

# DIGITHÈQUE

## Université libre de Bruxelles

---

*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1994/1-4, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1994.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255\\_1994\\_1\\_4\\_000.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1994_1_4_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.

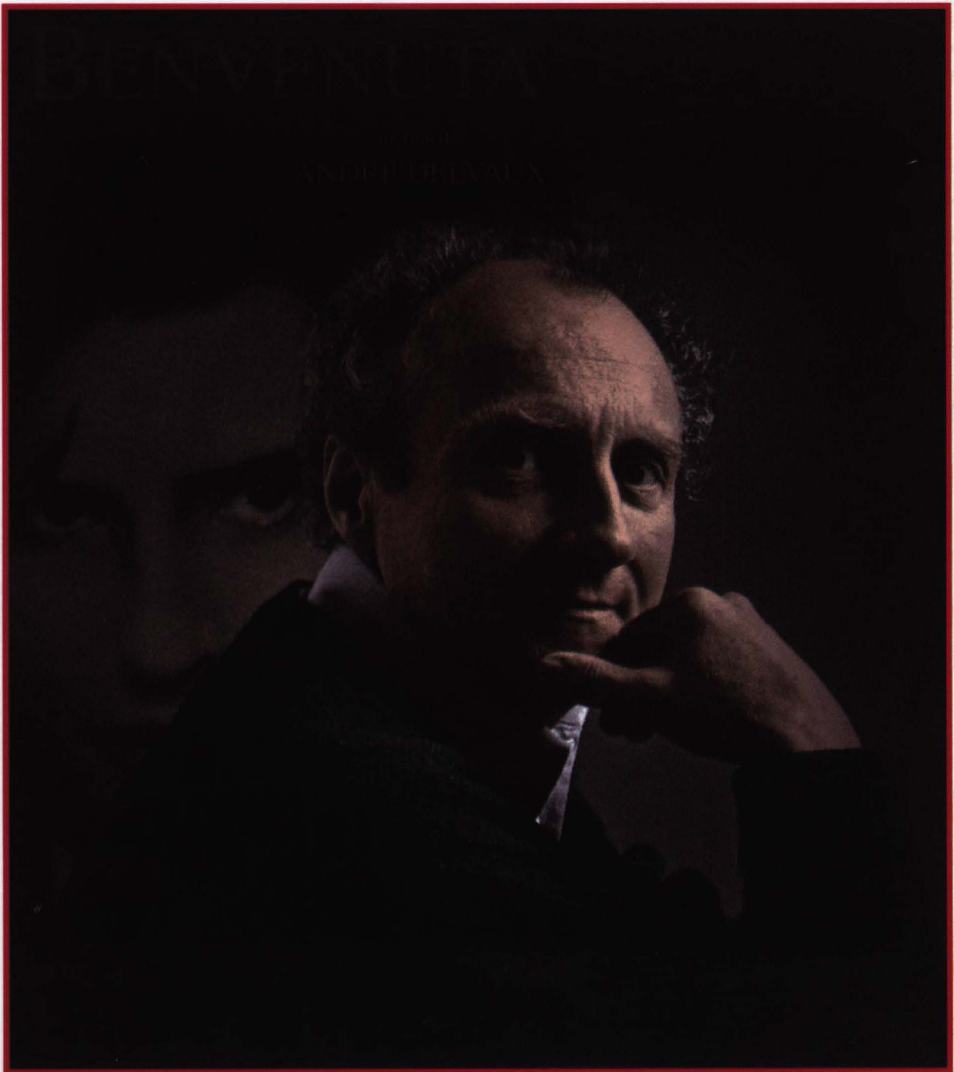
L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

Edité par Adolphe Nysenholc

---

# André Delvaux

---



Editions de l'Université de Bruxelles

*À Denise Delvaux*

Edité par Adolphe Nysenholc

---

# André Delvaux

---

Collection *Le sens de l'image*

Revue de l'Université de Bruxelles

Dans la collection *Le sens de l'image*  
**Paul Delvaux. Le théâtre des figures**  
par Virginie Devillers

**Le langage cinématographique en bande dessinée**  
par Manuel Kolp

**La pudeur**  
par Géraldine Métral

Cet ouvrage a été publié grâce au soutien  
du ministre de la Culture de la Communauté française de Belgique,  
Monsieur Charles Picqué,  
de la direction générale de la formation et  
de l'enseignement artistique  
de la Communauté française de Belgique

© Revue de l'Université de Bruxelles 1994/1-4  
Avenue Paul Héger, 26 - 1050 Bruxelles (Belgique)  
Imprimé en Belgique

---

## TABLE DES MATIÈRES

<b>André Delvaux</b> Je viens de rêver que je m'éveille	9
<b>I. L'identité</b>	11
<b>Adolphe Nysenholc</b> De la vie à l'œuvre	13
<b>André Delvaux</b> De la formation à la production	25
<b>Adolphe Nysenholc</b> La belgitude	31
<b>André Delvaux</b> Cinéma francophone de Belgique	39
<b>Frédéric Sojcher</b> L'euroanéité	45
<b>II. Les thèmes</b>	49
<b>André Delvaux</b> Du livre au film : plaisirs de l'infidélité	51
<b>Laure Borgomano</b> Poétique de l'œuvre cinématographique	53
<b>Adolphe Nysenholc</b> La recherche de l'innocence :	67
1. La culpabilité	67
2. La coupure	83
3. Le parcours initiatique	103
<b>Giorgio Tinazzi</b> Le cinéma et son double	109
<b>Joseph Marty</b> L'inquiétante étrangeté	121

---

<b>Adolphe Nysenholc</b> Delvaux et la musique	129
<b>Dominique Nasta</b> La musicalité delvalienne à la recherche d'une écoute active	141
<b>André Delvaux</b> Les décors	153
<b>Fabien S. Gérard</b> Nocturne romain	157
<b>III. Les films</b>	165
<i>L'Homme au crâne rasé</i>	167
<b>André Delvaux</b> Le réalisme magique transposé du roman à l'écran	169
<i>Un soir un train</i>	177
<b>Régine Mihal Friedman</b> Modernisme et réalisme magique	179
<i>Rendez-vous à Bray</i>	193
<b>Julien Gracq</b> Une collaboration sans nuages	195
<b>Henri Plard</b> Deux formes de réalisme magique	199
<i>Belle</i>	211
<b>Laure Borgomano</b> Genèse d'un scénario	213
Entretien avec André Delvaux	233
<i>Femme entre chien et loup</i>	241
<b>Ivo Michiels</b> Genèse du scénario	243
<i>Benvenuta</i>	247
<b>Suzanne Lilar</b> Faire un film avec André Delvaux	249

---

TABLE DES MATIÈRES

---

<i>L'Œuvre au noir</i>	255
<b>André Delvaux</b> Du premier scénario au film : réduction et coupures	257
<b>Adolphe Nysenholc</b> L'alchimie de l'adaptation	267
<i>Films expérimentaux</i>	279
<b>Laure Borgomano</b> De <i>Met Dieric Bouts</i> à <i>To Woody Allen</i>	281
<b>André Delvaux</b> Construction de <i>Babel Opéra</i>	291
<b>IV. Filmographie</b>	297
<b>Adolphe Nysenholc</b> Les génériques. Les résumés	299
<b>Laure Borgomano</b> Découpages	321
<b>V. Bibliographie</b>	355
<b>VI. Documents</b>	359

---





André Delvaux.

## JE VIENS DE RÊVER QUE JE M'ÉVEILLE

Je viens de rêver que je m'éveille. C'est donc bien éveillé, en toute lucidité pour vous répondre, que je me demande quand et pourquoi je suis devenu cinéaste, si c'est bien tel jour précis ou telle année qui porte un chiffre : 1956 ? ou 1965 ? Ou si c'est plutôt arrivé petit à petit, par poussées sournoises ou velléitaires, par hasard ou par volonté ? sans que je ne m'en aperçoive entre des moments d'écriture musicale, tentatives de composition, improvisations au piano de l'Ecran du Séminaire qui n'était pas encore le Musée du Cinéma d'aujourd'hui, sur un Sjöström ou un Murnau, suite à d'interminables discussions avec des étudiants à peine moins âgés que moi ?

Alors, cinéaste ? ou musicien ? professeur ? rêveur isolé dans ma vallée avec ma femme (aujourd'hui disparue), ma fille, mes chiens et mes chats, mes arbres, ma maison ?

En tout cas, pourquoi le cacher, ce sont toujours les rêves des autres que j'ai rêvés dans mes films, je n'ai presque rien écrit moi-même et ne puis pas dire, le constatant, qui je suis vraiment ni comment je le suis devenu. A peine si j'ai réussi une vie, si j'en ai raté d'autres, qui le dira ? Attendons que la bulle éclate en silence, et on verra bien.

Les rêves que d'autres ont rêvés : les trains qui passent sous le pont de l'enfance à Louvain en crachant des bouillons suffocants de fumée blanche, une machine ronde et rouge qui grésille en torrifiant le café au bas de la rue de la Joyeuse Entrée, les massépains de Saint-Nicolas sur la nappe blanche à l'aube d'un jour de neige, l'odeur de l'orange où j'enfonce un sucre à sucer. Et les rails en fer blanc que j'enfouis dans la terre du jardin pour qu'on n'en voie que la double ligne brillante...

Qui suis-je alors ? L'enfant dans ses premières années ne parle qu'un patois obscur qu'on le force à remplacer par un français d'école dont il ne comprend pas un mot. Il pleure beaucoup, je m'en souviens bien. Mais passé le pont, comme dit Murnau (*Faut se faire à tout*), les fantômes viennent à lui : les tombes de Louvain et de Héverlée, ce Dirc Bouts jamais retrouvé, les amours à toujours enfouies, les êtres perdus.

En quelques années je deviens moi et d'autres à la fois, qui entrent en cinéma comme on entre en religion. On a tous deux vies, dit Pessoa. La fausse qui est celle de notre rapport avec les autres, pratique et utile, prête à retourner en poussière. Et la vraie, celle que nous avons rêvée enfants et que

nous continuons à rêver adultes sur fond de brouillard, dans les gros flocons du train qui passe le pont.

Tout est réel ici, magique et réel. Qu'est-ce que c'est alors que cette nébuleuse du Réalisme Magique ? Tabucchi, maître ès R.M., rapporte que dans ses trois derniers jours à l'hôpital Saint-Louis des Français de Lisbonne en novembre 1935, Pessoa rencontre ses doubles qui l'un après l'autre lui rendent une dernière visite. On plaisante, on rappelle des secrets oubliés, on retrouve de succulentes recettes de soupes, de tripes à la mode de Porto, de homard sué (*lagosta suada*), on se plaint un peu. Le cher Antonio Mora parle encore quand Pessoa s'endort et que dans le silence sidéral d'un seul coup s'éteint la nébuleuse de tous ceux qui furent Pessoa. Seule reste l'œuvre.

C'est comme ça que je voudrais m'endormir, moi aussi.

3 février 1995.

André Lebaut

---

# **I. L'IDENTITÉ**



André Delvaux.

## 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 Brœckaert 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 sympho-

nies 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'Écran du Séminaire des Arts, le plus grand ciné-club bruxellois à l'époque ; 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'Écran 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. 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'éducation 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, — notamment lors du passage en 1954 de Stanley Reed, pédagogue attaché au British Film Institute, qui lui suggère de laisser les enfants faire du cinéma, — Delvaux 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 (Institut national supérieur des arts du spectacle, équivalent de l'ancien IDHEC) 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 Belgique<sup>1</sup>, 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 lignes 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 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 semble trouver 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). Mais le réalisme magique débouche naturellement sur l'orphisme, qui met en contact le monde avec l'autre... *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 ses propres termes. 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.

*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 »<sup>2</sup>, et un « Arsène Lupin », dont 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 gramophone, 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 aurait 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 leur existence... Car au-delà des apparences, qui est le réel cinématographique, — que sont les personnages, ont-ils jamais été ?<sup>3</sup>...

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. 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 nous sommes aperçus qu'il était possible à partir de Bouts de faire une réflexion sur les conditions de notre propre métier, et sur la manière, dont nous entendons l'exercer. 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 partir de là, nous avons construit le film en nous disant que nous allions le faire non pas sur Dieric Bouts mais que nous allions le faire avec Dieric 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 jusque-là 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 enfermée 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 tienne 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.

Le projet de *l'Œuvre au noir* a couvé depuis 1981. Il fut question un moment du *Roi des Aulnes* de Michel Tournier, mais Delvaux a finalement opté pour un roman tissé de belgitude<sup>4</sup>. Delvaux écrit à Marguerite Yourcenar, qui répond « ... C'est vous dire que je m'intéresse sans réticence, sinon sans angoisse à votre projet »<sup>5</sup>. Il la rencontrera en février 1986. Elle se sent en accord avec lui.

Le 1<sup>er</sup> avril 1986, Delvaux quitte l'INSAS, dont il fut un des fondateurs. Retraité.

La continuité dialoguée (dans sa deuxième version) est adressée à Marguerite Yourcenar, qui envoie un télégramme très élogieux. La romancière ne verra pas le film. Elle meurt juste avant la fin du tournage. Présenté à Cannes 1988, dans la Sélection officielle, le film est ovationné par le public. Il obtient le Prix du meilleur comédien à Gian Maria Volonté. Dans la lignée du *Faust* de Murnau, il s'agit d'une œuvre qui met en scène un grand humaniste de la Renaissance, une manière de testament philosophique.

En 1989, Delvaux réalise *1001 films*, un documentaire de huit minutes sur les primitifs du cinéma, comme Méliès et autres Zecca, pour le cinquantième de la Cinémathèque royale de Belgique. La pellicule des pionniers se retrouve parfois en poudre dans les bobines ; il s'agit en fait d'une réflexion sur le temps.

Delvaux fut primé ou célébré, de Montréal à Agrigente, de Londres à Chicago, de Paris à New York. Le festival de Gand lui décerne en 1991 le prix Joseph Plateau pour l'ensemble de son œuvre. L'Italie l'a particulièrement bien accueilli, depuis Pesaro, à Florence, à Sorrente ; après la Sicile, à Modène avec un colloque et des séances de projection, à Rome à la Villa Médicis qui lui rend hommage en présentant toute sa filmographie en quinze jours, à Trieste, où il expose sa conception de l'adaptation<sup>6</sup>. Le Service de la Promotion au cinéma belge et le Commissariat général aux relations internationales (CGRI) ont organisé des Journées — voire des Semaines — Delvaux à travers le monde de Milan à Heidelberg, de Rome à Jérusalem...

Denise, sa femme, décède le 3 novembre 1994. Son rôle fut considérable, elle a pris en main la production de *l'Homme au crâne rasé*, au moment où celle-ci risquait la dérive ; elle est intervenue plus d'une fois au niveau des scénarios (elle permet, par exemple, à André de trouver la forme de *Belle* ; elle est créditée au générique de *Babel Opéra*.) Delvaux est accablé par le deuil.

