 avr. 83 (E).
- L. Honorez, «Ph. Geluck est le partenaire de F. Ardant dans *B.* », *Le Soir*, 28 avr. 83.
- «Vittorio vol charme», *Story*, Anvers, 6 mai 83.
- J. Vandy, «Fanny Ardant», *Bonne soirée*, Marcinelle, 12 mai 83, pp. 14-16.
- L. Honorez, «La vie est un roman», *Le Soir*, 8 mai 83.
- RAF, «Cannes, Filmfestival», *De Standaard*, 10 mai 83.
- «*Benvenuta* d'A. Dx, l'alchimie des âmes», *Première*, (éd. belge), mai 83, p. XV.
- Ph. Reynaert, «*Benvenuta*», *Visions*, n° 9, mai 83, pp. 4-5.
- C. Lebrun, «U.G.C. mise sur A. Dx», *Pour le cinéma belge*, n° 60, mai-juin 83, pp. 19-20.
- «Le cinéma belge à l'étranger», *Le Peuple*, (Gosselies) et *Journal et Indépendance* (Charleroi), 16 août 83 (E).
- «La Communauté française de Belgique se présente au Festival international du film de Montréal», *Le Peuple* et *Journal et Indépendance*, 17 août 83 (E).
- «La Belgique à Montréal», *L'Avenir du Tournaisis*, 18 août 83 (E).
- «La Belgique à Montréal», *La Dernière Heure*, 18 août 83 (E).
- «La Communauté française a choisi d'assurer une présence...», *La Lanterne, La Meuse*, (Liège, éd. d'Arlon), 18 août 83 (E).
- «Promesses», *Le Vif Magazine*, 18 août 83.
- R.D.D., «Eerbewijs aan Dx», *Het Laatste Nieuws*, 18 août 83.
- «André Delvaux et Chantal Akerman au Festival de Montréal», *La Libre Belgique*, 19 août 83.
- G. Van, «Dx naar Montréal», *De Standaard, Het Nieuwsblad, De Gentenaar*, 19 août 83.
- L. Honorez, «*Benvenuta*: bienvenue ce soir à Montréal», 20-21 août 83.
- «*Benvenuta*: morte à Venise», *Pq Pas?*, n° 3378, 24 août 83, p. 103 (3 col.).
- Th. Louis, «Vivement dimanche», *La Libre Belgique*, 25 août 83.
- «Galas cinématographiques», *ibid.*
- «Vivement dimanche», *Le Vif magazine*, 25 août 83.
- La Lanterne, La Meuse*, (éd. de Namur), 28 août 83, (E).
- «Fabian/Mallet-Joris», *Le Soir*, 28 août 83 (E).
- L. Honorez, «*Benvenuta*, prix spécial du jury à Montréal», *Le Soir*, 29 août 83, p. 5 (et p. 1).

Benvenuta

- J. Mespouille, «À A. Dx, le Prix spécial du Jury au Festival du Cinéma à Montréal», *L'Avenir du Luxembourg, Le Courrier, Le Courrier de l'Escaut, Vers l'avenir*, 30 août 83.
- «Delvaux: prix spécial du Festival de Montréal (le plus important d'Amérique du Nord)», *La Lanterne, La Meuse*, éd. de Huy-Waremme), 30 août 83.
- «Benvenuta de Delvaux, prix spécial du jury à Montréal», *La Cité*, 30 août 83, p. 5.
- «Benvenuta de Delvaux consacré à Montréal», *La Libre Belgique*, 30 août 83.
- «A. Dx primé à Montréal», *La Dernière Heure, Le Journal de Mons, L'Avenir du Tournaisis, le Rappel, L'Echo du Centre* (La Louvière), 30 août 83 (E).
- «A. Dx primé au Festival de Montréal avec Benvenuta», *Le Peuple* (Gosselies), *Le Journal et Indépendance*, 30 août 83.
- «Le dernier film du cinéaste belge A. Dx primé au Festival de Montréal», *La Nouvelle Gazette*, Province (Mons), 30 août 83.
- RAF, «Juryprijs voor A. Dx», *De Gentenaar, Het Nieuwsblad*, 30 août 83.
- Id.*, *De Standaard*, 30 août 83.
- «Dx' Benvenuta bekroond», *Belang van Limburg*, Hasselt, 30 août 83.
- «Film van A. Dx bekroond in Montréal», *Gazet van Antwerpen, Gazet van Mechelen*, 30 août 83.
- «A. Dx bekroond te Montreal», *Het Laatste Nieuws*, 30 août 83.
- «Nieuwe film van Dx bekroond in Montreal», *Nieuwe Gazet*, 30 août 83.
- «Dx film, ausgezeichnet», *Grenz-Echo*, Eupen, 30 août 83.
- «Nieuwe film van Delvaux haalt prijs in Montreal», *De Morgen, De Antwerpse Morgen, Vooruit*, 31 août 83.
- «De Nieuwste film van A. Dx», *Knack*, 31 août 83.
- «Delvaux chez Sasson», *La Libre Belgique*, 1 sept. 83.
- «Une interview d'André Delvaux», *La Dernière Heure, L'Avenir du Tournaisis, L'Echo du Centre, Le Journal de Mons, Le Rappel*, 1 sept. 83.
- «Benvenuta, la passion selon Dx», *L'Eventail*, sept. 83.
- R. Van Nederveelde, «Fanny Ardant», *Le Soir illustré*, 1 sept. 83, p. 17.
- «Gentse première voor Benvenuta», *De Antwerpse Morgen, De Morgen, Vooruit*, 1 sept. 83.
- «Panier des primeurs», *Le Vif Magazine*, 1 sept. 83.
- «Avant-première: Benvenuta», *De Nieuwe Gids*, 2 sept. 83.
- «Benvenuta, le film belge d'A. Dx», *Vers l'avenir*, 2 sept. 93 (cf. 7 sept. 83).
- The Bulletin*, 2 sept. 83.
- RAF, «Touwtrekken omwille van Benvenuta», *De Standaard, De Gentenaar, De Nieuwsblad*, 5 sept. 83.
- P. Duynslaegher, «Dx, het mysterie en de schoonheid», *Knack*, 7 sept. 83, pp. 145-146.
- P. Thonon, «La foi du charbonnier ou la folie du cinéaste», *Pourquoi pas?*, n° 3.380, 7 sept. 83, pp. 158-162.
- M. Deriez, «Benvenuta, la rencontre sensuelle de V. Gassman et F. Ardant», *Ciné-Revue*, n° 63, 8 sept. 83, pp. 12-13.
- L. Danvers, «Entre feu et glace», *Le Vif*, n° 29, 8 sept. 83, pp. 118-119.
- J. Aubenas, «Les larmes de Lilar», *ibid.*, p. 121.
- «Dx in Gent», *De Gentenaar*, 8 sept. 83.
- L.T., «A. Dx over Benvenuta», *Het Laatste Nieuws*, 8 sept. 83.
- M.V., «Prent van Dx in Gent gefilmd», *De Morgen, Vooruit*, 8 sept. 83.
- J. Mespouille, *Benvenuta*, 1^{er} Prix au Festival de Montréal projeté en présence d'A. Dx», *L'Avenir du Luxembourg, Le Courrier de l'Escaut, Le Courrier*, 9 sept. 83.

Benvenuta

- B. Grauman, «How Dx does it», *The Bulletin*, 9 sept. 83, pp. 16-18.
- P. Joye, «Benvenuta», *Le Drapeau rouge*, 15 sept. 83, p. 12.
- A. Balthazart, «Une première belge à Namur pour *Benvenuta*, le dernier film d'A. Dx primé à Montréal», *La Nouvelle Gazette*, 9 sept. 83.
- P.A., «Dx a présenté en avant-première son film *Benvenuta* à Namur», *La Meuse*, (éd. de Namur), 9 sept. 83.
- «Vive Dx!», *Le Soir*, 9 sept. 83.
- S. de Raet, «De l'Italie qui descend vers l'Escaut», *Journal et Indépendance*, 11 sept. 83.
- M. Fitoussi, «F. Ardant», *Elle*, n° 1966, 12 sept. 83, pp. 55-57.
- «Succes voor Dx», *Laatste Nieuws*, (Ed. Oost-Vlaanderen), 13 sept. 83.
- «Opération cinéma portes ouvertes», *Le Rappel*, Charleroi, 14 sept. 83.
- S. Sasson, «Lettre ouvert à A. Dx», *Belgique n° 1*, n° 50, 15 sept. 83, pp. 11 et 12.
- «Benvenuta», *Ciné-Revue*, 15 sept. 83.
- A. Viray, «Benvenuta», *La Dernière Heure*, 15 sept. 83.
- M. Thonon, «Belle Marquise...», *L'Echo de la Bourse*, 15 sept. 83.
- «Quatre nouveaux films à Liège», *Jour*, 15 sept. 83.
- La Lanterne*, 15 sept. 83.
- Th. Louis, «*Benvenuta*, le nouveau film d'A. Dx, un événement», *La Libre Belgique*, 15 sept. 83.
- «Deux débats de *Visions* à la FNAC», *ibid.*
- M. Grodent, «*Benvenuta*, le voyage au centre de l'amour», *Le Soir*, 15 sept. 83, p. 24.
- A. de Kuysche, «Bienvenue Benvenuta!», *Télé-moustique*, 15 sept. 83, p. 2.
- «Benvenuta», *Le Vif Magazine*, Bruxelles, 15 sept. 83 (E).
- «Benvenuta», *De Gentenaar*, Gand, 15 sept. 83.
- L. Trappeniers, «*Benvenuta*, van A. Dx, briljante uitdieping van de liefde», *Het Laatste Nieuws*, 15 sept. 83.
- F. Papon, «*B.*: de louterende kracht van de passie», *De Nieuwe Gazet*, 15 sept. 83.
- G. Meuleman, «*B.*, diep vriespassies tussen Gent en Milaan», *De Nieuwe Gids, Het Volk*, 15 sept. 83.
- «Daska films», *Weekblad Cinéma*, Anvers, 15 sept. 83.
- «Mystiek: *Benvenuta*», *Week-end Magazine*, Roeselaere, 15 sept. 83.
- The Bulletin*, Bruxelles, 16 sept. 83, p. 9.
- P. Robert, «Benvenuta», *Information Liégeoise*, 16 sept. 83.
- «Benvenuta», *Journal et Indépendance*, Charleroi, 16 sept. 83.
- E.A., «Première: *Benvenuta*», *La Libre Belgique*, 16 sept. 83.
- «Benvenuta: A. Dx parle de son 6^e film», *La Meuse*, 16 sept. 83.
- «Benvenuta», *La Nouvelle Gazette*, Charleroi, 16 sept. 83.
- «Benvenuta», *Le Peuple*, Gosselies, 16 sept. 83.
- «Benvenuta», *Le Rappel*, 16 sept. 83.
- «Avec Suzanne Lilar», *Le Soir*, 16 sept. 83, p. 1.
- M. Smeets, «Première: *Benvenuta*», *Wallonie*, Liège, 16 sept. 83.
- M.R., «Nieuws van Bond, Delvaux en Hill», *De Antwerpse Morgen*, 16 sept. 83.
- «A. Dx' mooiste *Benvenuta*», *Gazet van Mechelen*, 16 sept. 83.
- RAF, «Dx' *Benvenuta*», *De Standaard*, 16 sept. 83.
- M. Grodent, «A. Dx: la mystique du cinéma et le cinéma de la mystique», *Le Soir*, 17-18 sept. 83, p. 40.
- L. Danvers, «Passion selon Delvaux», *Dimanche-Presse*, 18 sept. 83.
- J. Aubenas, «Suzanne Lilar», *Le Soir*, 18 sept. 83, pp. 43-44.
- F. Sennocq, «F. Ardant, tête d'affiche dans *B.*», *Libelle film*, 20 sept. 83, pp. 78-81.
- W.M., «*Benvenuta*, chef-d'œuvre glacé», *La Meuse*, Liège, 20 sept. 83.