Un mois plus tard, à Paris, le Centre Wallonie-Bruxelles, a consacré une rétrospective<sup>7</sup> à Delvaux comme représentant du réalisme magique, et le cinéaste a été invité à y faire une « leçon de cinéma ». Il en fera encore une à Cannes le 24 mai 1995. Et le 20 juin de cette année, l'université de Nancy lui conféra les insignes de Docteur Honoris Causa<sup>8</sup>. Son œuvre s'impose progressivement comme l'une des plus marquantes du cinéma. Delvaux est un grand « imagier » de ce temps.

« 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.

« J'aime la terre où je vis, déclara Delvaux dans son discours à Nancy<sup>9</sup>... J'habite sur la frontière linguistique, au sud de Bruxelles, un pied en culture flamande, l'autre en francophonie, et reste bien décidé à ne pas accepter, entre ces deux cultures, le choix réducteur auquel nous contraind de plus en plus le politique. Mes films disent cela.

Sans doute ma propension à l'imaginaire m'a-t-elle porté vers le réalisme magique, cet 'épanchement du songe dans la vie réelle' qui fait de Nerval et de Gracq mes préférés parmi vos auteurs. Peut-être est-ce aussi, par le refus d'un choix impossible, le besoin de trouver une unité dans l'identité, un entre-deux où les contraires, le réel et l'imaginaire, s'affrontent en ne se réconciliant que dans l'œuvre ? En moi, les deux cultures coexistent. C'est de leur pleine rugosité — nord et sud, germanité et romanité — que naît l'unité enfin retrouvée dans le langage de l'art. »



## Notes

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

<sup>2</sup> 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 *Femme entre chien et Loup* (la visite à la famille paysanne, riche mais avare, pendant l'occupation).

<sup>3</sup> Les acteurs pressentis pour le *Collier de Sibylla* furent Roger van Hool (Lupin), John Dobyrynine (William), Delphine Seyrig (Sibylla), François Beukelaers (Manus), Greta van Langendonck (Greta), Bulle Ogier (une des deux sœurs), Jean-Luc Bideau (le Baron).

<sup>4</sup> Pour l'historique du film, voir A. Nysenholc, in *l'Œuvre au noir*, Labor-Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 169-178.

<sup>5</sup> Pour la correspondance Delvaux-Yourcenar, voir D. Blampain, *ibid.*, pp. 105-166.

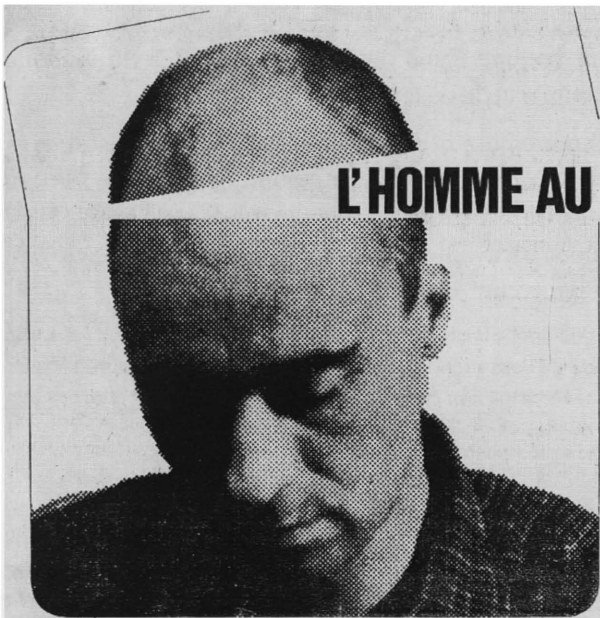
<sup>6</sup> Pesaro (juin 1966) ; Florence (grand Prix, 1980) ; Sorrente (Prix Vittorio de Sica, 1983) ; Agrigente (1985) ; Modène : du 30/11 au 2/12/1989 ; Rome : du 18/1 au 4/2/1994 ; Trieste : du 27 au 28/4/1994.

<sup>7</sup> du 7/12 au 20/12 1994.

<sup>8</sup> Le discours d'accueil fut prononcé par le professeur Roger Viry-Babel, qui vient de fonder l'Institut européen de cinéma et d'audiovisuel (IECA), auquel Delvaux est « heureux d'être lié ».

<sup>9</sup> Le discours de Delvaux est publié presque in extenso par Luc Honorez dans *le Soir* (28 juin 1995, p. 8).

Sous presse, nous apprenons que l'Université libre de Bruxelles attribuera à André Delvaux le titre de docteur *honoris causa*, le 15 novembre 1995.



le cercle cinématographique  
de l'université libre de bruxelles  
présente en soirée de gala  
au cinéma des beaux-arts  
vendredi 24 mars à 17 h.

# L'HOMME AU CRÂNE RASÉ

PRÉSENTE PAR ANDRÉ DELVAUX  
RÉALISATEUR  
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 giuliano...  
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 COURNOT  
"le nouvel observateur..

*L'homme au crâne rasé*, à l'ULB.

## DE LA FORMATION À LA PRODUCTION

(rencontre avec les étudiants de l'Université libre de Bruxelles)

Propos recueillis par Adolphe Nysenholc, Caroline De Bernard et Caroline Petit.

### Formation

*Aujourd'hui, il existe des écoles de cinéma ; mais quand vous avez commencé, en Belgique, il n'y en avait pas. Comment, avez-vous fait votre formation ?*

« Ma formation s'est faite sur le tas. Entre 1955 et 1965, il n'y avait pas d'école en Belgique, pas de moyen systématique d'accéder aux métiers cinématographiques. La seule voie ouverte pour les Belges était celle, traditionnelle, de l'assistantat ou de l'introduction dans des équipes constituées pour tel ou tel film, en général à l'étranger. C'est une formation qui ressemble à celle des ateliers de peinture du Moyen Age ou de la Renaissance. Il fallait de la ténacité pour y arriver, pour se faire accepter. Cette formation avait des avantages : on entrait directement dans le métier en y prenant des responsabilités, même minimales, autour de la réalisation.

Les écoles de cinéma, en Belgique, ont été créées en 60-62 : l'I.A.D. et l'I.N.S.A.S. Elles répondaient à ce besoin crucial d'un cinéma belge privé d'équipes professionnelles pour le cinéma distribué, le cinéma de fiction. Bien sûr, il existait chez nous de petites équipes pour le cinéma documentaire, pour les films de commande. Mais ce sont des métiers différents. Il n'y avait, par exemple, pas de chef opérateur qui fût capable de maîtriser la lumière, ou l'unité de style qu'exige un film de long métrage. La même chose pour le son : pas d'ingénieur du son à même d'enregistrer convenablement des dialogues en direct et d'assumer la bande sonore d'un film.

Et avant 1960, il n'y avait guère de réalisateurs de fiction chez nous. C'étaient des réalisateurs de courts métrages qui, le moment donné, plongeaient vers la fiction. L'envie de se faire projeter dans une salle, devant un vrai public, est à ce point irrésistible que certains parvenaient, individuellement, à monter une affaire, tant bien que mal. Mais ils faisaient ainsi à la fois leur premier et leur dernier film. En effet, assumant les responsabilités d'un producteur, ils laissaient des dettes partout. Et le film n'arrivait pas à s'installer dans les salles. Les dettes inapures, leur carrière s'arrêtait là.

Deux éléments importants ont joué dans mon cas : j'avais au départ une formation universitaire (Philologie germanique et Droit) et artistique (études au Conservatoire de musique), ce qui a probablement orienté mon approche des sujets. Le genre de films que je réalise, dans leur rapport à la vie intellectuelle, supposent donc une communauté de culture, une complicité. Certes, il n'est pas habituel qu'un cinéaste commence par enseigner pendant dix ans les langues et littératures modernes...

Alors, conscient des manques de notre cinéma, j'ai fait appel pour mon premier long métrage, *l'Homme au crâne rasé*, à des têtes de file internationales. J'ai demandé à Ghislain Cloquet d'assumer la photographie (français, mais belge d'origine, il avait été chef opérateur de Bresson, Jacques Demy, Jacques Becker,...) ; à Antoine Bonfanti le son (il a travaillé notamment avec Marker, Godard) : ce spécialiste savait manier le son direct, même dans

des conditions difficiles. Le montage du film était assuré par Suzanne Baron ; grande monteuse française, elle a fait des films de Louis Malle, les Schlöendorf... Voilà une base d'équipe.

Mais ma production n'était pas prise en charge par un producteur : avec une somme minuscule au départ, j'ai dû l'assurer moi-même. Ce qui était particulièrement dangereux, parce qu'en 1965, il était facile, pour un budget de trois millions de FB, ce qui était en l'occurrence le cas, de se retrouver avec un dépassement de plus d'un million. Or, à ce moment-là, j'étais au mieux capable de rassembler cinquante mille francs belges. Tout aurait pu s'arrêter. J'ai donc, avec l'aide des membres de cette équipe, produit moi-même le film, sachant qu'il fallait tourner pendant vingt-trois jours, engager les comédiens à des conditions dérisoires, qu'il ne pouvait y avoir de dépassement, que l'on ne pouvait se permettre de garantir à l'équipe les conditions syndicales ordinaires pour ce genre de travail...

Cela est très caractéristique en 1965, année de mon premier long métrage. L'I.N.S.A.S. existait depuis trois ans seulement ; on l'avait fondé en 1962, avec ces personnes-là, d'ailleurs. Mais l'école n'avait même pas encore de bons assistants.

Ces conditions ont bien changé en vingt-cinq ans : aujourd'hui, les plus grands chefs opérateurs belges (il en est en tout cas trois de niveau international), ont été formés par l'I.N.S.A.S., et par l'I.A.D. Charlie Van Damme, chef opérateur, Henri Morelle, ingénieur du son, par exemple, qui ont fait mes derniers films, sont des étudiants à moi, à Cloquet, et à Bonfanti. Et pour l'instant, ils font le film *Mélo* de Resnais, à Paris. Cela montre que l'existence d'un cinéma national lié à la fiction (qui seule se distribue), implique des équipes de base très solides. Et il faut donc savoir comment on les forme. La Belgique est capable maintenant d'assurer la formation de ses propres équipes ».

## Production

*Il est très indicatif d'étudier une filmographie dans ses tenants et aboutissants économiques, qui se marquent dans la substance même du film : le supplément d'âme est fonction de nécessités matérielles. La forme est continuellement informée, déformée, par les impératifs financiers et sociologiques autant qu'esthétiques. Une œuvre cinématographique naît ainsi profondément de la société autant que de l'homme, frayant son chemin à travers les éléments, jusqu'à la lumière.*

« On peut suivre la carrière d'un cinéaste, non seulement à travers les thématiques de son œuvre, mais aussi à travers les contraintes de la production, choses que l'on n'aborde généralement pas dans les analyses esthétiques.

Or, les thématiques sont toujours quelque part le résultat d'une infrastructure d'organisation. Elles ne sont ni indifférentes, ni innocentes. Lorsqu'on suit le trajet de production, le trajet économique du cinéma, — essentiel, — on découvre beaucoup de choses. A ce moment-là, on lie les sujets et les films à un processus tout à fait différent. Comment arrivent-ils à exister ? Pourquoi existent-ils ? Ces mécanismes sont alors ceux de l'investissement et du profit, qui font vivre des équipes et des organisations de production.

Voici quelques éléments sur la genèse économique de mes films.

Le premier film, *l'Homme au crâne rasé*, n'est pas un film de producteur traditionnel. Un producteur investit à la fois pour faire « tourner » sa propre maison parce qu'avec un film, il se paie lui-même pendant six mois ou un an, et qu'il récolte pour sa propre société les bénéfices éventuels. Les investissements cinématographiques ressemblent à une course de chevaux : chaque film étant un prototype, on ne sait jamais à l'avance s'il va rapporter un quelconque argent, s'il va fonctionner. Personne, il y a quelques mois, ne s'était attendu à ce que *Trois hommes et un couffin* fasse une distribution extraordinaire.

*L'Homme au crâne rasé* se présente comme un film prototype unique, et complètement libre dans une bulle de production en soi. En effet, c'est la télévision qui mettait à ma disposition une somme minuscule pour un film, mais objectivement importante : je pense me souvenir que c'était deux millions et demi de francs belges pour me permettre de faire un film de fiction. Par conséquent, l'idée de cet investissement existait avant le sujet... Je choisis un sujet tiré d'un roman de Johan Daisne, un sujet très intériorisé sur lequel aucun producteur n'aurait misé un seul franc. Le monde intérieur d'un homme et à la limite de la folie, ça n'intéresse personne quand le cinéaste est inconnu. Un peu d'argent supplémentaire de l'Education nationale me permet de tourner le film. Donc, la thématique même de *l'Homme au crâne rasé* n'est pas, au départ, une thématique qui installerait une production traditionnelle. Ce n'est pas un producteur que j'ai été voir et que j'ai essayé de convaincre avec un sujet en disant « voilà, c'est une histoire d'amour, ça va marcher. Il y a tel et tel comédien ou comédienne. Est-ce que vous voulez faire confiance à ce projet ? » Ici c'est l'inverse. Dieu merci, ce film s'est fait sans laisser de dettes. Il est pris en charge par l'étranger, ce qui est exceptionnel aussi, puisque je suis inconnu, que l'auteur Johan Daisne l'est aussi, et que la thématique est complexe. Mais à l'étranger, tout à coup les journalistes s'emballent, ils découvrent quelque chose. Godard fait une grande intervention à Pesaro en Italie, et quelque chose se met en marche.

A ce moment-là, un processus de production peut naître. Les producteurs peuvent s'intéresser à ce jeune cinéaste dont ils se disent qu'il se pourrait bien que son film suivant soit important, et par conséquent que l'on peut miser sur lui. D'autant plus que, jeune cinéaste, c'est un homme que l'on va payer très peu cher. Me vient alors mon second sujet, toujours tiré de J. Daisne et qui devient *Un soir, un train*. Ce film-là (1968) est monté internationalement. D'abord, je ne reçois pas en Belgique l'aide de l'Etat. Les aides n'étaient pas encore au point, et il y avait d'autres raisons. Une productrice française, Mag Bodard, veut prendre en charge le film. D'autant plus que je parviens à convaincre Yves Montand et Anouk Aimée. La productrice a comme gage les gens avec qui je travaille et avec qui elle aussi avait l'habitude de travailler : Cloquet, le chef opérateur, et Bonfanti pour le son. J'utilise donc une équipe qui vit en France. Cela apporte un certain crédit. Elle sait qu'elle va pouvoir vendre son produit avec l'affiche d'Yves Montand et Anouk Aimée. Elle n'investit pas elle-même de l'argent dans ce produit, parce qu'un producteur n'est pas quelqu'un qui investit son propre argent, mais qui rassemble les argents venus d'ailleurs pour réaliser un projet ; ce n'est pas le financier. Elle convainc la branche européenne de Twentieth Century Fox pour faire deux films : un film de Resnais qui s'appellera *Je t'aime, je t'aime*, et le mien : *Un soir, un train*. Elle négocie telle somme pour les deux films (somme que je n'ai connue que longtemps après). Le montant global n'a aucun rapport avec ce que les films ont réellement coûté ; il est très nettement au-dessus. Ca, c'est le bénéfice de la productrice Mag Bodard, qui bien sûr ne m'a jamais dit combien Fox lui avait payé ces deux films. Je sais que, au bout du parcours, mon film a coûté, comédiens compris, un peu moins de vingt millions de francs belges. Mais je sais qu'elle a été payée environ le double. D'autant plus qu'elle pouvait créer une organisation interne qui permettait de ne jamais savoir combien l'un avait coûté par rapport à l'autre. Le sujet de *Un soir, un train* se lit plus facilement que le sujet de *l'Homme au crâne rasé*. Il y a une nouvelle au départ, mais en France on ne l'a jamais lue ; en effet, *Un soir, un train* est écrit en néerlandais (« De trein der Traagheid ») et n'avait pas encore été traduit. Mais le film se fait. Il est destiné à un festival, le festival de Venise. Mais nous sommes en mai 68, et toutes les compagnies américaines décident de retirer leurs films des festivals européens. Or, *Un soir, un train* ne m'appartient pas. Il appartient à Fox. Il a été fait pour Fox, par Mag Bodard ; donc : une distribution difficile, et pas de festival de Venise.

A partir de là, mon nom est lié à deux films et à un certain prestige. Mais ces films ne font pas encore d'argent. *Un soir, un train* ne va faire de l'argent qu'en l'espace de dix ans, pour Fox ; beaucoup d'argent !

A ce moment-là, je présente à Mag Bodard un nouveau sujet : *Belle*. Je l'avais écrit pendant que je montais *Un soir, un train*. La forme de *Un soir, un train* m'avait donné l'idée d'une autre manière d'aboutir à une sorte de réalisme magique. Mais Mag Bodard se fâche : « pas question, vous êtes de nouveau parti dans vos phantasmes, il faut faire quelque chose de totalement différent. Ça n'a aucun sens, ce sujet... » En réalité, cette productrice est, comme beaucoup d'autres, phagocyteuse de personnalités. Il faut toujours se défendre avec les producteurs. Ils ont l'impression de savoir très bien ce que c'est que le cinéma, et ils imposeront leur façon de voir. Donc je ne peux pas faire *Belle*.

C'est alors que, en remplacement de ce sujet, je découvre une œuvre de Julien Gracq qui vient de sortir : « Le roi Cophetua » troisième récit du recueil *la Presqu'île* qui devient *Rendez-vous à Bray*. Mag Bodard, sur Gracq, marche. D'abord j'obtiens une aide complémentaire belge. C'est la première fois que l'Etat intervient réellement pour moi. J'ai donc une part belge, mais que je n'assume pas moi-même, c'est un producteur belge qui s'en charge. L'idée de Mag Bodard au départ avait été qu'elle obtiendrait les droits d'auteur de Gracq pour rien. Elle avait entendu dire, Dieu sait où, que si Gracq était content, il ne demanderait rien. Mentalité de producteur évidemment. Elle négocie avec l'éditeur José Corti, et achète les droits.

*Rendez-vous à Bray* s'est fait, non pas parce que ce sujet était passionnant, mais parce que j'ai apporté un tiers du financement du film, en provenance de la Belgique. Par conséquent, Mag Bodard sait que dans cette co-production le tiers de son budget est déjà couvert. C'est important, car souvent dans le cinéma on joue en cavalerie avec de l'argent qui n'existe pas encore, qui doit provenir d'autres films dont on attend les rentrées. Or, ici, l'argent est sur table. *Rendez-vous à Bray* se fait pour une somme nettement moins élevée que pour *Un soir, un train*, parce qu'il n'y a pas de comédiens à gros cachet. Je crois que la somme s'élevait à quatorze millions, tout compris. Et je ne travaille pas cher. Je travaille vite, bien organisé, je ne dépasse pas mon plan de travail. Je pense que j'ai dû faire *Rendez-vous à Bray* en trente-quatre jours de tournage. Le film obtient le prix Delluc, en France, ce qui n'est pas une garantie d'argent. Au contraire, les commerçants estiment qu'un film qui obtient ce prix est un film d'art et d'essai, une œuvre d'ambition qui ne va pas attirer un public très large. En effet *Rendez-vous à Bray* n'a pas attiré une foule considérable, mais il a fait un public tout de même, il était bien distribué et il s'est bien vendu.

A ce moment-là, j'ai, en quelque sorte, épuisé mes relations avec Mag Bodard. Elle a fait deux de mes films, elle n'est pas du tout persuadée qu'elle fera de l'argent avec la suite. Et par conséquent, je ne m'adresse pas à elle, car j'ai envie de faire *Belle*. C'est alors que se passe une chose essentielle pour moi, et que l'on ne sait pas en général parce que ce n'est pas dit : jusqu'à cette époque, je faisais des films pour les autres, pour les producteurs. C'est-à-dire que lorsque j'ai fini le film, — engagé pourtant à la fois comme adaptateur, écrivain du scénario et comme réalisateur —, je ne conserve aucun droit sur les films. Par exemple, je ne peux pas avoir une copie de *Un soir, un train*, qui appartient au patrimoine Fox. Je n'ai donc, jusqu'à présent, que *l'Homme au crâne rasé* dont la télévision m'a laissé l'exploitation de tous les droits cinématographiques. Je me dis que je ne veux plus faire de film dont les autres tirent tous les bénéfices et manipulent complètement la distribution. Je voudrais garder un contrôle sur les films que je fais. Par conséquent, je vais fonctionner en co-production, parce qu'une production belge, seule, c'est trop peu. Je ne pourrais jamais trouver en Belgique l'argent pour faire un film entier. Mais je peux obtenir, par exemple, entre la moitié et les deux tiers d'une production. Et en effet, je reçois de la Commission d'aide cinématographique, à la Culture française, une aide relativement forte pour ce

temps-là (1972) ; je ne sais plus exactement combien, peut-être était-ce six millions... Je provoque, indépendante de moi, une société qui va assumer la production, mais dont je suis assuré qu'elle sera honnête (je connaîtrai ses responsables et ses chiffres). Cette société investit son propre travail, ses propres frais généraux dans le film et y réinvestit ses bénéfices éventuels. De telle sorte que je demande alors à une autre productrice en France, à Albina du Boisrouvray, un complément de production : un tiers à peu près. Cette fois-ci, je reste maître de mon film. Je fais donc ce que Forman, Polanski, ont essayé de faire très vite, ce que les grands réalisateurs américains font : ils investissent eux-mêmes, ils trouvent eux-mêmes le moyen d'avoir une part de production. Et ils ne dépendent plus entièrement des compagnies. *Cette indépendance financière garantit une indépendance idéologique, esthétique.* J'arrive à faire *Belle* pour une somme de onze millions et quelque chose. Nous sommes en 1973. Et le film, par rapport à ce qu'il a coûté, se distribue bien.

Est alors mis en marche un mécanisme que je vais essayer de conserver. Il est le garant de ma liberté en tant qu'auteur : c'est moi-même qui déciderai des sujets que je vais traiter. Je veillerai dorénavant à conserver ce que l'on appelle la direction de production du film et si possible la production déléguée. La direction de production, c'est toute la mécanique financière du film, du début de sa construction jusqu'à son arrivée chez le distributeur. Le directeur de production est un personnage important : c'est le contrôleur financier quotidien de l'état d'avancement du film. La production déléguée, c'est le phénomène par lequel l'ensemble des co-producteurs délèguent la responsabilité de la production quotidienne à une société ou à une personne physique.

*Femme entre chien et loup* sera une coproduction partagée entre la Nouvelle Imagerie (Bruxelles), La Guéville (Paris) et une aide qui m'a été accordée par le Ministère de la culture flamande. Pour moi, il s'agit d'un film politique dans lequel la femme est le fil conducteur (Marie-Christine Barrault). Elle est déchirée entre un amant résistant, le chien, et un mari pro-nazi, le loup. J'ai écrit le scénario avec Ivo Michiels, qui a donné à *Femme entre chien et loup*, un langage beaucoup plus littéraire que je n'aurais pu le faire.

Je ne m'étendrai pas sur les trois films que sont *Met Dieric Bouts*, *To Woody Allen from Europe with love* et *Babel Opéra*, qui ne sont pas issus à travers moi de circuits de production dont le but est de récupérer l'argent investi. Ce sont des films expérimentaux, dont l'objectif est la recherche d'une forme, et qui ne sont pas porteurs d'une espérance commerciale ; on pourrait les appeler « films de mécénat ».

*Met Dieric Bouts* fut une commande de la BRT, qui a mis immédiatement le budget à la disposition du producteur pour ce film d'expérimentation sur une œuvre picturale. Le film sur *Woody Allen* fut entièrement produit par d'autres, Iblis films. Il n'appartient donc pas au patrimoine de la Nouvelle Imagerie ; j'ai pu cependant le réaliser très librement. *Babel Opéra* est également une commande, cette fois de la Loterie nationale pour célébrer ses cinquante ans : le film, montré à présent dans une quinzaine de pays étrangers, — à Miami, San Francisco et ainsi de suite —, remplit donc sa fonction de prestige.

*Benvenuta* est d'une tout autre sorte. C'est le film de production commerciale par excellence. Je crois que tout compris, il a dû coûter environ soixante-quinze millions de FB. Il est normal, actuellement, d'atteindre ce budget, lorsque l'on a dans sa distribution : Fanny Ardant, Françoise Fabian, Vittorio Gassman... Il n'y a que la fiction et les vedettes qui se distribuent bien au cinéma ; *Benvenuta* réunissait tout cela. Le mécanisme de la confiance déclenché avec *Femme entre chien et loup* m'avait permis de faire appel à UGC. Mais comment rester maître de ce film ? La coproduction fut tripartite : UGC (40 %), Opera Film à Rome (20 %) (une filiale de Gaumont), et la Nouvelle Imagerie (40 %) à qui les deux premiers acceptent de confier la production déléguée. J'ai reçu une aide du Ministère de la communauté française. Je serai donc le maître de mon film et on ne pourra me forcer à cou-

per ou transformer un plan... *Benvenuta* présente une double histoire qui mêle réalité et fiction et dont l'une renvoie à l'autre par un effet de miroir. Un homme tombe amoureux d'une femme écrivain qui a écrit un livre dont le sujet est une femme éprise d'un homme. La femme de la réalité meurt, tandis que l'homme du roman disparaît à son tour. Ainsi, l'homme réel reste seul avec la femme imaginaire...

Ceci montre qu'on peut aussi décrire l'histoire des films à partir des conditions économiques de leur destin. Le réalisme magique, c'est aussi le réalisme économique qui a contribué à faire de mes films ce qu'ils sont. Une esthétique peut naître d'un excès de pauvreté économique ! Un film n'existe que dans sa réalisation matérielle.

Mais si vous allez voir un de mes films oubliez tout cela, et lisez-le comme une lettre d'amour à la Belgique et aux hommes et aux femmes qui y vivent ».

Le 8 janvier 1986. <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Paru in la *Revue de l'institut de sociologie*, n° 3-4, 1985, sorti de presse en 1988, pp. 365-373.



*L'homme au crâne rasé*,  
Beata Tyszkiewicz,  
« Fran ».



*L'homme au crâne rasé*,  
Senne Rouffaer,  
« Govert ».

## LA BELGITUDE D'ANDRÉ DELVAUX

André Delvaux s'enracine profondément dans la tradition culturelle de son propre pays, qu'il prolonge par son rayonnement international.

Artiste d'origine flamande mais de culture romane aussi bien que germanique — il fait ses études en français pour devenir, après une philologie à l'Université libre de Bruxelles, professeur de langue et de littérature néerlandaise, — il assume la pluralité culturelle de la Belgique.

Ses scénarios puisent en général dans les œuvres des *écrivains* belges : d'une part, flamands, tels que Johan Daisne pour *l'Homme au crâne rasé*, un classique de la littérature flamande contemporaine et pour *Un soir un train*, et Ivo Michiels, à qui il demande de collaborer comme co-scénariste pour également deux films, *Met Dieric Bouts* et *Femme entre chien et loup* ; et d'autre part, francophones, comme Suzanne Lilar, née à Gand, il est vrai, de la *Confession anonyme* de laquelle il tire *Benvenuta* ; Jacques Sojcher, dont *l'Essai de ne pas être mort* (1984) sert en partie *Babel Opéra*, où ce poète-philosophe joue d'ailleurs quelque peu son propre personnage ; et Marguerite Yourcenar, née à Bruxelles, dont il adapte *l'Œuvre au noir*. Et, certes André Blavier, pataphysicien ami de Queneau, apparaît dans *Belle* ; comme Pierre Mertens, qui lança le concept de « belgitude » dans un numéro de la *Quinzaine littéraire*, Françoise Lalande, Jef Geeraerts, dans *Babel Opéra*. Le poète fagnard de *Belle*, François, commence son aventure par une conférence sur Apollinaire, lequel a chanté la région des Hautes Fagnes qu'il a arpentées lors de son séjour dans les Ardennes. Quant à Jean Ray, il a nourri Delvaux de l'intérieur : « Les Harry Dickson, j'ai trouvé ça fascinant... cet intermonde. Mais je ne m'attaquerai pas à faire un Jean Ray, parce 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 est comme un ami totalement fidèle » (*Image et Son*, 1973, n° 275).

Mais les mystiques flamands du moyen âge imprègnent de même l'œuvre delvalien, comme Hadewijck, cette béguine aussi brûlante que Thérèse d'Avila, et dont un volume d'*Ecrits* est visible chez la romancière de *Benvenuta*. Quoique agnostique, André Delvaux a conscience de traduire d'une certaine manière l'âme profonde de ces régions brabançonnes où florit l'expression mystique encore d'un Ruysbrœck l'Admirable, ou d'un Dieric Bouts, ce peintre d'une Cène à Louvain, enterré peut-être dans le cimetière de la propre famille de Delvaux, et que le cinéaste hante entre les



tombes comme une âme en peine pour découvrir en plasticien de l'image cet ancêtre spirituel dont il désire même revivre l'œuvre peinte de l'intérieur.