Benvenuta

- J-P. Van Geit, «Suzanne Lilar: *Benvenuta* d'André Delvaux m'a fait recouvrer le don des larmes», *ibid.*
- Sacripan, «Benvenuta», *Pan*, 21 sept. 83.
- C. Thon, «Benvenuta, le cinéma de la ferveur», *Vlan*, 21 sept. 83.
- «B. d'A. Dx, rencontre de l'Italie et de la Flandre francophone», *La Cité*, 22 sept. 83.
- A. V., «Avec B., A. Dx se veut-il le Proust du cinéma?», *Dernière Heure*, 22 sept. 83.
- I. Nelissen, «Benvenuta», *De Nieuwe*, 22 sept. 83.
- W. Dauw, «Benvenuta», *Humo*, 22 sept. 83.
- J. Temmerman, «Benvenuta subtile meditatie over passionele liefde», *De Morgen, De Antwerpse Morgen, Vooruit*, 22 sept. 83.
- P. Duynslaegher, «Benvenuta», *Week-end magazine*, 22 sept. 83, pp. 67 et 68.
- «Benvenuta», *La Nouvelle Gazette*, et *Le Rappel*, 23 sept. 83.
- «Le Métropole...», *Dimanche-Presse*, 25 sept. 83.
- J. Wera, «F. Fabian», *La Dernière Heure, Le Rappel, L'Echo du Centre*, 26 sept. 83.
- K.T., «Het mysterie van liefde», *'t Pallieterke*, Anvers, 29 sept. 83.
- G.J., «Benvenuta», *Het Volk*, Gand, 29 sept. 83.
- D. van den Eede, «Didden over Dx», *De Zwijger*, Bruxelles, 29 sept. 83.
- «Benvenuta», *The Bulletin*, 30 sept. 83.
- J.T., «Quadruple affiche en octobre au NTB», *Le Soir*, 30 sept. 83 (1^{er} col.).
- Ch-A. de Trazegnies, «Licht geld voor dure Belgische films», *Belgian Business*, sept. 83, p. 34.
- P. Reynaert, *Cahiers du CACEF*, n° 109, sept. 83, pp. 3-4.
- Chr. de Gand, «Thierry Bonaffe commente 'A. Dx, écouter, voir, aimer'», *Le Courier de Gand*, sept. 83.
- D. Michiels, «Benvenuta», *Film en Televisie*, n° 316, sept 83, pp. 10-11.
- «Benvenuta», *Park-Mail*, n° 69, sept. 83, p. 22.
- «Benvenuta», *Spectacles (Magazine)*, sept. 83.
- P. Reynaert, «La transparence et l'obstacle. Réflexion sur trois tableaux», *Visions*, n° 11, sept. 83, pp. 3-4, et pp. 7-8.
- L. Danvers, «La lisière», *ibid.*, p. 5.
- J. Aubenas, «Le sacré exclut la morale», *ibid.*, p. 6.
- J-M. Vlaeminckx, «Dépasser l'effet», *ibid.*, p. 9.
- J-F. Lejeune, «Gemini», *ibid.*, p. 10.
- G. Payez, «Inge?», *ibid.*, p. 11.
- J. Botermans, «Een magistrale Delvaux», *Spectator*, Bruxelles, 1 oct. 83.
- M. Grodent, «Mathieu Carrière dans le labyrinthe de *Benvenuta*», *Le Soir*, 1-2 oct. 83.
- M. Croës, «Benvenuta», *Savoir acheter*, 3 oct. 83.
- «Benvenuta», *Flair*, Anvers, 4 oct. 83.
- P. Thonon, «Nos derniers paradis perdus», *Pourquoi pas?*, 5 oct. 83, p. 63 (2^e col.).
- «Un film sur l'amour», *Vers l'avenir*, Namur, 6 oct. 83.
- «Benvenuta», *Bonne soirée*, Marcinelle, 6 oct. 83.
- «Un film sur l'amour», *Courrier*, Verviers, 7 oct. 83.
- «Benvenuta», *Nieuwsblad*, Bruxelles, 7 oct. 83.
- Gh. Orts, «Benvenuta», *Semaine d'Anvers*, 7 oct. 83.
- M-P. Ketelbuters, «Un seul langage pour l'amour profane et l'amour sacré?», *La Cité*, 9 oct. 83.
- «Benvenuta», *Rijk der Vrouw*, Bruxelles, 11 oct. 83.
- P-M. Marnegie, «Succès belge à Montréal», *Semaine d'Anvers*, 14 oct. 83.
- «A Mons, F. Fabian raconte Delvaux», *Province*, Mons, 15 oct. 83.

Benvenuta

- J-F. Lejeune, «Sur Gilles de Rais», *La Cité*, 16 oct. 83 (4^e col.).
- P. Bursens, «Travelling musical», *Le Peuple, Journal et Indépendance*, 17 oct. 83.
- F. Leclercq, «Benvenuta : la musique», *Le Soir*, 17 oct. 83.
- P. Vandromme, «S. Lilar: la tête et les sens», *Pourquoi pas?*, 19 oct. 83, p. 198.
- «Benvenuta», *Knack*, 19 oct. 83, p. 212.
- «A. Dx, écouter, voir, aimer», *L'Avenir du Luxembourg, Le Courrier de l'Escaut, Le Courrier, Vers l'Avenir*, 20 oct. 83.
- M. Bailly, «Un cinéaste gantois fasciné par la complémentarité Nord-Sud», *Le Soir*, 20 oct. 83.
- C. De Bock, «Benvenuta et 007», *En Marche*, Bruxelles, 20 oct. 83.
- «Le Festival du film européen à Virton», *L'Avenir du Luxembourg*, 24 oct. 83.
- «Fr. Fabian une des actrices de Benvenuta», *Journal de Mons*, 24 oct. 83.
- «F. Ardant», *Flair*, Anvers, 25 oct. 83, pp. 17-19.
- M. Visart, «Benvenuta», *Courrier de la Bourse*, 25 oct. 83.
- Id.*, *Monimat Moniteur des intérêts matériels*, Bruxelles, 25 oct. 83.
- Id.*, *Côte Libre*, Bruxelles, 26 oct. 83.
- «Programme du Festival de Virton», *Ciné-Revue*, 27 oct. 83.
- «Het vuur van Rouffaer», *Week-end Magazine*, 27 oct. 83, pp. 25-26.
- «Benvenuta», *La Libre Belgique*, 30 oct. 83 (E).
- «Les bons tickets», *Le Soir*, 30 oct. 83 (E).
- «Benvenuta», *Royal Auto*, Bruxelles, oct. 83 (E).
- «Le film du moi», *Confluent*, Namur, oct. 83 (E).
- J. Leirens, «Une adaptation créatrice de *La Confession anonyme*», *Revue générale*, oct. 83, pp. 106-108.
- «Suzanne Lilar: spécial lettres belges», *Femmes d'aujourd'hui*, 1 nov. 83.
- A.G., «Le Festival du film européen, deux semaines à Virton», *Le Soir*, 1 nov. 83.
- A.B., «Un petit tour du côté des Belges», *Télé-moustique*, 3 nov. 83 (3^e col.).
- J-P. M., «4^e Festival du film européen», *L'Avenir du Luxembourg*, 4 nov. 83 (2^e col.).
- M.S., «Revue de Cinéma», *Wallonie*, Liège, 4 nov. 83 (2^e col.).
- «Suzanne Lilar: spécial lettres belges», *Chez nous*, n° 44, 7 nov. 83, p. 16.

*France: Paris*a) *Les quotidiens*

1982

- P. Montaigne, «Devant la caméra d'A. Dx: Adjani-Gassman, itinéraire passionnel», *Le Figaro*, 25 nov. 82.

1983

- «Des amours mystérieuses pour F. Ardant et A. Aimée», *France-Soir*, 1983.
- M.P., «F. Ardant sera duchesse», *France-Soir*, 18 avr. 83.
- M. Pantel, «Dans 'le cercle des passions', F. Fabian se fait désirer», *France-Soir*, 5 juin 83.
- K. Signoret, «Mathieu Carrière peintre maudit», *France-Soir*, 21 juil. 83.
- M.P., «Vivement Ardant!», *Le Quotidien de Paris*, 20 août 83.
- P. Montaigne, «Le réalisme magique d'A. Dx», *Le Figaro*, n° 12.124, 26 août 83, p. 17.
- «Les écrans de la rentrée», *Le Matin de Paris*, n° 2.015, 26 août 83.
- M-N. Tranchant, «Dix minutes pour F. Fabian», *Le Figaro*, n° 12.079, 5 juil. 83.
- P.M., «Au Festival de Montréal», *Le Figaro*, n° 12.127, 30 août 83.

Benvenuta

- «Montréal», *La Croix*, 1 sept. 83.
 M. Pantel, «C'est le mois de la femme», *France-Soir*, 1 sept. 83.
 «Benvenuta», *Le Parisien*, 6 sept. 83.
 J.L., «Le château de l'âme», *La Croix*, 7 sept. 83, p. 1.
 «Benvenuta», *Le Figaro*, n° 12.134, 7 sept. 83.
 M-N. Tranchant, «Ardente Fanny», *ibid.*
 M-E. Rouchy, «La longue quête d'A. Dx», *Le Matin de Paris*, 7 sept. 83.
 S. Tribhout, «A. Dx, apôtre de l'amour mystique», *Le nouveau Journal*, 7 sept. 83.
 Cl. Baignères, «Benvenuta, Le chef-d'œuvre», *Le Figaro*, n° 12.135, 8 sept. 83.
 Fr. Prasteau, «V. Gassman et F. Ardant: une rhapsodie amoureuse», *France-Soir*, 8 sept. 83.
 «Benvenuta d'André Delvaux», *Le Monde*, 8 sept. 83.
 J-P. Mulot, «Benvenuta, monsieur Delvaux», *Le Quotidien de Paris*, 8 sept. 83.
 R. Sorin, «Les moments merveilleux de S. Lilar», *Le Monde*, 9 sept. 83, pp. 13 et 14.
 R. Chazal, «Benvenuta», *France-Soir*, 13 sept. 83.
 L. Cosse, «Les aveux de S. Lilar», *Le Quotidien de Paris*, 13 sept. 83.
 O. Seguret, «Benvenuta, l'amour froid», *Libération*, 14 sept. 83.
 Cl. Delvarrieux, «Cérémonial amoureux», *Le Monde*, 14 sept. 83.
 M. Pérez, «Benvenuta», *Le Matin de Paris*, 20 sept. 83.