La *peinture*, une des gloires des provinces belges à travers les siècles, est ainsi de même présente dans l'image des films de Delvaux : outre ce *Met Dieric Bouts*, hommage à l'artiste, qui est une synthèse renouvelée de diverses techniques du film sur l'art, les surréalistes belges ont fortement impressionné sa vision ; de même qu'il est un des auteurs de cinéma les plus littéraires, il est fasciné lui-même par un peintre qui joue presque autant de l'image que du mot, à savoir Magritte.

Dans *Belle*, la scène onirique de l'adieu du père à sa fille nue sur le quai de la gare est une mise en image animée, consciente et voulue, d'un tableau à la Paul Delvaux. « Belle » est dite belle comme une femme de Rubens. Les dialogues de Jeanne et François dans *Benvenuta* se font plus d'une fois devant un Ensor. *Babel Opéra* se termine sur la « Tour de Babel » de Breughel surimpressionné des lumières de l'Opéra du Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles. Le coche du Prieur qui ramène Zénon, au début de *l'Œuvre au noir*, est construit d'après un dessin de Breughel ; la cuisine de l'enfance est comme un Vermeer, et celle de Myers, à la façon d'un clair-obscur à la Rembrandt.

Mais surtout, André Delvaux trouve dans la tradition picturale, aussi bien que littéraire, belge, le genre même auquel il sacrifia lui-même, celui du réalisme magique. « Les peintres de nos régions 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). Ainsi, comme Jean Ray, Magritte, sans être présent par un de ses tableaux, est peut-être le peintre qui a le plus marqué Delvaux. Dans ses interviews, c'est le peintre dont il parle le plus. Vingt ans après l'entretien précédent, c'est encore à partir de Magritte qu'il réfléchit sur son propre art : « 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).

En ce qui concerne la *musique*, art qui se déroule dans le temps, Delvaux, qui, parallèlement à ses études universitaires a fait le Conservatoire, travaille en général avec Frédéric Devreese, compositeur dont une œuvre, par ailleurs, fut choisie pour le concerto imposé du Concours international Reine Elisabeth en juillet 1983. César Frank est présent dans *Rendez-vous à Bray*. Pour *Femme entre chien et loup*, Delvaux fit appel à Etienne Verschueren. La musique, qui est une tradition au moins familiale chez Delvaux, tient une place majeure dans son film (elle y est un acteur, elle y sert aussi de principe de montage).

*Babel Opéra* est une consécration de la scène lyrique de renommée mondiale, le Théâtre royal de la Monnaie de Bruxelles, avec dans le rôle de Don Juan, José Van Dam, baryton belge qui s'est fait connaître grâce à Losey.

D'ailleurs, en 1976, Delvaux a voulu filmer en décor naturel, bien avant Losey, un *Pelléas et Mélisande*, — opéra de Debussy sur un livret de Maurice Maeterlinck, écrivain francophone de Flandre qui eut le prix Nobel de littérature, — en collaboration avec Béjart ; mais le budget fut trop élevé. (En 1984, le TRM fera appel à Delvaux pour assurer la mise en scène de cet opéra sur ses tréteaux).

Mais, l'image de Delvaux exploite d'autres lieux de chez nous, *géographiques*, à des fins narratives, comme l'Escaut et les rues de ses bourgades dans *l'Homme au crâne rasé*, Louvain et le plat pays sablonneux (qui semble une plaine enneigée) dans *Un soir un train*, Spa et les Hautes Fagnes dans *Belle*, le Brabant, ses champs, ses marchés dans *Met Dieric Bouts*, un quartier d'Anvers et ses jardins dans *Femme entre chien et loup*, le canal de coupure à Gand et ses maisons de maître dans *Benvenuta*, les quatre coins de la Belgique dans *Babel Opéra* (Bruxelles, Anvers, Malines, Liège, le Brabant, les Fagnes, et tous leurs dialectes et patois), Bruges dans *l'Œuvre au noir* et aussi Damme, la Mer du Nord...

Depuis le début, Delvaux a tourné dans les endroits où il a vécu, comme l'athénée où il enseignait (*Nous étions treize*, se fait avec ses propres élèves, en 1956, notamment) : c'est la nécessité même du réalisme magique qui a besoin de montrer la réalité telle quelle... pour y introduire le risque de la vibration poétique susceptible de la dématérialiser ou de la rendre métaphysique ou ambiguë.

*Met Dieric Bouts* montre des visages, des paysages, et, dans l'œuvre peinte de jadis, que l'on retrouve par delà les siècles encore de nos jours, tels qu'en eux-mêmes : le cinéaste, malgré la distance temporelle, se sent ainsi « fraternellement » uni au peintre, cette surimpression de lui-même qui l'approfondit en abyme... La culture devient le filigrane de la nature, l'invisible se révèle dans le visible... L'objectif cadre une image réelle qui trouve sa quatrième dimension par les virtualités de l'art...

Quant à *l'Histoire* de nos régions, elle s'inscrit particulièrement dans *Femme entre chien et loup*, qui attaque un problème tabou, en Belgique, celui de la Collaboration pendant la guerre '40-45 et les excès de la Résistance à la Libération. Il s'agit d'événements que Delvaux et Michiels ont vécu respectivement à Bruxelles et à Anvers. Au delà de l'incidence de l'occupation allemande sur les mouvements nationalistes flamands — un sujet ignoré alors par le cinéma comme par la littérature belges — c'est, par le portrait d'une femme, le tableau plus large de la génération de la guerre, avec notamment le rôle très ambigu de l'Eglise joué pendant cette période.

L'épineuse question linguistique, qui déchire le pays, s'énonce dans *Un soir un train*, où l'on voit des flamingants manifester pour expurger Louvain de ses fransquillons... De fait, ce conflit communautaire, marque sa douleur dans le thème de l'incommunicabilité des protagonistes ; et sa dualité, dans la construction des films en miroir, où l'on franchit toujours une frontière invisible entre le réel et l'imaginaire, la vie et la mort (l'incompréhension)... Cette division du monde, démultipliée par les deux couples dans *Rendez-vous à Bray* et *Benvenuta*, est peut-être la projection de la réalité sociologique, ainsi transcendée par l'artiste que traverse cette Passion qui l'écartèle.

En somme, la narrativité poétique de Delvaux trouve ses sources dans son pays, non seulement pour ses thèmes, mais encore pour ses formes, lesquelles traduisent, par ses symétries en échos, la nature même du réalisme magique. En effet, ce dernier est duel, par le montage alterné au sens large qui engendre des images à double sens... Ici devient ailleurs...

Vu le caractère bi-national de Delvaux, ses films ont été *produits* par l'une et/ou l'autre communauté (néerlandophone, francophone), et qui par leurs mises de fonds ont nécessairement imprimés leur marque et renforcé ce caractère chez l'artiste investi d'une responsabilité dont l'origine lui fait davantage prendre conscience.

Ainsi, il commence à faire des émissions pour la RTB, télévision d'expression française, et reçoit une première commande de film du Ministère de l'Éducation nationale pour *le Temps des écoliers*.

Puis, la BRT, télévision d'expression flamande, lui fait la commande d'un long métrage, qui, produit avec le concours du Ministère de l'Éducation nationale, sera *l'Homme au crâne rasé*, lequel a révélé Delvaux. La BRT n'a cessé de s'intéresser au cinéaste : elle lui fait la proposition de réaliser un moyen métrage pour le cinq centième anniversaire de Dieric Bouts, mort à Louvain où est né Delvaux (le film obtient une contribution de Resobel avec Paul Louyet), et elle lui apporte encore son soutien au *To Woody Allen*, dont le donateur est privé (Iblis). De même, Ciné Vog de Bruxelles, maison de distribution, co-produit *Rendez-vous à Bray*. *Een Vrouw tussen hond en wolf* obtient l'aide du Ministère de la communauté flamande ; et *Benvenuta*, du Ministère de la communauté française de Belgique. *Babel Opéra* est produit avec la participation de la Loterie nationale de Belgique. Pour *l'Œuvre au noir*, il y a une intervention des deux Communautés.

Certes, l'accueil de *l'Homme au crâne rasé* fut mitigé, en Belgique. Et, pour le deuxième film, *Un soir un train*, les instances officielles, tant francophones que flamandes, lui refusent l'aide à la production, car ce scénario touchait au tabou des luttes linguistiques à Louvain, et décrivait des personnages en proie aux contradictions des deux communautés culturelles. Les Services publics des deux télévisions et des Ministères ont néanmoins, en général, fait confiance, dans une mesure appréciable, aux projets du cinéaste, et les ont même parfois suscités. De pauvreté, l'artiste a fait richesse : le réalisme magique est une réponse adaptée au manque de moyens ; avec de petits budgets, il n'est pas question de reconstituer le monde en studio ; le décor naturel est donné... on est contraint de partir de la réalité pour faire rêver...

La Belgique a récompensé l'œuvre de Delvaux au Festival d'Anvers, pour *Forges* en 1953, et *l'Homme au crâne rasé*, en 1966 ; *Rendez-vous à Bray* emporte le Prix Femina belge de la meilleure actrice pour Anna Karina ; *Belle* représente la Belgique en compétition au Festival de Cannes ; *Femme entre chien et loup* reçoit la consécration du Prix André Cavens ; Delvaux est présenté officiellement dans les Festivals et autres manifestations un peu partout dans le monde.

Mais, André Delvaux est tellement le cinéaste d'un lieu qu'il a refusé d'aller tourner ailleurs « Je veux rester dans mon pays », dont il a tant à cœur de traduire au mieux l'émoi.

Contrairement à ces artistes de petits pays qui prônent l'assimilation à la culture d'un grand voisin, la France, les Etats-Unis, Delvaux opte, contre la colonisation culturelle, pour une autonomie ouverte, qui transcende le régionalisme. Homme d'un ici et d'un maintenant par la diégèse, il est universel par sa forme narrative, fruit d'une réflexion personnelle sur son art à travers les contraintes matérielles de sa pratique. Ses réminiscences, littéraires, picturales, sont belges, voire européennes (il cite Rilke, Kafka, Maurice Scève, l'initiation aux mystères antiques, ...), mais sa mise en œuvre est originale, et par là il accède à un monde sans frontières. « Il s'agit de faire fonctionner à plein les références culturelles communes que l'on peut avoir. Dans ce cas, les résonances sont fortes pour qui reconnaît l'allusion, mais ne le sont pas moins pour ceux qui l'ignorent », dit-il lui-même (in *Degrés*), à propos de *Benvenuta*.

Certes, de formation universitaire, Delvaux ne s'adresse pas au public le plus large comme un John Ford ou un Chaplin, de son propre aveu. Et si les Polonais ont salué debout *l'Homme de marbre* qu'ils ont reconnu comme une œuvre de combat national, Delvaux n'a jamais été à ce point le porte-parole politique d'une Belgique divisée. Néanmoins, son œuvre, animée par un profond attachement à ses origines, est suffisamment ouverte sur le monde, où il est de plus en plus reconnu. Déjà dès 1966, Michel Capdenac avait estimé que *l'Homme au crâne rasé* fut peut-être la plus importante révélation cinématographique de 1966, sinon des dix dernières années« (*les Lettres françaises*, 20 nov. 66). De fait, il donne au pays de là-bas, à son pays, dans la quotidienneté, l'apparence de l'au-delà, il rend visible l'invisible...

Et, non content de servir son pays comme artiste, il le sert encore comme pédagogue, étant un pionnier en Belgique pour l'enseignement du cinéma dans le secondaire d'abord, et dans le supérieur, ayant même contribué à fonder une Ecole, — au double sens du terme... car Delvaux est un maître comme professeur et artiste.

S'il y avait déjà deux couples dans *Rendez-vous à Bray*, dans *Benvenuta*, ils se situent sur deux plans différents, l'un dans la fiction (*Benvenuta-Livio*), l'autre dans le réel (Jeanne et François, la romancière et le cinéaste, lesquels font référence aux entrevues de Delvaux et de Suzanne Lilar). Le contrepoint s'est complexifié. La structure en miroir des êtres et des lieux (nord/sud, Gand-Milan) est comme la projection à l'échelle du continent du déchirement de son pays natal.

Delvaux a beau être agnostique, son art est marqué de la chrétienté qui imprègne si fort la Belgique, mais révèle aussi son fonds païen, qui resurgit comme le retour du refoulé dans *Benvenuta*.

Le Vésuve et ses fuméroles de soufre devient un équivalent antérieur des Fagnes dans *Belle*, des Polders dans *Un soir un train*, c'est-à-dire un lieu de mort, le lieu où Orphée perd Eurydice. Car derrière les paysages de son pays, sous terre, se trouve l'espace du dernier voyage dont on ne revient plus. Mais le réalisme magique, qui a puisé sa magie dans ses terroirs, découvre au fond, au Sud, l'origine de sa civilisation... La quête de Delvaux a remonté le plus loin dans le temps qui se perd dans les Mystères... Comme dans le stoïcisme pour Zénon.

La recherche de l'identité est aussi celle d'une nation, composite, fabriquée selon un certain arbitraire dans les traités des Grands du siècle passé..., et continuellement menacée d'éclatement. La mystique de Benvenuta est une quête de la communion entre les êtres, si problématique en ces régions au dialogue difficile. Le cinéaste tente d'exorciser la schizophrénie de son pays en rupture, par le réalisme magique, dans la sublimation de son réel...

Mais, au centre et en marge de la belgitude, n'a cessé de s'approfondir et de s'étendre l'*européanité*.

Les deux premiers films de Delvaux se nourrissent de sa culture flamande. Mais pas exclusivement. Dès le départ, il tend au-delà. Dans *l'Homme au crâne rasé*, l'héroïne, Fran, est incarnée par une comédienne polonaise, Beata Tyszkiewicz. La technique de la chanson est brechtienne... Pour des raisons économiques, le deuxième, *Un soir un train*, est réalisé avec un co-producteur français, et donc Yves Montand et Anouk Aimée, comme têtes d'affiche. Hernhutter y est d'une famille hussite de Bohème. Après cela, *Rendez-vous à Bray* est une production française, avec Mathieu Carrière venu du Nord de l'Allemagne et Anna Karina du Danemark. Julien Eschenbach, le héros, est luxembourgeois. Les flash-back y sont des plongées dans la conscience, inspirées, dirait-on, d'un Ingmar Bergman. Et la musique est créée à partir de Brahms. Le monde nordique ne manque pas d'être présent. *Belle* appartient à la terre où Delvaux aurait pu vivre. Spa, ville de province, était comme Louvain... en français ! et près de la frontière allemande, avec Adriana Bogdan, arrivée d'encore plus loin de l'est... Avec *l'Etranger*. La Suède se retrouve dans la volvo du poète Mathieu Grégoire. *Femme entre chien et loup* se fera sur fond de guerre mondiale, mais surtout selon une problématique européenne, celle de la collaboration et de la résistance. *Benvenuta*, de Gand à Milan, par sa passion, conjugue à sa façon les cultures germanique et latine, et chrétienne et païenne, à Pompéi. Et dans *l'Œuvre au noir*, Zénon, qui a vécu à l'échelle de l'Europe élargie, de l'Espagne à la Pologne, que l'on retrouve, à la Finlande et même à la Turquie, défend finalement les valeurs de l'humanisme, qui ont fondé les Temps modernes, notre monde actuel.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ce texte est une version mise à jour de celui qui a été présenté à Agrigente, lors du Prix de l'Ephèbe d'or, en 1985, et publié in *Ombres et Lumières, Revue de l'institut de sociologie*, 3-4, 1985, pp. 237-245.