b) Les hebdomadaires

1983

- «Elle a rejoint le tournage de B.» (Fr. Fabian), *Ciné-Revue*, 25 mai 83.
 «L'amour fou de F. Ardant et V. Gassman», *Intimité*, 25 mai 83.
 M. Pécelet, «A. Dx: un instant privilégié», *Dimanche matin*, 21 août 83, p. 2.
 «Benvenuta», *Témoignage chrétien*, 3 sept. 83.
 S.Z., «Benvenuta», *La Vie Ouvrière*, 3 sept. 83.
 «Benvenuta la bienvenue», *Le Journal du Dimanche*, 4 sept. 83.
 M-F. Leclère, «Benvenuta d'A. Dx», *Le Point*, 5 sept. 83.
 S. Mignon, «F. Ardant, la flamme tranquille», *ibid.*
 C.G., «Benvenuta», *Femmes d'aujourd'hui*, 6 sept. 83.
 «Benvenuta», *Télé Guide*, 6 sept. 83.
 D. Ch., «Benvenuta», *Télé Star*, 6 sept. 83.
 M. Deriez, «Nouveau film», *Ciné-Revue*, 7 sept. 83.
 D. Goldschmidt, «Benvenuta», *Les Nouvelles littéraires*, 7-13 sept. 83, p. 49.
 «Benvenuta», *Paris-Match*, sept. 83.
Pariscope, n° 798, 7 sept. 83.
 «Benvenuta», *7 à Paris*, 7 sept. 83.
 Cl-M. Trémois, «Benvenuta», *Télérama*, 7 sept. 83 (cf. 10 sept. 83).
 P.M., «Benvenuta», *VSD*, 8 sept. 83.
 Fr. Vitoux, «Benvenuta», *Le Nouvel Observateur*, 9 sept. 83, p. 16.
 R.L.N., «Benvenuta, en plein brouillard», *Minute*, n° 1.118, 9-15 sept. 83.
 G. Lenne, «Benvenuta», *Télé 7 jours*, 10-16 sept. 83.
 Ph. C., «La Belge que voilà», *Elle*, sept. 83.
 «Benvenuta», *Le Canard enchaîné*, 14 sept. 83.
 M. Brandeau, «La passion courtoise», *L'Express*, 16 sept. 83.
 G.V., «Benvenuta d'André Delvaux», *Humanité Dimanche*, n° 190, 16 sept. 83.
 «Le rendez-vous», *Le Nouvel Observateur*, 16 sept. 83, p. 20.
 M.D., «Ennuyeusement belge», *L'Unité*, 16 sept. 83.
 M.C., «Passion bienvenue», *Gai pied*, 17 sept. 83. •

Benvenuta

- J. Hainaut, «Benvenuta», *Lutte ouvrière*, 19 sept. 83.
 Cl-J. Philippe, «Pour reparler d'amour», 7 à Paris, sept. 83.
 G. Charensol, «Entre Naples et Flandres», *Les Nouvelles littéraires*, 21-27 sept. 83, p. 48.
 F.L., «Benvenuta d' A. Dx», *Cols Bleus*, sept. 83.
 J. Roy, «Benvenuta», *R.*, sept. 83.
 S. Perouse, «Benvenuta», *Roc*, 24 sept. 83.
 M. Julien, «Fanny Ardant», *Grand Public*, n° 32, 26 sept. 83.
 J. Baradel, «Benvenuta», p. 75.
 «Le diamant Ardant», *Télé K 7*, 4 oct. 83.
 M. de Rabaudy, «F. Ardant a peur de l'amour au quotidien», *Télé 7 jours*, 5 oct. 83.

c) *Mensuels*

1983

- «On tourne en Belgique: *Benvenuta*», *Marie-Claire*, mars 83 (E).
 «1983, une saison riche en événements cinématographiques», *Marie-Claire*, mai 83.
 A. Germain, «F. Ardant brûle de passion», *Marie-Claire*, n° 329, juil. 83.
 «Benvenuta», *Actua-Ciné*, sept. 83.
 M. Amiel, «Benvenuta», *Cinéma 83*, n° 297, sept. 83, pp. 37-38.
 F.B., «Benvenuta, drame psychologique», *Fiches du Cinéma*, 7 sept. 83, p. 5.
 M. Deriez, «Benvenuta», *Ciné-Revue*, n° 63, 8 sept. 83, pp. 12-13.
 «Benvenuta», *profils*, 30 sept. 83.
 B. Demol, «Benvenuta», *Marie-Claire*, sept. 83, p. B 161-162.
 A. Philippon, *Cahiers du Cinéma*, n° 352, oct. 83, p. 62.
 J. Tonnerre, *Cinématographe*, n° 93, oct. 83, p. 36.
Revue des Deux Mondes, oct. 83.
 M. Martin, «Benvenuta, la chercheuse d'absolu», *Revue du Cinéma*, (I et S), n° 387, oct. 83, pp. 26-27.
 «Benvenuta», *il:*, oct. 83.
 J-F. Chicoine, *Séquences*, n° 114, oct. 83, pp. 13-14.
 V. Amiel, *Positif*, n° 273, nov. 83, p. 69.

France: province

1983

- «Vittorio, Fanny, André», *Nord-Eclair*, Mouscron, 12 mars 83.
 R.R., «Benvenuta: un dialogue Nord-Sud avec V. Gassman», *Libération* (Champagne), 30 août 83.
 «A. Dx, réalisateur de *Benvenuta*, *La Liberté de l'Est*, Vosges, 6 sept. 83.
 «Benvenuta», *Le Journal* (quotidien Rhône-Alpes), n° 2.055, 7 sept. 83.
 C.R.D., «Benvenuta», *Lyon Matin*, 7 sept. 83.
 P.F., «Benvenuta d'A. Dx», *Nord-Eclair*, Roubaix-Lille, 7 sept. 83.
 «Benvenuta», *Le Progrès*, 7 sept. 83.
 «Benvenuta», *Le Télégramme*, n° 11.913, Morlaix-Brest, 7 sept. 83.
 P. Grosclaude, «Benvenuta d'André Delvaux», *La Voix du Nord*, Lille, 7 sept. 83, p. 16.
 «Benvenuta», *Le Méridional*, n° 13.086, Marseille, 8 sept. 83.
 «Benvenuta», *Paris-Normandie*, n° 12.005, 8 sept. 83.
 «Benvenuta d'A. Dx, en avant-première à Namur», *Nord-Eclair*, 10 sept. 83.
 P. Grosclaude, «A. Dx et le sens de l'absolu», *La Voix du Nord*, 11-12 sept. 83.
 «Concours sur la carrière de F. Ardant», *Le Dauphiné libéré*, n° 12.060, 13 sept. 83.

Benvenuta

- F.V., « Cette obscure folie nommée passion », *Le Journal* (quotidien du Rhône Alpes), 13 sept. 83.
 « Benvenuta d'A. Dx, un érotisme inquiet », *Midi Libre*, n° 13.913, 14 sept. 83.
 P.F., « Les convictions d'A. Dx », *Le Journal du Centre*, n° 1.207, et *Nord-Eclair*, 14 sept. 83.
 « Benvenuta », *Loire Matin*, 3^e année, 14 sept. 83.
 C.R.D., « A. Dx, réalisateur de *Benvenuta* », *Lyon Matin*, 14 sept. 83.
 N.C., « B. d'A. Dx, Les charmes discrets de la pudeur », *Sud-Est*, 14 sept. 83.
 E. Dentraignes, « Benvenuta franco-belge en couleurs d'A. Dx », *L'Auvergnat*, 102^e an., n° 38, 17 sept. 83.
 « Benvenuta d'A. Dx », *Panorama du médecin*, 19 sept. 83.
 « Benvenuta », *Paris Normandie*, 20 sept. 83.
 « Benvenuta », *Le Provençal*, 20 sept. 83.
 « Benvenuta d'André Delvaux », *Les Dépêches*, Dijon, 21 sept. 83.
 « Benvenuta », *L'Eclair*, Nantes, 21 sept. 83.
 J. Guillemin, « Benvenuta », *L'Est Républicain*, n° 31.665, 21 sept. 83.
 « Benvenuta d'André Delvaux », *Le Journal Indépendant*, Midi, 21 sept. 83.
 « Benvenuta », *Le Progrès*, 21 sept. 83.
 « Benvenuta, deux couples, un seul et même amour », *La Dépêche du Midi*, 28 sept. 83.
 « Benvenuta », *Ouest-France*, 28 sept. 83.
 R.Q., « Passion Nord-Sud », *Sud-Ouest*, Gironde, 28 sept. 83, p. 20.
 « Benvenuta », *La Dépêche du Midi*, Toulouse, 29 sept. 83.
 « Benvenuta », *L'Union* magazine, sept. 83, p. 20.
 E. Chaumeton, « B., un amour mystique à contre-courant des temps et des modes », *La Dépêche du Midi*, 5 oct. 83.

*Pays divers**Allemagne*

1984

- L. Borgomano, « Benvenuta », dans *CICIM*, n° 7, Munich, mars 84, pp. 35-38.

Angleterre

1983

- Klad (L. Klady), *Variety*, n° 312, 7 sept. 83, p. 20.

Canada

1983

- L. Perreault, « Delvaux et Miller: deux temps forts », *La Presse*, Montréal, 22 (ou 26) août 83.
 C. Montessuit, « A. Dx fait l'unanimité avec son film *Benvenuta* », *Le Journal de Montréal*, 23 août 83, p. 37.
 « Un beau film: *Benvenuta* », *La Presse*, Montréal, 26 août 83.
 F. Nuovo, « Des cinéphiles par milliers », *ibid.*

Espagne

1983

- Comellas, « Dx présent à personnellemente la seva pellicula », *Avui*, Barcelone, 12 oct. 83.

Benvenuta

- P. Tomàs, «A. Dx, un director sin prisas», *Diario de Barcelona*, 12 oct. 83, p. 27.
 Montserrat Casals, «A. Dx defiende la estética del realismo mágico en *Benvenuta*», *El País*, Barcelone, 12 oct. 83.
 E. Gobbers, *Sinema*, n° 52, oct. 83, p. 41.
 A. Maço, «Dx : Mis protagonistas no son mujeres-objecto a la americana», *La Vanguardia*, 12 oct. 83.

Italie

- (Semaine «Rendez-vous Delvaux», Milan et Rome, jan. 85 (?)).
 M. Serenellini, «Dal Belgio con tenerezza», («Al Cacano una rassegna dedicata al regista A. Dx»)
 A. Farassino, «Una pianista di Gand va in viaggio a Pompéi», *La Repubblica*.
 G. Grazzini, «Gassman e Fanny Ardant in una complessa vicenda d'amore».
 I. Bignardi, «L'amor sacro di Fanny» (Colloquio con il regista belga A. Dx, che sta girando *Benvenuta*).

Suisse

1983

- G.B., «Benvenuta», *Tribune de Genève*, 25 nov. 83, p. 29.

III. DIVERS

1967

- P. Davay, «Belgique», *Cinéma 67*, n° 119, Paris, sept. 67, p. 56.

1969

- Art et Essai*, n° mars 69, p. 9 (bio-filmographie).

1970

- Cellulôide*, n° 147, Portugal, avr. 70, p. 1 (*id.*).

1971

- André Delvaux, *le film de non-fiction*, mémoire de fin d'études, montage 3^e année, 1970-1971.

1972

- A. Paquet, *Le cinéma en Belgique*, Montréal, La Cinémathèque québécoise, 1972.
 T. Milne, «Countries of the mind», *Sight and Sound*, Spring 72, pp. 75-77.

1973

- P. Davay, «Le cinéma de Belgique», *Cinéma 73*, n° 174, mars 73.
Rivista del cinematografico, n° 6, juin 73, p. 271 (étude des films).
 Th. Louis, «Un amoureux de l'imaginaire», *La Libre Belgique*, 90^e an., n° 212, 31 juil. 73, p. 1.
 P. Davay, *Cinéma de Belgique*, Duculot, 1973, pp. 54-66.

1974

Revue belge du cinéma, n° 4, 1973-1974, pp. 23-24.

G. Lebouc et F. Bolen, «De face et de profil: A. Dx», in *Cinéma Cinéma* (nouvelles du film belge), mars-avr. 74, pp. 2-6.

G. Braucourt, «Cinéma ou cinéastes belges?», *Les Nouvelles littéraires*, n° 2.436, 52^e an., 3-9 juin 74, p. 15.

U. Casiraghi, «Realismo magico di A. Dx», *L'Unità*, 28 juin 74, p. 7.

«A. Dx in Gotham; Belgium's tough film try», *Variety*, n° 277, 27 nov. 74, p. 20.

1975

Film guida, n° 5, mars 75, pp. 32-35 (thèmes des films).

M. Croës, «1965/1975, 10 ans de cinéma belge, la décade prodigieuse», *Pour le cinéma belge*, n° 11-12, mai-juin 75, pp. 8-9.

«Psychoanalyse et Cinéma», in *Communications*, n° 23, 1975.

1976

Fs Ill, avr. 76, p. 286.

D.J. Badler, *Film Dope*, n° 10, Angleterre, sept. 76, pp. 36-37.

H. Trignon, «Loin des ambitions mercantiles», *Les Nouvelles littéraires*, n° 2.557, Paris, 11 nov. 76, p. 20.

R. Bassan, «La Belgique à Paris», *Ecran 76*, n° 53, Paris, déc. 76, pp. 5-6.

S. Feldmann, «Orpheus in der Innenwelt» (A. Dx im Düsseldorfer Filmforum), *Rheinische Post*, 14 déc. 76.

1977

La Pensée et les Hommes, n° 7, déc. 77.

1978

«Semaine du cinéma belge», 7-12 mars 78.

G. Lebouc, «Un cérébral romantique», *Ciné-Dossiers*, n° 38, Bruxelles, juin 78, 19 p. *Sauvagine*, n° 3, automne 78.

A. Caers, «L'univers flamand d'André Delvaux», *Septentrion* (Revue de culture néerlandaise), n° 3, déc. 78, pp. 33-37.

A. Caers, «A. Dx et le cinéma flamand», U.C.L., 78, ms., 19 p.

1979

Pour le cinéma belge, n° 35/36, jan.-fév. 79, p. 34.

P. Davay, «Situation du cinéma en Belgique», *Revue du cinéma*, (I et S), n° 341, juil. 79.

Films Français, Cannes 79, n° 5, p. 6.

Film Gids, n° 164, 1979, pp. 20-21.

1980

M. Pepoli, «Metti un Magritte nella cinepresa», *Il Messagero*, 20 avr. 80.

J. di Arcangelo, «Filmopera, francesi, A. Dx», *Paese Sera*, 21 avr. 80.

G. Gs., «Dx fra realtà e fantasia», *Corriere della Sera*, Roma, 22 avr. 80.

R.F., «Il poeta, uno strano cadavere e una bellissima sconosciuta», *La Repubblica*, Roma, 22 avr. 80.

A. Mazza, «Du Malle a Delvaux», *Il Tempo*, 22 avr. 80.

C. Biarese, «André Delvaux» (catalogo), Filmstudio di Roma, 22-27 avr. 80.

J. Cieslar, «Zena mezi psem a vlkem» («Femme entre chien et loup»), *Film a Doba*, n° 26, Prague, mai 80, pp. 289-291.

National Film Theatre, mai 80, pp. 30-31.

G-L. Rondi, «André Delvaux, il cinema belga», in *Il cinema dei Maestri*, Rusconi, Milano, 80, pp. 413-416.

G. Haustrate, «Situation du cinéma en Belgique», *Cinéma 80*, n° 253, pp. 53-57.

1981

Berlin '81/Film, pp. 81-82, (bio-filmographie).

S.P., «Dx i suoi fratelli» (cinema belga in Roma), *Rivista del cinematografico*, n° 5, mai 81.

1983

G. Tinazzi, «André Delvaux o della visione», in *La copia originale*, Marsilio Editori, 1983, pp. 79-93.

R. Ellero, «A. Dx: itinerati fantastici della realtà», *Cinema Sessanta*, mai-juin 83, pp. 35-41.

E. Rimbau, «André Delvaux», Barcelone, 1983, pp. 32-35.

1984

B. Debroux et Ph. Sireuil, «Pelléas et Mélisande», *Alternatives théâtrales*, n° 18, mars 84, pp. 47-51.

Cahiers du mois, «Cinéma et psychanalyse», n° 16-17.

Le cinéma, n° 110, pp. 2.190-91.

Positif, n° 58, Paris.

1985

Roberto Zemignan, *André Delvaux: il cinema come specchio dell' immaginario (étude sur l'énonciation)*, tesi di laurea, Università degli studi di Venezia, Facoltà di lettere e filosofia, 1984-1985, ms., 226 p.

Jan Botermans, «Delvaux' gestage film naar wezenlijkheid en volmaaktheid», in *Cinematografie, mediafilm*, n° 154, pp. 38-44; n° 155/156, pp. 45-53; n° 157 (prévu pour le printemps 1986).

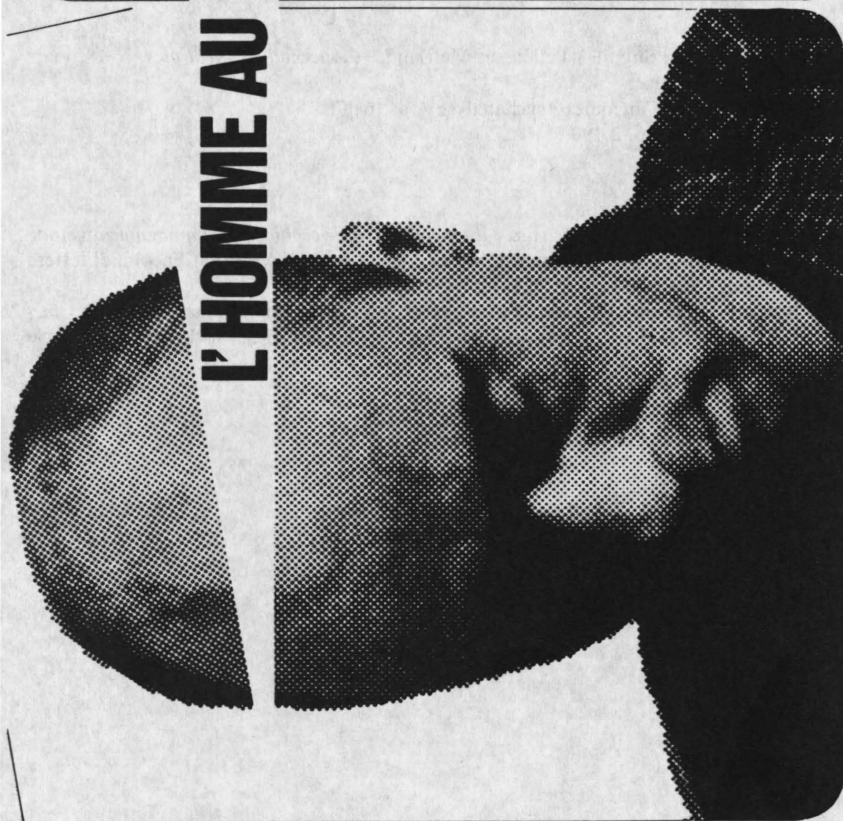
le cercle cinématographique
de l'université libre de bruxelles
présente en soirée de gala
au cinéma des beaux-arts
vendredi 24 mars à 12 h.

L'HOMME AU CRANE RASE

PRESENTE PAR ANDRE DELVAUX
REALISATEUR
ET JOHAN DAISNE
AUTEUR DU ROMAN

cartes en vente dans le hall de la cité
à partir du jeudi 23 mars

les chefs-d'œuvre, au cinéma, ne sont pas légion.
des œuvres de la classe de "citizen kane...
de "pierrrot le fou... de "salvatore gulliano...
il ne s'en fait pas dix par an, et même pas cinq,
le monde pris dans son entier.
l'une des toutes récentes est
"l'homme au crâne rasé...
d'andré delvaux, un film belge.
MICHEL CURNOT
"le nouvel observateur..



Adolphe Nysenholc

Filmographie

1953 - *Forges*

(En collaboration avec Jean Brismée et André Bettendorf; «sur les couleurs, les sons et les formes d'une aciérie»); a obtenu un prix au Festival d'Anvers). — 16 mm, couleurs, 20 minutes.

1956 - *Nous étions treize*

Film réalisé par des lycéens de l'Athénée Fernand Blum (classe de 2^e Economique) de Schaerbeek sous la direction du cinéaste. Musiques: Gershwin, Ellington, Bartok, etc. (bande sonore perdue). — 16 mm, noir et blanc, 30 minutes.

1958 - *Cinéma, bonjour!*

Reportage à Charleroi avec Jean Brismée sur une exposition de cinéma itinérante de Langlois, réalisé pour la télévision (RTB).

1959 - *Two Summer Days*

Film de fiction réalisé par les étudiants de l'Athénée F. Blum en duplex avec les étudiants du King's College (professeur Jack Smith, Londres), sous l'impulsion du British Film Institute (Stanley Reed) et de la Cinémathèque Royale de Belgique (Jacques Ledoux). — 16 mm, noir et blanc, 30 minutes.

1959 - *La planète fauve*

Court métrage de fiction. Sc. et réal. : Jean Brismée et André Delvaux; images: André Bettendorf. — 35 mm, noir et blanc, 20 minutes.

1960 - *Yves boit du lait*

Court métrage réalisé par les étudiants de l'Athénée F. Blum (classe expérimentale de cinéma) sous la direction du cinéaste. — 16 mm, noir et blanc. Sonore. 30 minutes.

1960 - *Fellini*

Quatre programmes de télévision sur Fellini, produits pour la RTB par la Cinémathèque Royale de Belgique. Image: Willy Kurant.

1962 - *Jean Rouch*

En collaboration avec Jean Brismée, cinq émissions de télévision consacrées à Jean Rouch, produites par la Cinémathèque Royale de Belgique pour la RTB. Image: Fernand Tack.

1962 - *Le temps des écoliers*

Scénario de Jacques Delcorde et André Delvaux; opérateur: André Goeffers; production: service cinématographique du Ministère de l'Education Nationale; interprétation: Xavier Morel, Dany Poupart, Yves Roger (un parent), Fernand Rigot, etc.
Court métrage sur la réforme de l'enseignement. 35 mm, noir et blanc.

1964 - *Cinéma polonais*

Caméraman: Ghislain Cloquet; ingénieur du son: Antoine Bonfanti; commentaire: Jacques Delcorde; montage: Georges Lust. Prod.: RTB. Série de neuf émissions de télévision. Primé à Bergame.

1965 - *De man die zijn haar kort liet knippen* (L'homme au crâne rasé)

Scénario: Tiré du roman flamand de Johan Daisne portant le même titre'.
Adaptation et dialogues: Anna de Pagter et André Delvaux.
Réalisation: André Delvaux.
Assistants: François Beukelaers et Pierre Grunstein.
Directeur de la photographie: Ghislain Cloquet.
Décors: Jean-Claude Maes.
Musique: Frédéric Devreese (texte des chansons: Johan Daisne et A. Delvaux, «Ballade de la vie réelle», «Chanson de Fran».)
Chef maquilleur: Jo Avondstond.
Régisseur: Toon Carette.
Son: Antoine Bonfanti.
Perchman: Jo de Vogel (alias Georgie Loiseau).
Montage: Suzanne Baron.