*Femme entre chien et loup*, Marie-Christine Barrault, « Lieve ».

## CINÉMA FRANCOPHONE DE BELGIQUE : CRISE D'IDENTITÉ ET PLURALITÉ CULTURELLE

A première vue, l'*espace culturel* dans lequel se développe et dont se nourrit le cinéma francophone en Belgique est aisément balisable. Il semble se définir par la langue qu'on y parle : le français.

Le problème se déplace dès qu'on constate que la langue ne suffit pas à définir l'*identité culturelle* dans sa totalité. Il est évident que, si la langue se confond avec la littérature proprement dite dans laquelle elle s'écrit (la poésie, le roman, et même le théâtre de texte), ce l'est déjà moins dans les zones nouvelles du théâtre où d'autres éléments de langage volent la primauté au texte : le jeu, le rythme, l'espace où s'incarne un texte devenu prétexte... Des éléments nouveaux éloignent ici l'art de la scène des classiques textes sacrés, et brouillent le balisage francophone de l'identité. La langue ne suffit plus à en situer l'essentiel.

Que dire alors du cinéma, qui, bien plus encore qu'un « art de l'image », combine avec un univers plastique un univers sonore où la langue n'est qu'un élément de langage parmi d'autres ? La langue ne suffit plus à dessiner les frontières autrement larges de l'identité. Dire « le cinéma francophone dans notre pays » comme si ces mots couvraient une notion d'usage évident, c'est utiliser une formule à laquelle échappent déjà des parties entières de nos films, parfois les meilleures, celles en tout cas où s'exprime à nu, sans le balisage de la langue, l'identité de l'œuvre et de ses auteurs : ainsi des longues parties d'*Australia*, des moments essentiels de *Toto le héros*, des *Rendez-vous d'Anna*, le voyage en train du couple dans *Un soir, un train*. Ces séquences, comme d'autres, échappent à l'identification linguistique et débordent de cette frontière. La langue, ici, ne balise plus rien.

Si la langue n'est pas une bonne unité de mesure pour approcher l'identité d'un film tant qu'elle se lie à son auteur, il en va autrement quand on approche notre cinéma sous l'angle économique de sa production. Dans ce domaine-là, c'est la langue qui en effet balise l'aire politique, communautaire, dont relève l'auteur, et qui détermine pour lui (ou pour le producteur) les instances qui accordent les aides à la production. C'est de manière précise l'aire de rencontre entre la création et le pouvoir, en dehors de laquelle éclate ou se brouille la notion d'identité culturelle.

Où chercher alors, au-delà des faits de langue, les lieux de mémoire où s'enracine notre identité culturelle ?



On remarquera tout d'abord que l'identité culturelle du cinéma francophone de Belgique se dilue dans l'aire plus vaste du cinéma français, dont le statut dominant occulte les caractères spécifiques de notre pays. A la confusion des langues s'ajoute l'irrésistible tendance à l'annexion jacobine : je me souviens qu'au Festival du film français à Tel Aviv, il y a quatre ans, les présentateurs ont simplement « annexé » un film de Jean-Jacques Andrien et un des miens au domaine de France.

Il n'est que de comparer notre tranche francophone de cinéma avec la tranche flamande pour que sautent aux yeux les différences essentielles qui touchent, elles, au statut des œuvres et des auteurs, à leur identité. Le cinéma flamand définit sa particularité — sinon son identité — par le fait que la langue (le « Zuid-Nederlands », qui n'est pas le Hollandais) y coïncide presque entièrement avec l'aire géo-politique de la communauté flamande. Pas de confusion possible : on se souviendra que les Hollandais sous-titrent certains films flamands ! Ce cinéma a ses genres : le *Heimatfilm*, la farce anversoise... Et il a sa littérature, généralement assumée par la culture populaire (l'homme de la rue connaît Ernest Claes, Timmermans, Stijn Streuvels, Claus...), et re-popularisée par son cinéma (Roland Verhavert, Emile Degelin, Stijn Coninx, Robbe de Hert...) Cela n'est apparemment pas le cas en francophonie de Belgique : Simenon a été annexé par l'édition française, et par le cinéma de France. Je ne sache pas d'autre part que les auteurs d'ici adaptés dans nos films soient légion, du moins pas comme le filon que la Flandre exploite systématiquement.

Comment alors décrire l'identité culturelle de notre cinéma et de nos auteurs, pour autant du moins qu'on lie cette identité à la langue française ?

Il me semble plus commode pour fixer les idées, de raisonner par l'absurde. On sait que, contrairement à ce qui se passe généralement en communauté française, les films flamands ont parfois cédé à la tentation de recourir à l'anglais pour réussir à pénétrer le marché anglo-saxon, immense. Ces bifurcations se produisent pour des raisons économiques dans une communauté où l'usage d'une langue tenue pour non exportable constitue en cinéma un handicap. Mais le choix de la langue n'est jamais innocent. Comme la langue véhicule les valeurs de la culture à laquelle elle est liée, elle entraîne avec son authenticité le choix des sujets et des mille nuances où ces sujets puisent leur sens. Sans cette authenticité, il peut y avoir perte d'identité.

Dominique Deruddere (auteur de *Crazy Love*, fait en flamand en 1986 d'après Bukowski), tournait en 1989 *Wait until Spring*, *Bandini* en anglais d'après Fante, en montant cette production à l'américaine. Perte d'identité dans un mélodrame banalisé, où les qualités du ton Deruddere se sont ra-

botées, et que les Américains, qui sans doute y décèlent les signes d'une culture mal intégrée, n'acceptent pas.

Il existe peu d'exemples parallèles en communauté française. On pourrait à première vue penser à quelques films de Chantal Akerman où la langue véhiculaire est l'anglais. Cela conforte au contraire l'idée que ce n'est pas la langue en soi qui détermine la forte identité de la cinéaste : à l'aise parmi la très large diaspora juive, elle passe librement dans ses choix entre le français et l'anglais, de Bruxelles à Paris ou à New York (*Histoires d'Amérique*). Construit plutôt sur la radicalité d'un style, le film se passe parfois même d'une langue (*D'Est*). Sans besoin d'enracinement dans un territoire, son authenticité vient d'ailleurs. Comme chez Samy Szlingerbaum (*Bruxelles-Transit*), qui alterne le yiddish et le français, l'élément identitaire principal n'est plus lié à l'aire linguistique.

L'éventail des cinéastes francophones de notre pays qui restent concernés dans les thématiques de leurs films par la question d'identité, reste d'ailleurs assez large. C'est au point qu'on peut se demander si, à ce niveau-là, une certaine unité est décelable.

A l'intérieur d'un spectre étendu, certains films me semblent exemplaires ; je suis d'ailleurs conscient de limiter ici mon choix à mes préférences personnelles, en accusant les oppositions et les contrastes. On ne peut par exemple confondre les mondes de Jean-Jacques Andrien (*Australia*) et de Jaco Van Dormael (*Toto le héros*), avec celui de Chantal Akerman (*les Rendez-vous d'Anna*, *D'Est*) ou de Marion Hänsel (*Dust*). Tout aussi grande est la distance avec le monde récemment redécouvert de Paul Meyer (*Déjà s'envole la fleur maigre*, 1960) ou avec celui du trio qui fit *C'est arrivé près de chez vous*.

Le monde identitaire de Jean-Jacques Andrien ne se limite pas à la ville de Verviers et à la terre où il a vécu ses années d'enfance, mais s'enrichit par la réfraction de ses problèmes et de son vécu dans une autre culture, un autre continent, l'Australie. La rencontre de ces langues et de ces cultures ouvertes l'une sur l'autre multiplie le sens de ce qui est dit, et universalise les personnages enracinés dans leur paysage, leur enfance, leur travail. Le lien avec la langue n'a ici de sens que par la vertu de l'éclatement vers l'autre, par la transgression des frontières, par l'exil volontaire.

Il en va de même avec le monde de Jaco Van Dormael, dont les thèmes et le sujet s'enracinent en Brabant, dans un certain Bruxelles soigneusement marqué, mais transgressent les frontières de la réalité — cette fois en explosant dans l'imaginaire, où alternent et se fondent les mondes de l'enfance, de l'adulte et du vieil homme ; les langues de l'enfance et celles

d'un autre âge ; la normalité et ce qu'on tient pour anormal ; la mort vécue ou rêvée.

Avec l'imaginaire, je me retrouve en terrain connu. Du moins à première vue. Car, à examiner de près certaines étrangetés des sujets qui ont ma préférence, et à me demander ce qui a fondé mes choix, j'ai le sentiment que le sol se dérobe sous mes pas.

Est-ce un fait de l'âge que l'enfance me taraude à ce point ? Il me semble de plus en plus aujourd'hui qu'elle m'aura nourri, comme dit Rilke, au plus profond, et sans doute à mon insu. Travaillant avec des sujets polonais depuis longtemps intégrés dans la société américaine, un analyste de Washington dit les révélations extraordinaires qui remontent en surface quand le sujet de l'analyse retourne à sa langue maternelle, à la langue de sa première enfance.

Mes quatre premières années, je les ai vécues en dialecte de Louvain — un dialecte flamand très particulier, profondément marqué d'ailleurs par le quartier populaire où j'habitais avec mes grands-parents. Emmené à Bruxelles sans connaître un mot de français à l'âge de cinq ans, j'ai beaucoup pleuré de ne rien comprendre à l'école primaire où mon père était instituteur, en français. Je m'y suis fait. Ma chance aura peut-être été d'avoir eu comme instituteur à huit ans Constant Burniaux (le père de Jean Muno), qui m'apprit vraiment à lire. Puis, la « seconde langue » d'école, le néerlandais, est devenu ma troisième langue, en lointain rapport avec mon dialecte d'enfance... La philologie germanique m'a plus tard rapproché des mondes flamands, néerlandais, allemands, anglais, mais aussi de la France. Ces langues et ces cultures se sont aiguisées entre elles, leurs sons se sont sans doute affinés par une formation musicale. Deviendrais-je pianiste ? Compositeur ? Professeur ? Mélange impur de cultures et de langues diverses, toutes européennes, je ne me suis jamais « servi de la même langue et des mêmes mots » comme il est dit dans la Bible. Mâtiné de culture germanique, italienne, anglaise, de langages musicaux d'hier et d'aujourd'hui, ce n'est jamais dans les langues que j'ai trouvé l'unité « primordiale » dont rêvaient les nostalgiques. Cette unité, je l'ai cherchée ailleurs.

C'est à ce moment que je suis « entré en cinéma », que le cinéma est devenu pour moi langage de création. L'impossible réconciliation des réels et des imaginaires s'est peut-être opérée là, au moment où je vivais dans ma vie quotidienne une *dualité* à l'unité indécélable. Heureux avec moi-même et chez moi d'un côté de la frontière linguistique comme de l'autre, dans la profusion des cultures et des langues, avec le sentiment des richesses accumulées, et jamais celui d'une trahison ! (ce sentiment-là, c'est la chose politique qui m'en a instillé la culpabilité). A près de quarante ans, par hasard

et par volonté, je suis « entré en cinéma ». Sans suivre la pente de la famille.

En ne suivant pas cette pente — comme dit Michaux —, quel ancêtre inconnu ai-je laissé vivre en moi ? Suis-je moi ? ou l'autre ?

Mon premier film (*l'Homme au crâne rasé*) avait trouvé dans Johan Daisne ce problème d'identité. *Je* est un autre. Plus aiguë devient cette thématique dans *Un soir, un train*, où un intellectuel écartelé entre deux langues, deux communautés rivales, paie une obscure culpabilité par la perte de l'être aimé. Ce thème-là, je l'aurai vécu jusqu'au bout...

Un ensemble de sujets, jusqu'à *Benvenuta* en tout cas, parcourent l'esthétique du réalisme magique (« la nébuleuse R.M. ») né sans doute de cet affrontement et de l'angoisse qui en sourd.

L'idée m'est venue bien plus tard que ce choix pouvait n'être pas un choix d'humeur. Est-elle celui d'une dualité et d'une recherche d'unité dans l'identité ? D'unité impossible dans la vie ? Réel et imaginaire, les contraires ici s'affrontent sans se concilier ni se réconcilier. De cet affrontement naît l'entre-deux : précisément l'œuvre. Conscience maintenue de la dualité, sans synthèse réductrice, sans effacement des aspérités en présence.

En moi les deux cultures coexistent. Jamais l'une n'est tenue de le céder à l'autre. De leur pleine rugosité naît la richesse possible de l'œuvre : nord et sud, germanité et romanité, mysticisme et réalisme. Ce pays de l'entre-deux, qui ne réussit à recouvrer son unité que dans l'imaginaire devenu langage : dans *l'œuvre*, c'est le pays où je vis.

Akerman, Andrien, Van Dormael, toute la ligne de l'imaginaire dont la substance première est le réel, en même temps qu'une recherche sur les langages et sur les styles, ces choix-là, je le sais, trahissent mes préférences personnelles. Il n'est toutefois pas innocent de remarquer qu'ils donnent de notre cinéma l'image particulière telle qu'elle se confronte aux réalités de la production, plus précisément à celles du pouvoir qui en assure le financement de départ. C'est là que se situe la vraie ligne de coupure, comme le « partage des eaux » détermine parfois les zones verdoyantes et les versants arides.

D'une part donc, un cinéma de l'imaginaire qui se cherche une forme et un style propres, où se décèle l'identité individualisée de l'auteur, et du pays où vivent ses personnages généralement emblématiques.

D'autre part, le cinéma récemment retrouvé de Paul Meyer (*Déjà s'envole la fleur maigre*) sur le monde des émigrés du Borinage décrit il y a trente ans par un acte d'accusation qui, faute sans doute de production adéquate, réduisit au silence un auteur endetté. Ou, dans un registre anarchisant, le

portrait au vitriol d'une société aliénée, *C'est arrivé près de chez vous*, construit petit à petit par des jeunes sans moyens ni crédit.