Production: Services cinématographiques de la Télévision flamande (B.R.T., Jos Op de Beeck) et du Ministère de l'Education nationale (Paul Louyet), 1965.

Directeur de production: Denise Delvaux.

Interprétation:
Goverit Miereveld: Senne Rouffaer.
Fanny Veen (Fran): Beata Tyszkiewicz.
Le professeur Mato: Hector Camerlynck.
Son assistant: Paul's Jongers.
L'échevin: Luc Philips.
Le juge Brantink: François Bernard.
Le directeur d'école: Maurits Goosens.
Beps: Hilde Uitterlinden.
Freken: Hilda Van Roose.
Corra: Anne-Marie Van Dijk.
Un pensionnaire maison de repos: François Beukelaers.
Le directeur maison de repos: Vik Moeremans.
Une des «Sept»: Arlette Emery.

Procédé: Noir et blanc, 35 mm (format normal).
Studios: Meuter - S.I.S. Boulogne.
Laboratoires: Dassonville - L.T.C.
Durée: 1 h 34.

¹ Traduction française publiée chez Albin Michel.

Réalisé avec la bienveillante collaboration du chevalier P. Van Outryve D'Ydewalle, gouverneur de la province de Flandre Occidentale, des administrations municipales de Bruges et de Louvain, de l'administration communale de Doel, de l'Ecole normale de l'Etat de Bruges, de l'Ecole de danse Hugo Persijn, des firmes Butch et Citroën, etc.

Comment Govert Miereveld, avocat dans une ville flamande, conçoit un amour secret pour sa jeune élève Fran, beauté inaccessible et bientôt disparue. Comment plus tard l'imperceptible dérèglement mental de Govert s'accroît sous le choc d'une autopsie à laquelle il est contraint d'assister. Comment il retrouve — ou croit retrouver — Fran et ce qui s'ensuit. Comment on ne saura jamais s'il l'a vraiment tuée.

(André Delvaux)

Le film a obtenu le Grand Prix Khalimer au Festival du Jeune Cinéma à Hyères (mai 1966).

Prix annuel du meilleur film du British Film Institute à Londres.

Le Prix de la Jeune Critique au Festival de Pesaro (juin 1966).

Le Prix spécial du Jury au Festival de Mannheim.

Des prix à Barcelone, Tunis, Anvers.

Sélectionné pour le Festival des Festivals de Londres et New York.

1966 - *Derrière l'écran* («Achter het Scherm»)

Avec la collaboration de François Beukelaers. Images: Fernand Tack. Montage: Mon Theunis. Six émissions de télévision sur les métiers du cinéma; à propos de la réalisation de *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy. Production BRT.

1968 - *Un soir un train*

<i>Scénario:</i>	d'après une nouvelle de Johan Daisne, «De trein der Traagheid».	<i>Interprétation:</i>	
<i>Adaptation et dialogues:</i>	André Delvaux.	<i>Mathias Vreeman:</i>	Yves Montand.
<i>Réalisation:</i>	André Delvaux.	<i>Anne:</i>	Anouk Aimée.
<i>Image:</i>	Ghislain Cloquet.	<i>Moïra:</i>	Adriana Bogdan.
<i>Décors:</i>	Claude Pignot.	<i>Val:</i>	François Beukelaers.
<i>Musique:</i>	Frédéric Devreese.	<i>Gottfried</i>	
<i>Son:</i>	Antoine Bonfanti.	<i>Hernhutter:</i>	Hector Camerlynck.
<i>Montage:</i>	Suzanne Baron.	<i>Jérémyah:</i>	Michael Gough.
		<i>Une jeune fille</i>	
<i>Production:</i>	Mag Bodard (Parc-Film, Paris, Fox-Europa, Paris; Les Films du Siècle, Bruxelles).	<i>dans le train:</i>	Greta van Langendonck.
<i>Distribution:</i>	Twentieth Century Fox.	<i>Werner:</i>	Dom de Gruyter.
		<i>Elkerlijck:</i>	Senne Rouffaer.
<i>Procédé:</i>	Eastmancolor.	<i>La Mort:</i>	Jan Pere.
<i>Durée:</i>	1 h 32.	<i>La grand-mère:</i>	Jacqueline Royaards.
		<i>L'étudiante:</i>	Denise Zimmerman.
		<i>Le copain:</i>	Frédéric Devreese.
		<i>La sœur:</i>	Catherine De Jardin.
		<i>Le collègue:</i>	Albert Belge.
		<i>Le maître d'hôtel:</i>	Patrick Conrad.

L'histoire est celle d'un couple. Mathias Vreeman, professeur de littérature et de linguistique, et Anne, une Française, décoratrice de théâtre, dressent le bilan d'une vie commune faite de malentendus, au bord de la séparation. Anne cependant accompagne Mathias, appelé à donner une conférence en province. Somnolent durant le voyage, il

revoit des fragments de leur passé (à Londres, à Arlon, dans la campagne brabançonne). Anne disparaît inexplicablement en cours de route, tandis que le train s'immobilise dans une campagne inconnue. Mathias, qui ne cesse pas de songer à elle, quitte le convoi avec deux compagnons de voyage, Val, un jeune homme et Hernhutter, un vieillard. Ils errent dans la région, sorte de steppe infinie, et atteignent un village désert, où Mathias perdra ses amis. Ils entrent dans une auberge étrange, peuplée de dîneurs silencieux, voire hostiles, et y font la connaissance d'une danseuse énigmatique, Moira. Un train siffle. Tous se précipitent dehors. Mathias sort de l'établissement. Il retrouve à proximité le train déraillé, et, sorti de l'amas de ferraille, le cadavre d'Anne.

(d'après Paul Davay)

1969 - *Interprètes*

Images : Fernand Tack. Musique : Frédéric Devreese. Montage : Odile Failliot.
Sur le métier d'interprète au sein des Commissions Européennes (Service d'Interpré-
riat).

Produit par la C.E.E. 16 mm, couleur, 30 minutes.

1971 - *Rendez-vous à Bray*

<i>Un film écrit et réalisé par :</i>	André Delvaux.	<i>Interprétation :</i>	
<i>D'après une nouvelle de :</i>	Julien Gracq, «Le Roi Cophetua» (Editions José Corti).	<i>Elle (la servante) :</i>	Anna Karina.
<i>Musique :</i>	Johannès Brahms, César Franck, Frédéric Devreese.	<i>Odile :</i>	Bulle Ogier.
<i>Au piano :</i>	Eugène de Canck.	<i>Julien Eschenbach :</i>	Mathieu Carrière.
<i>Image :</i>	Ghislain Cloquet.	<i>Jacques Nueil :</i>	Roger van Hool.
<i>Assisté de :</i>	Michel Baudour et Charles van Damme.	<i>Mme Hausmann :</i>	Martine Sarcey.
<i>Décor :</i>	Claude Pignot.	<i>M. Hausmann :</i>	Pierre Vernier.
<i>Assistant décorateur :</i>	Albert Volper.	<i>L'aubergiste :</i>	Boby Lapointe.
<i>Assistants réalisateur :</i>	Charlotte Fraisse, Michel Rey.	<i>Mme Nueil :</i>	Luce Garcia Ville.
<i>Photographe de plateau :</i>	Michel Lavoix.	<i>Le rédacteur en chef :</i>	Jean Bouise.
<i>Script-girl :</i>	Colette Crochet.	<i>La femme du train :</i>	Nella Bielski.
<i>Chef maquilleur :</i>	Alex Marcus.	<i>Le soldat du train :</i>	Pierre Lampe.
<i>Coiffures et postiches :</i>	Carita.	<i>Le projectionniste :</i>	Jean Aron.
<i>Habilleuse :</i>	Geneviève Tonnelier.	<i>Ainsi que :</i>	Léonce Corne.
<i>Chef électricien :</i>	Pierre Cormier.	<i>Productrice :</i>	Mag Bodard (1971).
<i>Chef machiniste :</i>	Marcel Gellier.	<i>Coproduction :</i>	Parc Film - O.R.T.F. (Paris)
<i>Ingénieur du son :</i>	André Hervée.		Studios Arthur Mathonet - Ciné Vog (Bruxelles). Taurus Films (Münich).
<i>Mixages :</i>	Maurice Gilbert.	<i>Directeur de production :</i>	Pierre Gout.
<i>Bruitage :</i>	Daniel Couteau.	<i>Attachée de presse :</i>	Agnès Favalelli.
<i>Auditorium :</i>	S.I.S.	<i>Date de tournage :</i>	15 février - 27 mars 1971.
<i>Montage :</i>	Nicole Berckmans.	<i>Lieux :</i>	Paris et Lagny.
<i>Assistante monteuse :</i>	Christiane Gratton.	<i>Format :</i>	1 × 1,66.
<i>Laboratoire :</i>	Eclair (Epinay).	<i>Couleur :</i>	Eastmancolor.
<i>Générique :</i>	C.T.R.	<i>Durée :</i>	1 h 30.
<i>Organisation :</i>	Philippe Dussart.		

Le rendez-vous à Bray n'aura jamais lieu...

Nous sommes en 1914. Jacques Nueil, musicien engagé dans l'aviation, a invité son ami Julien Eschenbach, un jeune pianiste luxembourgeois, à le rencontrer dans sa vieille propriété familiale de la Fougeraie, à la faveur d'une permission. Julien s'y rend en train... Il est reçu à Bray par une jeune femme silencieuse, Elle. Une longue attente commence, pendant laquelle il se souvient de tout ce qu'il a vécu en compagnie de Jacques et d'Odile, l'amie de ce dernier. Tout ce rêve est brisé aujourd'hui par la séparation due à la guerre. Julien remplace Jacques comme chroniqueur musical dans la capitale. Le permissionnaire n'est toujours pas là... La nuit venue, l'inconnue l'attire dans ses bras. Le lendemain matin, Jacques ne s'est toujours pas montré. Julien reprend le chemin de la gare. En dernière minute cependant, il laisse passer le train de Paris. Nous ne saurons pas si c'est pour retourner auprès de la jeune femme, ni si son ami Jacques a été descendu par un avion ennemi... Mais, dans le hall de la gare, un journal lui apprend que le mauvais temps n'a pas permis aux avions de décoller comme prévu et les aviateurs ont été consignés dans leurs casernes.

Prix Louis Delluc 1972 à Paris, meilleur film de l'année.

Prix du Film musical, France.

Grand Prix (Silver Hugo) au Festival de Chicago.

Prix à Cork pour la mise en scène, la photographie et le décor.

Prix Femina Belge de la meilleure actrice pour Anna Karina.

1973 - *Belle*

<i>Scénario</i>		<i>Interprétation:</i>	
<i>et dialogues:</i>	André Delvaux.	<i>Mathieu Grégoire:</i>	Jean-Luc Bideau.
<i>Réalisation:</i>	André Delvaux.	<i>Jeanne:</i>	Danièle Delorme.
<i>Assistants metteur</i>		<i>Belle:</i>	Adriana Bogdan.
<i>en scène:</i>	Paul Arias, Patrick Hella, Christian Rayniaud.	<i>Victor:</i>	René Coggio.
<i>Scripte:</i>	Monique Rysselinck.	<i>Le Substitut:</i>	René Hainaux.
<i>Musique:</i>	Frédéric Devreese.	<i>Marie:</i>	Stéphane Excoffier.
<i>Texte de la chanson</i>		<i>Le fiancé:</i>	John Dobrynine.
« <i>La vie s'en va</i> »:	André Delvaux.	<i>L'Étranger:</i>	Valériu Popesco.
<i>Voix de:</i>	Claude Lombard.	<i>La Mère:</i>	Suzanne Gohy.
<i>Image:</i>	Ghislain Cloquet, Charlie van Damme, Peter Anger.	<i>La Récitante:</i>	Arlette Emmery.
<i>Son:</i>	Antoine Bonfanti, Auguste Galli.	<i>La Patronne des</i> <i>« Jolités »:</i>	Yvette Merlin.
<i>Bruitages:</i>	Daniel Couteau.	<i>Le faux étranger:</i>	François Beukelaers.
<i>Décor:</i>	Claude Pignot, assisté par Françoise Hardy, Philippe Graff, Anne Huybrechts.	<i>Bibliothécaire:</i>	André Blavier.
<i>Maquillage:</i>	Eliane Marcus.		
<i>Montage:</i>	Emmanuelle Dupuis, assistée par Pierre Joassin, Monique Rysselinck, Christine Campus.	<i>Production</i>	
<i>Première projection:</i>	Cannes 1973.	<i>franco-belge:</i>	Jean-Claude Batz, assisté par Stéphane Bertin, Jacqueline Louis, Abela Crousel.
<i>Version originale:</i>	Française.	<i>Coproduction:</i>	Albina du Boisrouvray, La nouvelle Imagerie.
<i>Lieux de tournage:</i>	Hautes Fagnes (Ardennes belges), Spa, Bruxelles.	<i>Distribution:</i>	Albina Distribution (France). Cinevog-Films (Belgique).
		<i>Attachées de presse:</i>	Arlette Desgrange, Françoise Beverini.
		<i>Format:</i>	1,66.
		<i>Couleur:</i>	Eastmancolor.
		<i>Laboratoires:</i>	Meuter-Titra (Bruxelles).
		<i>Durée:</i>	1 h 33.

L'action se déroule dans les Hautes Fagnes et à Spa. Dans une vieille masure abandonnée, perdue en pleine nature, un écrivain de province, Mathieu Grégoire, rencontre une jeune étrangère dont il ne comprend pas la langue. Il la nomme « Belle », et s'en éprend. Sa vie familiale et publique s'en trouve bouleversée et il en arrive à (faire) tuer l'amant de la jeune femme. C'est alors qu'elle disparaît. Et le poète, qui n'écrira plus, s'en va vivre en ermite dans la maison délabrée de l'inconnue, ne sachant plus si elle a vraiment existé...

Sélection Officielle du Festival de Cannes.

Prix de la photographie et de la mise en scène (Espagne).

1975 - *Met Dieric Bouts* (Avec Dieric Bouts)

<i>Scénario:</i>	André Delvaux et Ivo Michiels.	<i>Interprétation:</i>	(A la table de la Dernière Cène). Mounir Baaziz, Jean-Claude Batz, François Beukelaers, Jean-Luc Bideau, Jean Brismée, Mathieu Carrière (Jésus), Patrick Conrad (saint Jean), Freddy Devreese, Juan Miguel Gutierrez, J.-Christ. Lamy, Paul Louyet, Ivo Michiels, Henri Miller, Jos Op de Beeck (saint Pierre), Roger Van Hool (Judas).
<i>Réalisation:</i>	André Delvaux.		
<i>Images:</i>	Charlie Van Damme.		
<i>Cadre:</i>	Peter Anger (à Louvain, Zonnegem, Linkebeek).		
<i>Sons:</i>	Antoine Bonfanti, André Brugmans.		
<i>Textes:</i>	Ivo Michiels, Carel van Mander.		
<i>Dits par:</i>	François Beukelaers, Kris Keysen, Paul Louyet.		
<i>Musique:</i>	Frédéric Devreese.		
<i>Montage:</i>	Jean Reznikov, Monique Lebrun.		
<i>Assistant réalisateur:</i>	Paul Arias.		
<i>Script:</i>	Marcella Grawet.		
<i>Décor:</i>	Françoise Hardy.		
<i>Maquillage:</i>	Nancy Baudoux, Nicole Krellstein.	<i>Production:</i>	BRT - Ludo Bekkers - RESOBEL (Paul Louyet - Monique Moinet).
<i>Costumes:</i>	Anne Huyberechts.	<i>Trucages:</i>	Daniel Marchetti.
<i>Organisation:</i>	Jacqueline Louis.	<i>Laboratoires:</i>	Meuter - LAX
<i>Photographie:</i>	Gilbert Bremans.	<i>Durée:</i>	30 minutes.
<i>Machinerie et lumière:</i>	Jean Galli.		

Un «portrait» du peintre par le cinéaste Delvaux.

Grand Prix du scénario, Festival du Film d'Art à Paris.

1979 - *Een vrouw tussen hond en wolf* (Femme entre chien et loup)

<i>Scénario:</i>	Ivo Michiels et André Delvaux.	<i>Interprétation:</i>	
<i>Réalisation:</i>	André Delvaux.	<i>Lieve:</i>	Marie-Christine Barrault.
<i>Image:</i>	Charlie Van Damme.	<i>Adriaan (le mari):</i>	Rutger Hauer.
<i>Cadre:</i>	Walther Van den Ende.	<i>François</i>	
<i>Décors:</i>	Claude Pignot, assisté par Françoise Hardy et Philippe Graff.	<i>(le résistant):</i>	Roger Van Hool.
<i>Assistant- réalisateur:</i>	Hans Kemna.	<i>Le curé:</i>	Senne Rouffaer.
<i>Musique:</i>	Etienne Verschueren.	<i>Le boucher:</i>	Bert André.
<i>Son:</i>	Antoine Bonfanti, Henri Morelle, Maurice Gilbert.	<i>Oncle Georges:</i>	Raf Reymen.
<i>Montage:</i>	Pierre Gillette.	<i>Oncle Odilon:</i>	Hector Camerlynck.
<i>Costumes:</i>	Jan Tax.	<i>Le soldat venu d'Allemagne:</i>	Mathieu Carrière.
<i>Production:</i>	N.I.M. (Bruxelles), La Guéville (Paris), Gaumont (Paris), avec l'aide du ministère de la Culture flamande	<i>L'ouvrier:</i>	Yves Robert.
<i>Prod. ex.:</i>	Pierre Drouot.	<i>Tante Mélanie:</i>	Tim Balder.
<i>Prod.:</i>	Jean-Claude Batz, Danièle Delorme et Yves Robert.	<i>Tante Anna:</i>	Jenny Tanghe.
<i>Dir. de Prod.:</i>	André Mennecier.	<i>Suzanne:</i>	Greta Van Langendonck.
<i>Distribution:</i>	Gaumont.	<i>Tante Léontine:</i>	Janine Bishops.
		<i>Oncle Nand:</i>	Johny Voners.
		<i>Le facteur:</i>	Marc Bober.
		<i>Une voisine:</i>	Yvonne Mertens.
		<i>Patrick-Georges:</i>	Simon et Sam Pleysier.
		<i>Le jeune homme au vélo:</i>	Serge-Henri Valcke.
		<i>Une voisine:</i>	Mieke Verheyden.
		<i>Un soldat:</i>	Karel Vingerhoets.
		<i>Un homme arrêté:</i>	Philippe Geluck.
		<i>Un policier de Gestapo:</i>	Patrick Conrad.
<i>Procédé:</i>	Eastmancolor.		
<i>V.O.:</i>	flamande.		
<i>Durée:</i>	1 h 45.		

C'est la vie d'une jeune Anversoise, Lieve, traversée par la guerre, et déchirée entre un mari pro-nazi et un amant résistant. Elle protège celui-ci pendant le conflit, et celui-là après l'armistice. Ainsi, mariée à Adriaan idéaliste du parti nationaliste flamingant qui, revenu de France amer après la débâcle, s'engage dans les Brigades Noires pour combattre le bolchevisme sur le front de l'Est, Lieve se trouve confrontée, en l'absence lointaine de son mari, à un autre héros, François, un des chefs de la Résistance poursuivi par une patrouille allemande, qu'elle accepte bon gré mal gré de cacher chez elle. Ils connaîtront un amour passion. A la libération, un boucher collabo se suicide, comme Goebbels, après avoir abattu ses enfants; Lieve, sans la protection de son amant, serait tondu; et l'époux, activiste, en prison, est sauvé de la peine capitale grâce à l'intervention encore de son rival. Lieve se consacrera désormais à celui qui, cette fois, aura besoin d'elle: Adriaan s'enferme dans ses souvenirs, écrit ses mémoires, plaider pour son idéologie de mort. Il reproche au curé de l'avoir encouragé à servir la bonne cause et puis de l'avoir abandonné... Un fils, Patrick-Georges, naît. Quand Lieve se rendra compte, après bien des années, que son époux était en fait conscient des horreurs concentrationnaires perpétrées par ses «camarades» au nom du Führer, elle quittera, un jour de 1952, avec son enfant, l'enfer de son foyer. (Ad. N.)

Prix André Cavens (Belgique).

Prix Femina.

1980 - *To Woody Allen, from Europe with love*

<i>Scénario</i>		
<i>et réalisation:</i>	André Delvaux.	Avec Marie-Christine Barrault et Jessica Harper.
<i>Images:</i>	Michel Baudour et Walther Vanden Ende.	
<i>Son:</i>	Henri Morelle.	<i>Production:</i> Daniel van Avermaet et Pierre Drouot pour IBLIS-Films et la BRT, 1980.
<i>Montage:</i>	Jean Reznikov et Annette Wauthoz.	Tourné en mai et juin 1980 à New York, Oyster Bay, Brooklyn et Bruxelles. 16 mm couleur.
<i>Musique originale:</i>	Egisto Macchi. Et musiques de Chick Webb, Preservation Hall Jazz Band, Count Basie, Django Reinhardt, orchestre de Woody Allen, etc.	<i>Durée:</i> 1 h 30.

Portrait de Woody Allen à New York pendant la réalisation de *Stardust Memories*.

Grand Prix de Florence, 1980.

1983 - *Benvenuta*

<i>Scénario</i>		<i>Interprétation:</i>	
<i>et dialogue:</i>	André Delvaux, d'après le roman de Suzanne Lilar	<i>Benvenuta:</i>	Fanny Ardant.
	<i>La Confession anonyme.</i>	<i>Livio Carpi:</i>	Vittorio Gassman.
<i>Réalisation:</i>	André Delvaux.	<i>Jeanne</i>	
<i>Image:</i>	Charlie Van Damme.	<i>(la romancière):</i>	Françoise Fabian.
<i>Cadre:</i>	Walther Van den Ende et Gisuppe Tinelli.	<i>François</i>	
<i>Décor:</i>	Claude Pignot.	<i>(le cinéaste):</i>	Mathieu Carrière.
<i>Musique:</i>	Frédéric Devreese (extraits de la suite «Gemini»), W. A. Mozart, Robert Schumann, Johannes Brahms.	<i>Inge (amie de Benvenuta):</i>	Claire Wauthion.
<i>Chansons napolitaines:</i>	interprétées par Amando Marra.	<i>Le chanteur:</i>	Armando Marra.
<i>Son:</i>	Henri Morelle.	<i>Le journaliste:</i>	Renato Scarpa.
<i>Costumes:</i>	Rosine Delamare, Annalisa Nasalli.	<i>Le policier:</i>	Franco Trevisi.
<i>Assistants-réalisateurs:</i>	Marc Cardijn, Antonio Gabrielli.	<i>Le père de Benvenuta:</i>	Philippe Geluck.
		<i>La mère de Benvenuta:</i>	Anne Chapuis.
<i>Production:</i>	La nouvelle Imagerie (Bruxelles), U.G.C. - Europe 1 (Paris), FR3, Opéra Film Rome, avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique.	<i>Le gardien de la villa des Mystères:</i>	Franco Angrisano.
<i>Prod. dél.:</i>	Jean-Claude Batz.	<i>Jeune dame:</i>	Tamara Trifez.
<i>Dir. de Prod.:</i>	Charlotte Fraisse, Luciano Balducci.	<i>La biche:</i>	Béatrice Palme.
<i>Distribution:</i>	U.G.C.	<i>Le prêtre et le jardinier:</i>	Franz Joubert.
<i>Procédé:</i>	Eastmancolor.	<i>Le guide:</i>	Franco Bruno.
<i>Durée:</i>	1 h 45.	<i>Le garçon de café:</i>	Bert André.
		<i>Le facteur:</i>	Toon Carette.
		<i>La voisine:</i>	Jenny Tanghe.
		<i>Benvenuta enfant:</i>	Muriel Bueninck.