En forçant à peine le trait, le partage se fait entre un cinéma possible et un cinéma impossible. Les films « possibles » passent nécessairement — production oblige — par les aides communautaires au cinéma, sélection solidement verrouillée par la composition politique des commissions : elles privilégient, à l'intérieur de ce qui est *politiquement* admissible ou anodin, l'imaginaire au sens le plus large, ce qui ne met pas en cause l'ordre social comme le conçoivent les partis en présence. Les films « impossibles », virulents, agressifs, de contestation, se font eux en marge des zones contrôlées par le pouvoir, avec des moyens de fortune, en francs tireurs, par exception : uniques, irrépétibles, hors normes... On se console en les félicitant d'être le sel de la terre, même si les aides verrouillent l'accès aux idéologies et aux morales discordantes ; même si notre Télévision, miroir conforme du système, ne les produit pas.

Voilà les limites, en fin de compte étroites et dures à transgresser, où se fait le cinéma dans notre pays. Son identité peut s'y exprimer et même s'y épanouir — dans l'imaginaire. Sans en exclure le social ou le politique, à condition d'être soigneusement tamisé.

Je ne me plains pas. Cette terre aura sans doute été, pour ce que j'ai à dire, terreau favorable. Mais je peux rêver.

Les grands mythes fondateurs légués par les ancêtres : Œdipe et la vanité du pouvoir, Antigone et la transgression, la Diotime du Banquet, Faust départageant le bien et le mal, ne sont pas faits pour un cinéma banalisé. On les voit se déployer dans le roman, au théâtre : Hugo Claus enracine Sophocle et Eschyle en terre flamande, Henry Bauchau écrit Œdipe sur la Route, Diotime et le Lion. Je rêve, moi, d'un Pasolini à la fois épique et lyrique qui ressusciterait dans notre cinéma les affrontements de la conscience et du pouvoir. Car qui dira chez nous le meurtre des rois ? la lutte des juges contre les corruptibles ? la mort de Laos ? et Antigone la juste ?

Comment pourrait-il travailler chez nous, le Francesco Rosi qui dénoncerait Main basse sur la Ville ? ou la mort mythique, tant qu'inexpliquée, des « *Cadaveri Eccelenti* » ?<sup>1</sup>

juin - décembre 1994

<sup>1</sup> « La pluralité des espaces culturels en Belgique francophone ; les espaces de l'image », colloque du 28 mai 1994 à Bruxelles, sous la direction de Roger Lallemand, pour le PAC.

## L'EUROPÉANITÉ D'ANDRÉ DELVAUX

F.S. : Le discours d'aides aux films européens suggère à chacun de faire des films nationaux et encourage les possibilités de les faire diffuser dans l'ensemble de la Communauté. Est-ce suffisant ? Vous disiez que Zénon était en quelque sorte le premier Européen. Comment définir cette « conscience européenne » ?

A. D. : Tous les films que j'ai faits ont une évidence européenne. Ils se passent en Europe ; ils manipulent des notions européennes dans l'une ou l'autre langue de ce continent. Ils sont des portraits d'une façon de vivre en Europe.

A mesure que je me suis mis à travailler, je me suis enraciné dans un terreau très spécifique. Dans ce bureau, je pourrais vous laisser seul et vous feriez le compte de tout ce qui est autour de vous : la totalité d'une bibliothèque, disons utile, vivante. Ce serait une façon de délimiter une aire géographique, et en même temps culturelle, dont je suis né.

Ici... tout Johan Daisne... ce sont pratiquement ses œuvres complètes, commençant par *l'Homme au crâne rasé*. Là : Proust... disséminé en plusieurs endroits, parce que c'est énorme. La Pléiade là, et des études considérables sur lui qui traînent ailleurs. Les principales sont ici : la revue *Europe*, Bardèche, le Proust de Pinter, l'un des volumes de sa *Correspondance*...

Yourcenar se trouve là. Ici sont rassemblés tous les travaux sur Yourcenar, sur *l'Œuvre au noir*... Tout Lilar n'est pas ici, mais dans le couloir...

Chose curieuse, il y a tout un bloc Mauriac : une passion à moi de jadis — vers 23-25 ans, j'avais tout ce que je pouvais trouver de lui, — avec ce style, et cette violence affective de personnages qui ressemblaient à des personnages flamands...

Ici, Tabucchi, puis Ivo Michiels avec qui j'ai fait *Dieric Bouts* et *Femme entre chien et loup*. Ensuite Borges, et Modiano qui est un des rares auteurs romanesques des dernières années dont l'apparente simplicité m'ait passionné. Sinon, c'est très mélangé. Tout Gracq est ici. Gracq, c'est *Rendez-vous à Bray*. Alors, bizarrement, à côté de Hugo Claus, l'un des Flamands que je connais bien, il y a toute la série Umberto Eco, Roland Barthes. Et Genette, auquel il y a une allusion directe dans *Belle*... Le reste, c'est de la littérature spéculative actuelle, des études sur le modernisme...

En ce qui concerne la littérature musicale : partitions de poches, et une collection de grandes partitions classées je ne sais plus où...

De ma bibliothèque cinématographique, sur six rangées complètes, cinq sont parties à la Cinémathèque. J'ai tout donné, excepté les ouvrages de référence.

La littérature germanique est restée en haut... je la consulte peu, j'ai perdu le contact avec elle depuis 1960, à peu près. Tout ce qui est anglais, allemand et flamand, qui m'a formé jusqu'à mes trente ans, se trouve là, isolé.

Quant à la musique... j'ai pratiquement tout copié sur cassette. C'est ma formation musicale à moi, qui était classique ; en 1948-49, Boulez n'existait pas pour nous. Mes maîtres ont été des traditionalistes. Pour eux, le nec-plus-ultra, c'était Ravel, Bartok, Prokofiev, mais pas au-delà — Stravinski, oui. Les mondes de Schönberg, Berg, Webern n'étaient pas connus, et Messiaen, pas encore.

Tout ce dont je parle, c'est la terre, la boue européenne qui me colle aux pieds, et je n'en connais pas d'autre. Je ne peux pas dire qu'il y a toute une littérature américaine qui m'ait influencé, j'ai vraiment lu très peu d'Américains.

Je lis dans le Times Magazine que Wenders est né à Düsseldorf en 1945. Son père, un docteur bien connu, a officié dans divers hôpitaux, là où l'on parlait avec un accent britannique, là où se trouvait l'armée française. « Mais, partout, se souvient-il, je pouvais capter la US Army Force Radio. Les films, évidemment, n'étaient qu'américains... et c'est ainsi que moi je me suis fait, avec la présence permanente de la culture américaine ». Puis, il confie qu'il s'est toujours senti très bien à New York. Et il a passé huit années en Amérique, au moment où il faisait *Hammet* pour Francis Ford Coppola.

Pour moi c'est un choc, parce que c'est l'inverse de ma démarche. Wim Wenders se décrit comme un émigré, comme quelqu'un qui, par le hasard des circonstances, est allemand, mais ne rêve que de culture américaine... Son plus grand succès, *Paris Texas*, qui a eu le prix à Cannes, est un film fait aux Etats-Unis, selon des techniques américaines, avec néanmoins un reste d'esprit européen, comme le firent ceux qui avaient comme lui traversé l'océan naguère, les Lubitsch, les Billy Wilder.

Cela révèle par contraste combien je me sens européen. Les caractéristiques de mes films sont de qui n'a guère jamais vécu ailleurs que dans son pays.

Dominique Deruddere ressemble fort à Wenders. Flamand venu du nord du Limbourg, ayant vécu dans une petite ville de garnison, il a passé sa jeunesse à ne voir que des films américains, à la télévision, dans des salles, entièrement formé par ce cinéma, qu'il entendait en version originale. Le restant de la production, il ne la voyait pas, puisque la distribution hollywoodienne est prépondérante en Belgique.

F.S. : Il y a une scission dans nos régions ; les francophones se rattachent plus à la mouvance du cinéma français et les Flamands se tournent davantage vers les Anglo-saxons.

A. D. : En Flandre et à Bruxelles, la plupart des copies sont sous-titrées. En Wallonie, pratiquement tous les films sont doublés. La langue de culture première reste le français, une langue majeure en Europe, alors que le flamand est local... ce qui a poussé les Marc Did-den, les Dominique Deruddere, les Robbe de Hert, réalisateurs des Flandres, à se tourner plutôt vers la culture américaine. Le lieu, pour eux, de la grande langue internationale.

Mais ma formation cinématographique à moi date d'une autre génération.

Avant 1940, jusqu'au moment où j'avais quatorze ans, j'ai vu toutes sortes de productions françaises, américaines, en général en version française... Puis, à partir de 1940, pendant quatre ans, j'ai vu surtout des films français (aussi bien les comédies vaudevillesques, c'était la mode de l'époque, que les *Inconnus dans la maison* de Decoin, ou les œuvres de Duvivier, de Marcel Carné). J'ai aussi vu énormément de films allemands en allemand, sous-titrés en français et en flamand. Non pas le cinéma classique — expressionniste des années 20 —, mais celui fait en Allemagne pendant la guerre. Je me souviens que de Schaerbeek, où j'habitais à la limite d'Evere, je descendais à pied, deux fois par semaine, jusqu'aux cinémas *Century* et *Mirano*, près de la place Madou.

Dès 1944-45, à l'explosion de la Libération, tout à coup, j'ai vu par dizaines des films américains en version sous-titrée. Mais en même temps, je me suis fait une culture cinématographique à la Cinémathèque.

Aussi quand j'ai commencé à faire du cinéma moi-même, c'était avec l'ambition de défendre le cinéma d'auteur. C'était pour moi un moyen d'expression personnelle.

Je ne décèle pas, dans ma technique par exemple, d'influence américaine. Les films que j'ai le plus regardés, surtout en les accompagnant au piano, c'était Murnau, Dreyer, Pabst, Fritz

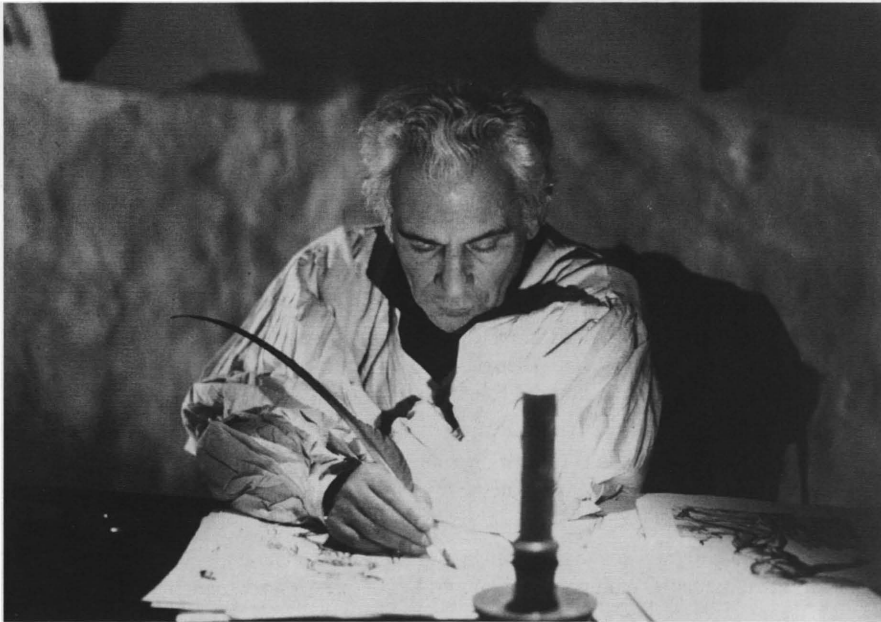
Lang, l'expressionnisme allemand des années vingt, les premiers films des années trente... Comment ai-je appris mon métier ? C'est Ghislain Cloquet qui m'a montré comment attaquer une scène. Lui, tenait cela de Jacques Becker, dont il était le beau-fils, et avec qui il avait travaillé comme opérateur. Becker découpait à la manière de Renoir. Très précis, classique. Voilà ma lignée.

Tous les éléments que j'ai évoqués s'étendent à une sorte d'aire européenne qui, ne quittant pas la Belgique, ratissent large dans les cultures des pays limitrophes : la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, — pas au-delà. C'est mon aire, ma patrie culturelle.

F.S. : Les nouvelles générations sont entièrement dominées par le cinéma d'Outre-Atlantique. Ainsi, les jeunes cinéastes belges ont retravaillé leur scénario avec un Franck Daniel, qui apporte une méthode scénaristique américaine. Cela rejoint la question du contenu des films et de leur forme, de la production et de la diffusion. Comment faire pour qu'un cinéma européen existe ? N'est-il pas déjà derrière nous ?

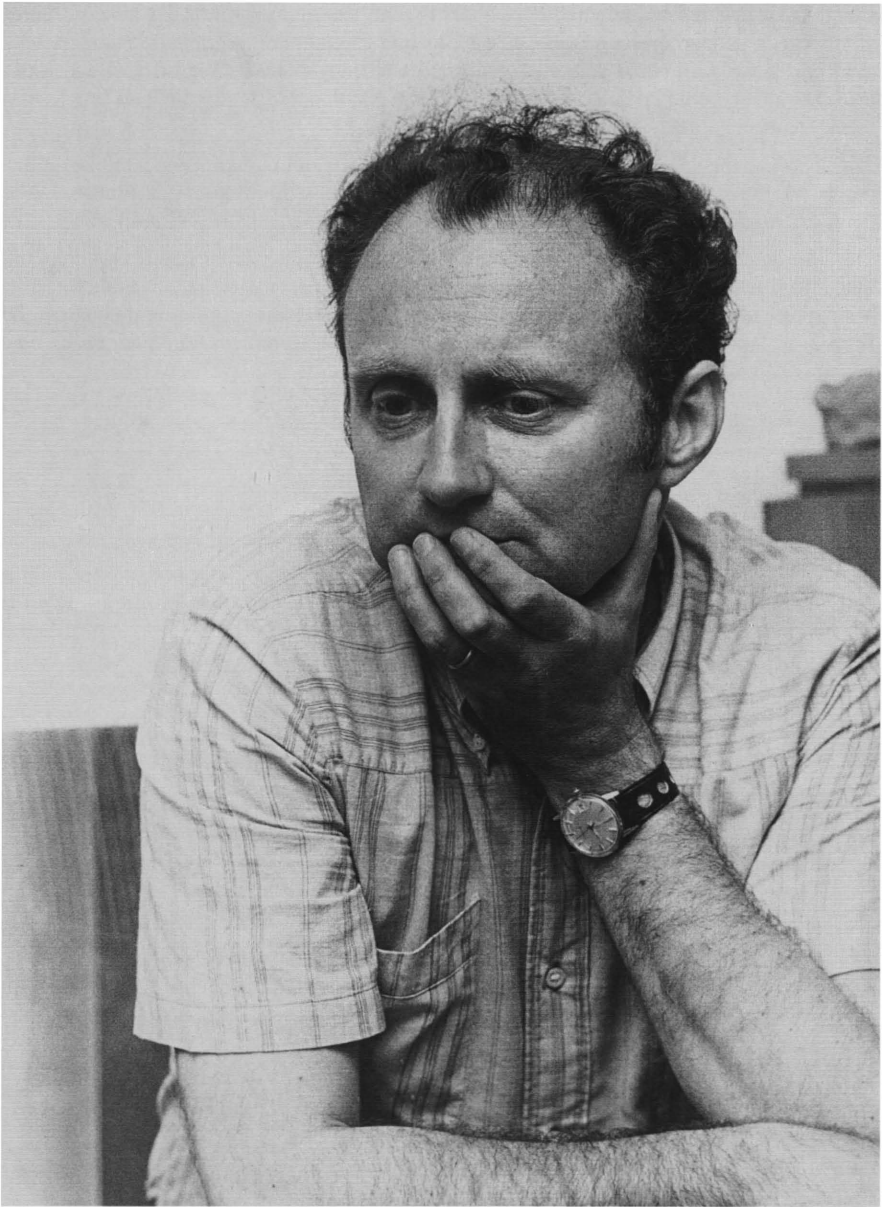
A. D. : Avec eux, le mobile premier deviendrait la réussite. Alors que la motivation d'un auteur devrait être l'expression de soi à travers sa culture...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Extraits opérés par A. Nysenholc, à partir de l'interview réalisée chez André Delvaux à Linkebeek, le 5 juin 1992, par Frédéric Sojcher. Une version développée en sera publiée dans « Cinéma européen et identités culturelles », un prochain numéro de la *Revue de l'Université de Bruxelles*.