Un jeune cinéaste, François, se rend à plusieurs reprises chez l'auteur de *Benvenuta*, Jeanne, une dame de Gand, en vue de tirer de son roman un scénario, qui se réalise peu à peu sous nos yeux: «Une jeune pianiste, Gantoise, Benvenuta, rencontre à Milan un homme d'âge mûr, Livio, Napolitain d'origine, magistrat de profession. violemment éprise de lui, elle décide d'en faire son amant. Après un temps, ils prennent la résolution de renoncer à l'amour physique, ce qui accroît leur passion en un amour mystique l'un pour l'autre. Livio, don Juan endurci, reprend néanmoins ses aventures; Benvenuta apprendra bien plus tard sa mort, — par un retour de courrier.»

Jeanne la romancière, dont François ne tombe pas moins amoureux, perd également la vie, dans un accident en rue. Demeurent François, le réalisateur, et Benvenuta, sa créature dans l'imaginaire.

(Ad. N.)

Prix spécial du Jury, Montréal 1983.

Prix Vittorio de Sica, Sorrente, 1983.

Festival des Festivals, Londres 1983.

Prix «Efebo d'Oro» du meilleur film adapté d'une œuvre littéraire, Agrigente, 1985.

1985 - « BABEL OPERA, ou la répétition de Don Juan de Wolfgang Amadeus Mozart »

<i>Scénario:</i>	Denise Debbaut, Jacques Sojcher, André Delvaux.	<i>Interprétation:</i>	
<i>Dialogues et réalisation:</i>	André Delvaux.	<i>Chanteurs:</i>	
<i>Images:</i>	Charlie Van Damme, Walther van den Ende.	<i>Don Giovanni:</i>	José van Dam.
<i>Cadre:</i>	Michel Baudour, Henri Morelle.	<i>Commendatore:</i>	Pierre Than.
<i>Mixages:</i>	Jacques Maumont, Gérard Lamps.	<i>Donna Anna:</i>	Ashley Putnam.
<i>Montage:</i>	Albert Jurgenson.	<i>Don Ottavio:</i>	Stuart Burrows.
<i>Montage sonore:</i>	Nadine Muse.	<i>Donna Elvira:</i>	Christiane Eda-Pierre.
<i>Scripte:</i>	Sophie Fabbri.	<i>Leporello:</i>	Malcolm King.
<i>Assistante à la mise en scène:</i>	Susi Rosberg.	<i>Masetto:</i>	Marcel Vanaud.
<i>Organisation:</i>	Jacqueline Louis.	<i>Zerlina:</i>	Patricia Schuman.
<i>Production:</i>	Jean-Claude Batz pour la Nouvelle Imagerie.	<i>Acteurs:</i>	François Beukelaers, Stéphane Excoffier, Sandra Vandermoot, Ben van Ostadé, Jacques Sojcher.
		<i>Avec:</i>	Pierre Mertens, Françoise Lalande, Jef Geeraerts, Roland Monteyne, Octave Landuyt, etc.

Tourné autour des répétitions de *Don Giovanni* de Mozart, à l'Opéra National de Belgique, Théâtre Royal de la Monnaie (directeur: Gérard Mortier), avec la participation de la Loterie Nationale de Belgique (administrateur général Aimé Wiams).

Direction musicale: Sylvain Cambreling.
Mise en scène, décors et costumes: Karl-Ernst Herrmann.
Orchestre Symphonique et chœurs de l'Opéra National.

Laboratoire: Meuter Titra, Bruxelles.
Studios Dolby-stéréo: Billancourt, Paris.
Tourné à Bruxelles, Anvers, Malines,
dans le Brabant et les Fagnes,
chez Monteyne et Landuyt.
35 mm couleurs.
En version Dolby-stéréo et version normale.
Distribution: U.G.C..

Durée: 1 h 30.
Première en projection unique dans la salle du Théâtre Royal de la Monnaie, le 22 juin 1985.

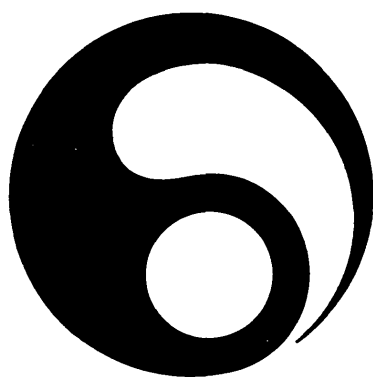
Une rêverie, dans la forme d'une comédie musicale autour du *Don Giovanni* de Mozart. A l'Opéra National (Théâtre Royal de la Monnaie), des chanteurs et un orchestre répètent sous la direction de Sylvain Cambreling, pendant que Karl-Ernst Herrmann prépare sa mise en scène. Autour d'eux gravitent des personnages imaginaires (ou presque) qui épousent, comme en un miroir, les situations de l'opéra: ils se croisent, s'aiment, se quittent, et se retrouvent à la Première. On y parle plusieurs langues, comme dans Babel, — comme en Belgique. Rêves et réalités, l'Escaut et les Fagnes, scènes de villes et scènes d'opéra, autant de contrepoints à Mozart. (André Delvaux).

Table des matières

« <i>Orchidée</i> » de Johan Daisne	5
Etudes générales: Les thèmes de l'œuvre	7
« <i>De la vie à l'œuvre</i> », par Adolphe Nysenholc	9
Hadelin Trinon, « <i>Anticipation et réminiscence</i> »	21
Adolphe Nysenholc, « <i>André Delvaux, Orphée, ou La quête de communion</i> »	27
Giorgio Tinazzi, « <i>Harmonie et dissonances</i> »	53
Serge Fauchereau, « <i>La langue de l'autre</i> »	63
Laure Borgomano, « <i>La mort en abyme</i> »	67
Fabien S. Gérard, « <i>Approche du réalisme magique</i> »	91
« <i>Delvaux par lui-même</i> », par Adolphe Nysenholc	97
Analyses des Films	115
1965, <i>L'homme au crâne rasé</i>	117
« <i>La chanson de Fran</i> »	117
André Delvaux, « <i>Du roman au film</i> »	119
Dominique Rolin, « <i>Un jour un train</i> »	129
Pierre Mertens, « <i>L'œil du scalpel</i> »	135
1968, <i>Un soir un train</i>	139
« <i>Si la fleur de l'été</i> »	139
Aldo-Guillaume Turin, « <i>L'éloge du trompe-l'œil</i> »	141

1971, <i>Rendez-vous à Bray</i>	145
« <i>Six cinq quat' trois deux un et u-ne</i> »	145
Julien Gracq, « <i>Une collaboration sans nuages</i> »	147
Henri Plard, « <i>Deux formes de réalisme magique: du 'Roi Cophetua' à <i>Rendez-vous à Bray</i></i> »	151
1973, <i>Belle</i>	165
« <i>La vie s'en va</i> »	165
Joseph Marty, « <i>La structure en miroir</i> »	167
1975, <i>Met Dieric Bouts</i>	179
Jacques Sojcher, « <i>Avec André Delvaux</i> »	181
1980, <i>To Woody Allen, from Europe with love</i>	187
Laure Borgomano, « <i>De <i>Met Dieric Bouts</i> à <i>To Woody Allen</i></i> »	189
1979, <i>Femme entre chien et loup</i>	201
« <i>No use talk to me</i> »	201
Ivo Michiels, « <i>Genèse d'un scénario</i> »	203
1983, <i>Benvenuta</i>	207
<i>Chansons napolitaines</i>	207
Suzanne Lilar, « <i>Faire un film avec André Delvaux</i> »	209
René Micha, « <i>Benvenuta: une adaptation exemplaire de la Confession anonyme</i> »	215
Roger Lallemand, « <i>Benvenuta</i> »	221
Jean-Noël Vuarnet, « <i>La femme aux deux visages</i> »	229
1985, <i>Babel Opéra ou la répétition de Don Juan</i>	235
« <i>Don Giovanni</i> »	236
André Delvaux, « <i>La construction de <i>Babel Opéra</i></i> »	237
Hubert Nyssen, « <i>Sur l'envers de la représentation</i> »	241
Bibliographie, par Adolphe Nysenholc	247
Filmographie, par Adolphe Nysenholc	285
Table des matières	297

Crédit photographique : André Delvaux, Cinémathèque Royale de Belgique, Musée de la littérature (A.M.L., Nicole Hellyn).



Loterie Nationale



Senne Rouffaer, «Govert Miereveld» de l'*Homme au crâne rasé*.



Beata Tyszkiewicz, «Fran» de l'*Homme au crâne rasé*.

MAG BODARD PRESENTE YVES MONTAND • ANOUK AIMEE

DANS



UN FILM DE ANDRE DELVAUX
D'APRES UNE NOUVELLE DE JOHAN DAISNE
ADAPTATION ET DIALOGES DE ANDRE DELVAUX

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE
GHISLAIN CLOQUET
MONTAGE DE
FRÉDÉRIC DEVREESE
DISTRIBUTION
PHILIPPE DUSSART

EASTMANCOLOR

DISTRIBUTION 20th CENTURY FOX

DE TREIN DER TRAAGHEID

L'affiche de *Un soir un train* de Ferracci.

MAG BODARD
présente

ANNA KARINA
MATHIEU CARRIERE
ROGER VAN HOOL
et
BULLE OGIER



Rendez-vous à Bray

un film d'ANDRE DELVAUX

d'après la nouvelle de JULIEN GRACQ

" LE ROI COPHETUA " adaptée chez JOSE CORTI

EASTMANCOLOR
Images de GIBSLAIN CLOUET
Dir. de Production Philippe CUSSART

Distribution : C.F.D.C. - U.G.C. CONSORTIUM PATHE - SIRIUS

Co-Production :
FANC FILM (Paris)
STUDIO MATHONET-CINEVOG FILM (Bruxelles)
TAURUS FILMS (Munich)

L'affiche de *Rendez-vous à Bray* de Ferracci.



Roger Van Hool, «Jacques Nueil» (à droite); Mathieu Carrière, «Julien Eschenbach»
(de dos); *Rendez-vous à Bray*.



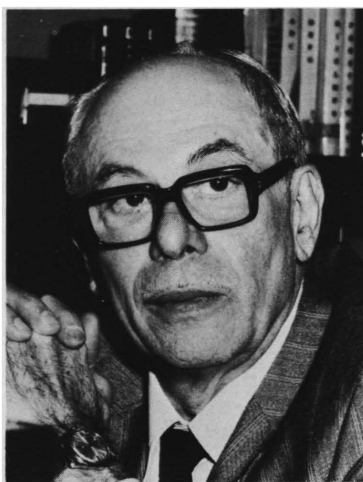
Le compositeur Frédéric Devreese.