*L'œuvre au noir*, Gian Maria Volonte, « Zénon ».



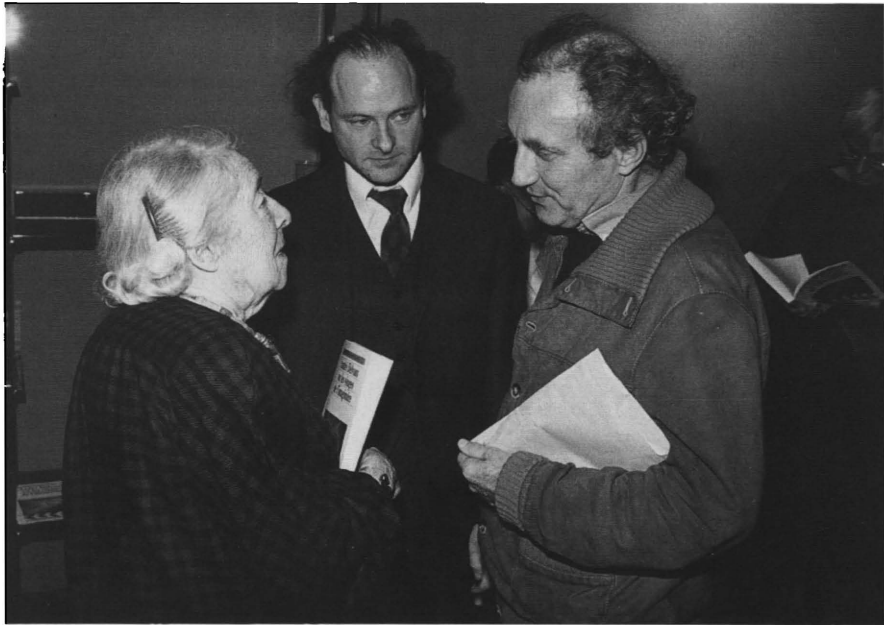


André Delvaux.

## **II. LES THÈMES**



Julien Gracq et André Delvaux.



Suzanne Lilar, Adolphe Nysenholc, André Delvaux, le 11.12.1985.

## DU LIVRE AU FILM : PLAISIRS DE L'INFIDÉLITÉ

Quand on se demande pourquoi un cinéaste choisit tel roman ou telle nouvelle pour en tirer un film, la première réponse qui vient à l'esprit est qu'il a trouvé un bon sujet. N'arrive-t-il pas souvent d'ailleurs que quelqu'un lui dise : « Je crois que j'ai trouvé un bon sujet pour vous » ?

Je me suis posé beaucoup de questions à cet égard. Mais si j'admets volontiers que j'aie ainsi trouvé des éléments de récit ou des situations qui stimulent le travail d'adaptation, le véritable mobile de mes choix, le choc déclencheur n'a jamais été celui-là. Que ce soit pour *l'Homme au crâne rasé* comme pour *Rendez-vous à Bray* tiré d'une nouvelle de Julien Gracq, ou pour *Benvenuta* qu'avait inspiré *la Confession anonyme* de Suzanne Lilar, je me souviens parfaitement de la fascination subite dont est née, tout à coup, l'irrépressible envie de faire un film.

L'acte qui m'a, dès mon premier film, poussé à faire choix, à m'engager pour une aventure qui à chaque fois occuperait deux ou trois ans de ma vie en exigeant une confiance radicale (mais pas aveugle !), c'est le choc de plaisir que provoque en moi le style de l'œuvre écrite. Fasciné, non pas par le récit que mène l'auteur de l'œuvre écrite, mais par la jouissance que provoque la qualité sensuelle de sa langue, je suis pris d'une exaltation, j'assume en quelque sorte le défi d'atteindre, dans mon langage, le niveau de beauté de celui ou de celle qui m'a inspiré.

Je me souviens bien : chez Suzanne Lilar, plus que le thème de l'amour ritualisé coulé dans d'admirables descriptions, c'est la chambre rouge d'un hôtel milanais où se déroule la liturgie du sexe qui m'a convaincu de faire *Benvenuta* :

...« les chambres bourgeoisement solennelles d'un grand hôtel milanais qui s'alignaient comme autant de chapelles liturgiquement tendues de rouge, dans un dédale de couloirs sombres et veloutés où se feutraient les pas. (...) Toujours nous les trouvions étrangement creuses, malgré le vaste lit dressé au milieu, dont la couverture déjà à demi repliée découvrait des draps glacés et frais comme une nappe d'autel, parfaitement vidées, nettes, stériles (...) avec tout au plus la surprise d'une abeille ou d'une grosse mouche prisonnière et bourdonnante, rappelant l'après-midi d'été qui s'étirait au dehors et me transmettait ses suggestions de lascivité et de paresse. Toujours je pénétrais dans leur fraîcheur de grotte ou de coquille avec l'impression de m'y enfoncer... »

Cette extraordinaire métaphore de l'amour vécu comme pénétration physique autant que rituel religieux (« chapelles liturgiques tendues de rouge, dédale de couloirs sombres et veloutés, ... étrangement creuses, grotte ou

coquille... impression de m'y enfoncer... ») je me souviens de l'avoir lue vers minuit, en 1982 je crois. A l'aube, je savais que je ferais le film.

Ce choc et cet élan de confiance tiennent peut-être de la rencontre amoureuse, du hasard et de la volonté ? Certainement, en tout cas, des affinités entre l'auteur du texte et le cinéaste. La séduction de l'écriture et sa musique provoquent l'évidence subite du « oui » : il suffit d'une phrase qui, dans le registre de l'amour, chante bien.

Mais c'est alors que s'engage — et sans que l'auteur du roman ne s'en doute déjà — le vrai défi, la passe d'armes entre l'écriture littéraire et l'imagination cinématographique qui pousse un autre langage à naître, cet imaginaire nouveau qui investit progressivement le territoire de « l'autre » et veut se frayer un chemin dans la chair littéraire du roman qui résiste et se dérobe à l'envahissement des images et des sons. Il faut « tuer » la machine littéraire et toute son organisation, pour vider les lieux et préparer le terreau où devra s'enraciner l'écriture nouvelle qui s'appelle Scénario : premières bribes de séquences, schémas de constructions possibles, renvois de personnages en personnages, bribes de réplique, images et sons...

Il ne s'agit plus ici de « respecter » l'œuvre première, de s'en tenir à une fidélité littérale qui traduirait en une sorte de fac-similé impossible ce qu'un langage (le roman) a de spécifique et d'unique en un langage autre qui exige le respect de ses propres lois. Si l'on veut créer, Stravinski ne rappelait-il pas que ce n'est pas en « respectant » une femme qu'on fait un enfant ? C'est que la fidélité littérale ne rend jamais justice à l'œuvre première, pour des raisons évidentes de vraie trahison, de forme plaquée aussitôt rejetée : la greffe ne prend pas. Dès lors qu'il ne reste de l'œuvre première que des lambeaux anecdotiques et quelques citations, on atteint ici le point où l'infidélité à la lettre est extrême.

Grande est la surprise cependant, quand dans le meilleur des cas, ce qui semblait impossible ou irréductible se rejoint dans une réciprocité de qualité et de niveau par laquelle l'original va regagner ce qu'il avait perdu. Il aura fallu, pour mieux renaître, que le grain meure. L'écho s'est transformé en enrichissement : on découvre par ce détour, par cet échange, une fidélité profonde, une réciprocité sur laquelle les auteurs premiers, Gracq ou Lilar, ne se sont jamais trompés. Le plaisir qu'ils ont eu, eux, à écrire s'est en retour, comme en écho, retrouvé dans le langage d'images et de sons né du plaisir renouvelé.

La création, pour autant qu'on oublie la notion trop étroite d'adaptation, n'est pas ici un plaisir solitaire mais plutôt le va-et-vient du plaisir partagé. On pourrait avancer sans sourire qu'il s'agit — pourquoi se le cacher ? — d'une forme subtile de stratégie amoureuse.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Texte présenté à Trieste, le 27 avril 1994, et paru in *Dionysos*, n° 36, nov. 1994.

## POÉTIQUE DE L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE D'ANDRÉ DELVAUX

L'analyse rétrospective de l'œuvre d'André Delvaux permet d'apercevoir de fortes constantes, au risque de faire apparaître un système là où le réalisateur a procédé par expérimentations successives, fondées cependant sur la recherche obstinée d'une forme.

Delvaux témoigne en effet d'une grande cohérence dans les thèmes et les structures narratives de ses films, qu'il s'agisse de fiction ou de films de recherche, sortes d'essais cinématographiques interrogeant la création artistique en tant que telle.

Les films de fiction eux-mêmes peuvent se classer en deux catégories d'importance numérique inégale, une chronique historique, *Femme entre chien et loup* (1979) d'un côté et six longs métrages appartenant à l'esthétique du réalisme magique de l'autre : *l'Homme au crâne rasé* (1966), *Un soir, un train* (1968), *Rendez-vous à Bray* (1970), *Belle* (1973), *Benvenuta* (1983), *l'Œuvre au noir* (1988). Quant aux essais cinématographiques, ils comportent un moyen et deux longs métrages : *Met Dieric Bouts* (1975), *To Woody Allen, from Europe with love* (1980) et *Babel opéra* (1985).

D'un genre à l'autre cependant, il n'y a pas solution de continuité. Les recherches formelles ne sont pas moins importantes dans les films de fiction que dans les films de recherche. Il est également impossible de classer les films de Delvaux en fonction des thèmes traités : la mort, l'amour, l'art et le voyage se retrouvent à des degrés divers dans l'ensemble de sa création. C'est plutôt en termes de choix esthétiques qu'il faut réfléchir.

Ainsi, les films de fiction s'apparentant au réalisme magique se caractérisent par une mise en forme rigoureuse des rapports contractifs qui unissent le réel et l'imaginaire. Le réalisme magique est alors associé à une esthétique particulière s'appuyant sur les grandes structures narratives propres au scénario initiatique et travaillant plus particulièrement la construction du film, la maîtrise du temps et du rythme, les rapports entre la bande sonore et visuelle et le lien qui unit le personnage au spectateur du film.

La chronique historique de *Femme entre chien et loup* pour sa part adopte une narration plus linéaire et exprime l'imaginaire du personnage principal à travers le symbolisme des images et des lieux.

Enfin, les films de recherche se dégagent des contraintes de la narration pour mieux explorer le domaine de la création artistique, qu'elle soit pictu-

rale, cinématographique ou musicale et repenser le rapport qui unit le créateur à son œuvre et le spectateur/auditeur à l'œuvre d'art. Dans ce cas, le montage prend une importance fondamentale, le sens de l'œuvre se construisant à travers une série de correspondances portant avant tout sur l'articulation de séries visuelles et sonores.

L'impossibilité d'être exhaustif en quelques pages nous poussera à développer ici les caractéristiques principales d'une œuvre qui se déroule sur un quart de siècle. Ces caractéristiques seront ramenées au nombre de trois : une interrogation constante sur le rôle de l'artiste dans le monde et plus particulièrement du cinéaste dans son œuvre, une vision du monde proche de l'esthétique du réalisme magique et une recherche du sens qui trouve dans le scénario initiatique son expression la plus rigoureuse.

### **C'est en poète que l'homme habite sur cette terre**

Professeur de littérature puis enseignant la réalisation cinématographique, pianiste, musicien, Delvaux met résolument en scène des personnages chargés d'exprimer une partie de sa propre façon d'être au monde, fondée à la fois sur l'analyse intellectuelle du réel et l'expression d'une sensibilité artistique. Ainsi Govert et Mathias sont professeurs, Zénon est philosophe, Mathieu poète et conférencier, Julien et Benvenuta pianistes<sup>1</sup>. Ce qui est vrai des personnages principaux de la fiction ne l'est pas moins des protagonistes des essais cinématographiques, puisque le sujet du premier de ces essais est le peintre Dieric Bouts, le second le cinéaste Woody Allen, le troisième l'opéra de Mozart Don Giovanni à travers la direction musicale et la mise en scène.

Il s'agit là d'une volonté délibérée *d'interroger le rapport au réel qui caractérise l'artiste*, faisant par la même occasion du film un terrain propice à l'exploration des rapports qui unissent le spectateur et l'auditeur à l'œuvre d'art. Rien d'étonnant alors à ce que le film soit l'occasion d'une mise en abyme de la création cinématographique.

Quelques exemples concrets éclaireront ces propos.