Stéphane Excoffier, « Marie »; Jean-Luc Bideau, « Mathieu Grégoire, son père »; dans le rêve composé à la Paul Delvaux de *Belle*.



Jean-Luc Bideau, « Mathieu », le poète, et Adriana Bogdan, « Belle ».



Johan Daisne; Delvaux et Julien Gracq;
Delvaux et Ivo Michiels; Suzanne Lilar;
Jacques Sojcher et Nora Geeraerts.

(Photo N. Hellyn).



André Delvaux et Jan Pere, «la Mort» de Elkerlijck, dans *Un soir un train*.



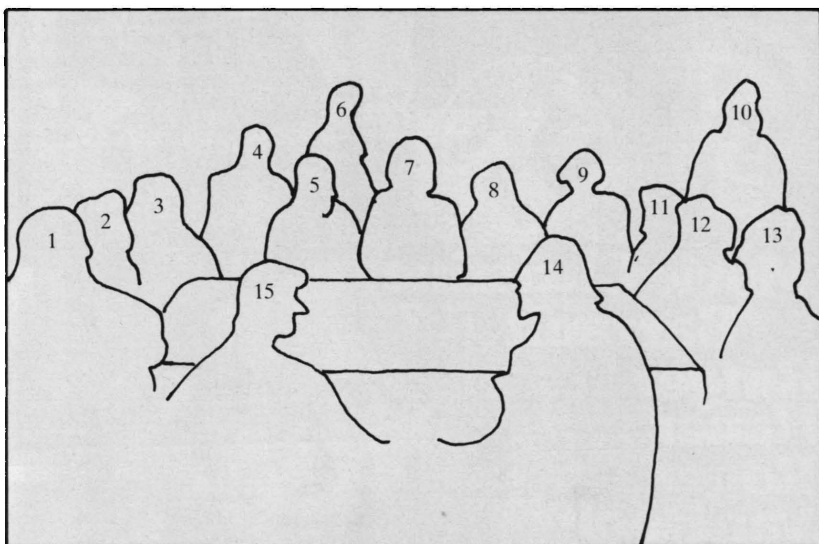
Yves Montand, « Mathias » de *Un soir un train*.



Mathieu Carrière, « Julien » de *Rendez-vous à Bray*.

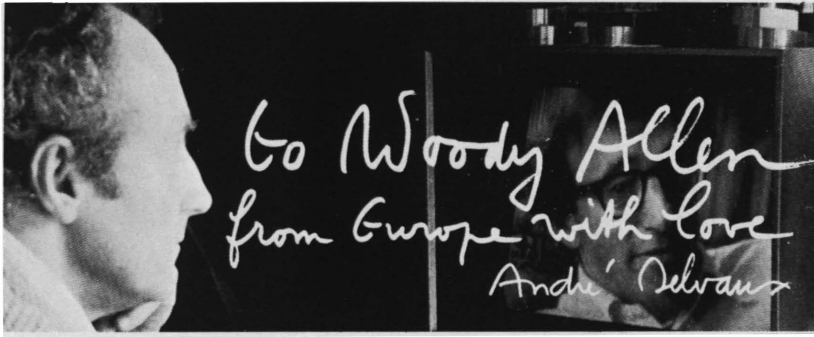


Vittorio Gassman, « Livio » de *Benvenuta*.



1. François Beukelaers - 2. J. Guttières - 3. Mounir Baaziz - 4. Paul Louyet - 5. Jos Op de Beeck («St Pierre») - 6. Jean-Claude Batz - 7. Mathieu Carrière («Jésus») - 8. Patrick Conrad («St Jean») - 9. Ivo Michiels - 10. Jean Brismée - 11. Henri Miller - 12. Frédéric Devreese - 13. Jean-Christophe Lamy - 14. Jean-Luc Bideau - 15. Roger van Hool («Judas»).

«La Cène», tableau reconstitué en studio, *Meç Dieric Bouts*.



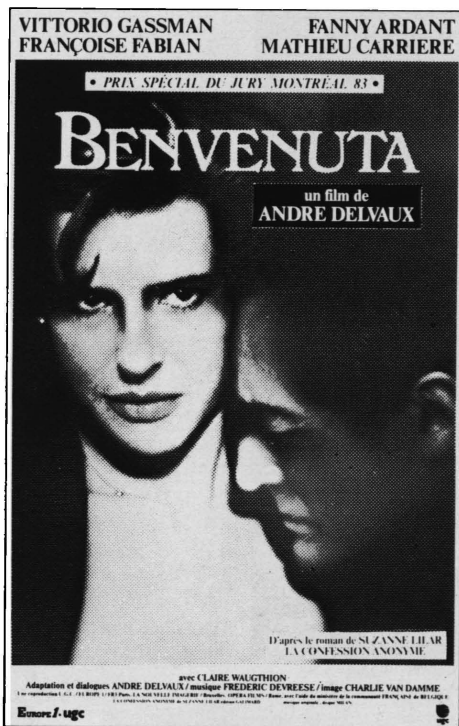
Delvaux et Woody Allen.



L'affiche de *Femme entre chien et loup*.



Marie-Christine Barrault, « Lieve ».



L'affiche de *Benvenuta* de Benjamin Baltimore.



Fanny Ardant,
«Benvenuta».



Delvaux et «Nu»
de C. Bitker (*Belle*).



Françoise Fabian, «Jeanne, la romancière», et Mathieu Carrière, «François, le cinéaste», sur fond de James Ensor, dans *Benvenuta*.



«La Villa des Mystères, noces mystiques de Dionysos», à Pompéi; *Benvenuta*.

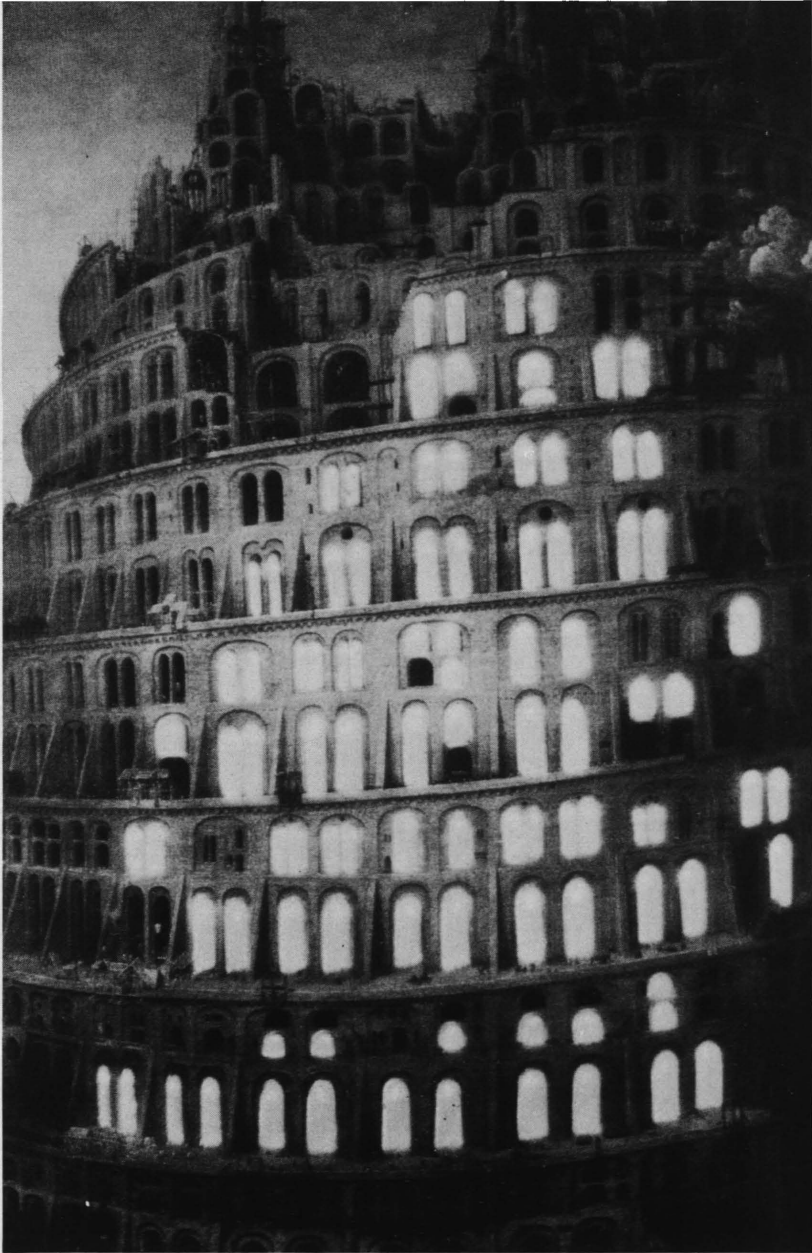
BABEL OPERA

ou la répétition de Don Juan de Wolfgang Amadeus Mozart
un film de André Delvaux



6 Loterie Nationale de Belgique

L'affiche de *Babel Opéra* de Jean-Christophe Geluck.



«La Tour de Babel» d'après Breughel, dans le finale de *Babel Opéra*.

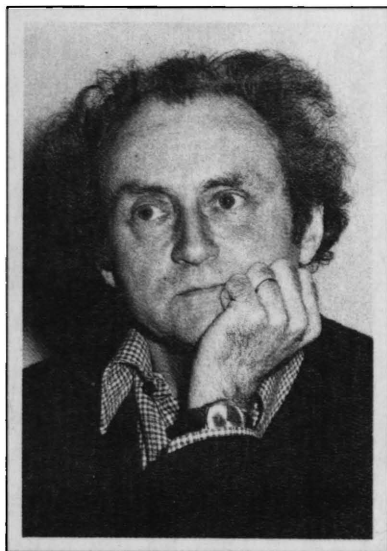


André Delvaux dirigeant des élèves de *Nous étions treize* (1956).



André Delvaux et Mathieu Carrière, sur le plateau de *Rendez-vous à Bray*.

André Delvaux ou les visages de l'imaginaire



André Delvaux ou les visages de l'imaginaire est le premier ouvrage consacré au cinéaste le plus important de Belgique, et considéré parmi les auteurs marquants de notre époque.

Le livre, composé collectivement, révèle la connaissance de l'œuvre dans ses aspects les plus divers. D'abord les thèmes, comme l'actualisation du mythe d'Orphée, la présence fascinante de la mort en abyme, la nature du réalisme magique...

Ensuite, chaque film est l'objet d'une étude approfondie par un chercheur de Belgique, de France ou d'Italie, et d'un texte d'écrivain, tels Julien Gracq et Suzanne Lilar, dont la présence dans ce volume atteste combien Delvaux est un cinéaste inspiré par la littérature (à ce titre, « Benvenuta » a obtenu le Prix de l'Efebo d'Oro 1985, « meilleur film tiré d'une œuvre littéraire »).

Et les illustrations montrent à quel point le cinéma de Delvaux intègre les arts : la musique, qu'il travaille avec le compositeur, la peinture, comme celle de Magritte, dont il aimerait livrer un équivalent dans le temps.

La bio-filmo-bibliographie est la plus complète à ce jour. Ce livre est une fête, voire un événement culturel.

Photo : André Delvaux, conférence à l'Université Libre de Bruxelles sur le scénario « Benvenuta », 22 mars 1982. A.M.L. Nicole Hellyn

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'Université libre de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par l'Université Libre de Bruxelles, ci-après ULB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires publiées par l'ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.