Ainsi, *Met Dieric Bouts* pervertit les règles du documentaire artistique. A la commande institutionnelle de la télévision flamande : réaliser un documentaire sur Dieric Bourts, Delvaux réplique par une œuvre posant une autre question : qu'est-ce qu'une commande institutionnelle adressée à un artiste ? Montant en parallèle la Dernière Cène, commandée à Bouts par la Confrérie du Saint Sacrement et la commande passée par la télévision flamande à André Delvaux, cinéaste, Frédéric Devresse, musicien et Ivo Michiels, écrivain, le film de Delvaux montre que l'artiste tout en se coulant dans les règles artistiques et idéologiques de son temps, invente à la marge

de nouveaux modes d'expression qui lui sont propres. Ainsi, au quinzième siècle, Bouts a dû trouver un compromis entre une contrainte idéologique : faire du Christ et de l'eucharistie le sujet central de son tableau, et les contraintes des lois de la perspective qui lui rendaient difficile la représentation de quinze personnages dans le même espace. Sa trouvaille a été de pervertir légèrement les lois de la perspective pour que la main levée du Christ occupe le centre géométrique du tableau. Plutôt que de se livrer à un commentaire en voix off pour expliquer la solution de Bouts, Delvaux s'emploie à reconstituer la Cène avec des acteurs puis à mettre en jeu une autre caméra le présentant lui, Delvaux, en train d'élever l'objectif à deux mètres cinquante du sol, réalisant ainsi une légère plongée qui met en lumière le dispositif de Bouts. Cette mise en scène compliquée a valeur de modèle : tout réel représenté se fait selon un point de vue, au sens technique et non subjectif du terme, tout point de vue participe d'une série de contraintes techniques et idéologiques à la fois. Mais l'espace de liberté de l'artiste réside dans le choix des contraintes et la perversion des codes attendus.

De la même façon, tout en répondant à la commande de la télévision, Delvaux ne se livre à aucun commentaire informatif sur Bouts. En présentant d'un même mouvement l'art brut de la rue, l'allure actuelle des paysages représentés par Bouts et les tableaux du maître, en refusant de montrer les bordures des tableaux, comme si le bord de l'écran était aussi bien celui du réel que de l'œuvre peinte, Delvaux pousse le spectateur à entrer dans un autre rapport avec l'œuvre d'art et partant avec le film, un rapport actif, fait d'interrogations et de va-et-vient entre le présent et le passé, entre le réel et sa représentation.

Cette interrogation sur les relations entre l'artiste, son œuvre, le réel et le public est plus particulièrement rendue par le montage. Les séquences s'enchaînent par analogies formelles, qu'il s'agisse de l'image ou du son. C'est ainsi que *Met Dieric Bouts* est tout entier traversé d'une bande sonore répétitive qui lui donne son rythme, tandis que le déroulement de *Babel Opéra* suit la logique de la musique de Mozart. Dans ce dernier film où cohabitent une fiction et un reportage, le passage d'une série à l'autre se fait en fonction de la musique essentiellement.

*La mise en scène*, réelle ou transposée, du réalisateur dans son œuvre est une autre constante de l'œuvre de Delvaux et nous proposons d'y lire aussi bien une démystification de l'illusion de réel que provoque le film qu'une parabole sur le caractère construit et donc aléatoire de tout spectacle. Dans son pseudo-reportage sur Woody Allen, Delvaux s'attache ainsi à faire du réalisateur américain un double de lui-même, puis fait de lui-même, aux prises avec le montage de son propre film, la parabole du grand manipula-



teur taillant et recollant le réel pour lui donner cet aspect fluide et nécessaire qui sera celui du film une fois terminé. Le spectateur qui pénètre dans le lieu tabou de la salle de montage prend alors conscience de tout ce travail sur le film et doit en déduire que son sens ne réside ni dans une scène, ni dans une autre, mais bien plutôt dans la confrontation incessante et paradoxale des scènes entre elles.

Un pas de plus et cette mise en scène du réalisateur se transforme en une *mise en abyme* de tout le dispositif de la représentation, moment clé de la prise de conscience du personnage principal dans les films de fiction. Ainsi, dans *l'Homme au crâne rasé*, Govert découvre tout d'un coup l'ambiguïté fondamentale du réel lors de la projection d'une bande d'actualités présentant un entretien télévisé avec Fran, l'actrice qu'il pense avoir assassinée. Mathias et ses amis, protagonistes d'*Un soir, un train*, assistent à une séance de cinéma totalement incompréhensible qui redouble le caractère problématique de la situation où ils se trouvent, voyageurs inconscients d'eux-mêmes et qui sont passés au pays des morts.

Par ailleurs, si les protagonistes des films de Delvaux sont souvent des artistes, il faut également remarquer dans la plupart des œuvres la présence d'un personnage qui est comme le double du réalisateur dont il possède avant tout les caractéristiques de manipulateur. Ces personnages ambigus peuvent être secondaires, c'est le cas du professeur Mato, qui semble avoir organisé à l'attention de Govert sa rencontre avec la mort et l'amour dans un hôtel anonyme, ou du Professeur Hernhutter, au patronyme symbolique, qui donne sans cesse l'impression d'avoir de Mathias une connaissance supérieure à celle qu'il peut en avoir lui-même. C'est surtout le cas de Jacques Nueil qui a probablement manigancé la rencontre de Julien avec la mystérieuse Elle à La Fougeraie et dont l'ombre étrange, amicale et maléfique à la fois, plane sur toutes les scènes. Enfin, c'est le cas de Jeanne et de François, l'écrivain et le cinéaste, chargés de mettre en scène l'histoire de *Benvenuta* dans le film du même nom<sup>2</sup>.

En se mettant lui-même en scène, par personnage interposé, Delvaux assigne au spectateur une place dans son film, tout en jouant un jeu dangereux. Une analyse plus fine des films montrerait en effet que ces personnages ambigus sont voués à la disparition, au profit du personnage auquel ils donnent la vie. Ainsi, il faut que Jacques Nueil soit absent de La Fougeraie, peut-être mort, pour que Julien puisse, en occupant la place ainsi laissée vacante, s'initier avec Elle à l'amour. De même, Jeanne l'écrivain doit mourir pour que François le cinéaste néophyte soit initié à la création. Par une sorte de retournement, on comprend alors que le spectateur doit lui aussi occuper la place du personnage principal et accepter de

se laisser transformer, initier à une vision du monde particulière qui est celle du réalisme magique.

« Elle ne m'a pas menti ! Tout est vrai ! »

« Tout est vrai ! » ce cri de Mathieu Grégoire<sup>3</sup>, poète pris au piège de sa propre création et qui hésite un moment entre une interprétation réaliste de son aventure et la croyance libératrice que le réel et l'imaginaire ne font qu'un, pourrait être le mot d'ordre de tout réalisme magique.

Ce n'est pas le lieu ici de développer les caractéristiques principales du réalisme magique, mouvement plutôt qu'école et qui connaît, selon les continents où il s'exprime, des nuances assez diverses. Par ailleurs, Delvaux n'a jamais revendiqué son appartenance à ce mouvement, se contentant d'admettre une certaine parenté d'inspiration. Par cette appellation commode, on désignera avant tout une vision du monde qui tente d'exprimer l'unité du réel et de l'imaginaire, comme les deux faces d'une unique réalité. Cette unité, Delvaux l'exprime par une série de procédés cinématographiques dont il a eu l'intuition dès son premier film et qui s'affineront par la suite, chaque film constituant comme une variation du précédent dans la recherche d'une forme toujours plus élaborée.

On peut retenir trois de ces procédés.

Le premier travaille essentiellement *le point de vue*. En choisissant, dès *l'Homme au crâne rasé* de ne rien montrer d'autre que ce qui peut être perçu ou connu par Govert, donc en plaçant le spectateur à l'intérieur de la conscience du personnage principal, Delvaux a mis en place un dispositif piège, celui du point de vue unique de la narration, empêchant toute confrontation entre un réel supposé extérieur au personnage et la traduction subjective de ce réel.

Le deuxième procédé concerne les grandes *structures de la narration*. Construit en séquences s'opposant entre elles sur le plan de la logique rationnelle, le film articule des parties toutes parfaitement réalistes mais logiquement contradictoires. De cette contradiction du réel se nourrit l'imaginaire.

Le troisième procédé, proche de la construction cinématographique, consiste à travailler la *bande sonore* comme un élément décisif de l'imaginaire. Hypnotisés par la prégnance de l'image, nous oublions les sons et la musique du film sitôt entendus. Mais la bande sonore laisse en nous ses traces dans le subconscient. Jouant de subtils effets de rimes entre réel et imaginaire, Delvaux fait se correspondre ainsi des fragments de dialogues, des thèmes musicaux, de simples bruits répétitifs et jusqu'à des chansons dont le sens anecdotique se charge de symbolisme.

*Le parti pris du point de vue unique* est une des principales constantes de l'œuvre de Delvaux, certainement celle qui donne sa forme la plus ferme à l'esthétique du réalisme magique .

Ainsi, les gros plans cadrant presque exclusivement Govert nous empêchent à tout moment de vérifier sur les bords du cadre, dans un hors champ jamais montré, la réalité des perceptions du personnage. Le cadavre de Fran en restera pour toujours problématique. *Un soir un train* repose tout entier sur la conscience de Mathias dont les préoccupations diurnes, dans la première partie du film, reçoivent, dans la seconde, une traduction crépusculaire. Les interrogations, les lâchetés même du personnage se retrouvent transfigurées dans les scènes de son voyage au pays des morts. Quant à Julien, sa longue attente d'un ami qui ne viendra pas est traversée de souvenirs involontaires dont la recomposition donne petit à petit une forme et un sens à ce qui pourrait n'être somme toute qu'un acte manqué<sup>4</sup>. C'est certainement dans *Belle* cependant que ce parti pris piège le spectateur avec le maximum d'efficacité. Car tout se passe dans la conscience de Mathieu, créateur de ses propres rêves, poète récitant à Belle des poèmes dont elle issue dans l'espoir que la poésie le consolera du départ de sa fille Marie, alors même que Belle n'est peut-être qu'un double imaginaire de cette dernière. On trouvera, dans *Benvenuta*, une forme redoublée de ce principe. François et Benvenuta sont les seules consciences au travers desquelles nous avons accès au monde de Jeanne et de Livio. Ainsi, nous ne saurons de ces deux derniers personnages que ce qu'en perçoivent les deux premiers. Peu à peu, le scénario élaboré par les personnages du « réel » — Jeanne et François — vampirise les deux créateurs, gagnés par les sentiments de personnages dont ils se croyaient les maîtres, sans que nous puissions déterminer avec précision ce qui relève du réel et ce qui relève de l'imaginaire.

On voit bien comment le point de vue unique s'allie avec une construction cinématographique articulant entre elles des séquences contradictoires.

De ce point de vue, chaque film explore une possibilité de construction. Dans *l'Homme au crâne rasé*, Delvaux oppose une première partie où Govert découvre la beauté, à une seconde où il est confronté à la mort. La troisième partie, qui lui fait rencontrer Fran, détruit ses illusions. Une coda remet tout en question.

*Un soir, un train* est pour sa part construit sur deux grandes parties s'opposant entre elles, l'après-midi que passe Mathias avec Anne, dans un monde que l'on pourrait appeler réel, s'opposant point par point à la nuit fantastique dans laquelle sombrent les personnages sitôt le train arrêté en pleine campagne. Un très court finale donne un semblant d'explication réaliste,

l'accident de train ne permettant pas de résoudre toutes les énigmes posées par le film.

*Belle*, conçu immédiatement après, bien que le tournage en ait été retardé, explore une autre possibilité, un va-et-vient permanent entre le réel de Mathieu, sa vie à Spa, et l'imaginaire des Fagnes, son aventure avec Belle. Jusqu'au moment où les deux séries se court-circuitent l'une l'autre et où Mathieu doit accepter d'être définitivement rattrapé par le monde imaginaire chargé de le consoler. Là encore, les explications rationnelles ne peuvent donner qu'une solution possible, le film restant ouvert à plusieurs interprétations.

Quant à *Rendez-vous à Bray*, sa construction se fait, selon Delvaux, en suivant la forme d'un Rondo, dont l'après-midi passé par Julien à attendre Jacques constituerait le refrain répétitif, les souvenirs qui lui reviennent à la mémoire en étant les couplets. Encore une fois, les séries se contaminent réciproquement : si, dans un premier temps, on peut penser que les souvenirs s'enclenchent suivant les stimulations du présent, un souvenir étant par exemple appelé par la contemplation d'une photo ou l'audition d'une musique, peu à peu on voit le passé gagner le présent et lui donner sa forme.

Enfin, avec *Benvenuta*, Delvaux met en place une autre construction extrêmement subtile. Dans ce film, alternent apparemment deux séries, Jeanne et François constituant le volet « réaliste » et diégétique de la deuxième série, métadiégétique, l'histoire de Livio et de Benvenuta. Après une ouverture où chacune des deux séries est nettement séparée l'une de l'autre, le film rapproche de plus en plus les événements survenant dans l'une et l'autre au point que les deux créateurs sont rattrapés par les personnages dans lesquels ils s'incarnent. Chaque série donne alors comme la clé de l'autre et fonctionne suivant le principe de l'ellipse et de l'allusion. C'est ce que Delvaux lui-même appelle un « montage en forme de course de relais ».

Si *Benvenuta* constitue une somme des expériences et des possibilités issues des films précédents, aussi bien pour le point de vue unique que pour la construction du film, *l'Œuvre au noir* opère une rupture. Le point de vue unique de la narration y est abandonné, vers la fin, au profit d'une scène entre Martha et Philibert, des parents de Zénon auxquels le chanoine Campanus veut demander de l'aide. Nous abandonnons Zénon dans le dénuelement de sa cellule pour assister à une scène dans de somptueux appartements. Le montage a ici valeur d'opposition. Par ailleurs, dès les premières séquences, le film nous fait assister à la mort d'Henri-Maximilien, le cousin soldat de Zénon, alors même que ce dernier n'en sait rien. Cette scène est introduite par une analogie purement formelle : la pluie qui s'abat sur la chaise de poste emmenant Zénon vers Bruges répond à la

pluie qui saisit Henri-Maximilien dans les paysages arides d'Italie. Tout le long du film, des inserts de vues sur les canaux croupissants de la ville symbolisent l'invasion de l'imaginaire. Tout se passe ici comme si Delvaux avait voulu garder à la narration une grande linéarité, ce qui répond à la volonté stoïcienne de Zénon de rester maître de lui, alors même que l'apparition progressive de séquences nées de l'imaginaire représenterait le destin auquel Zénon, pas plus que Delvaux, ne peut échapper.

Ces remarques permettent de mieux situer *Femme entre chien et loup* dans l'œuvre de Delvaux. Ce qui fait échapper ce film au réalisme magique, ce n'est ni son thème ni le réalisme de la situation, assez proches finalement de l'univers et des préoccupations de Zénon. C'est le traitement qui est fait de la construction du film. Le déroulement en est linéaire, fondé sur une accumulation de scènes qui permettent de cerner de mieux en mieux la personnalité de Lieve. Les oppositions ne se font plus entre réel et imaginaire mais entre deux personnages masculins, Adriaan, le nationaliste flamand et François le résistant français, chacun pris dans un réseau de signaux symboliques. Ainsi François, l'homme de l'ombre, vit à la cave, Adriaan, l'idéaliste se réfugie au grenier, Lieve ayant en charge pour sa part le jardin. Le film s'emploie à renverser continuellement les signes positifs et négatifs des deux personnages, évitant ainsi un manichéisme facile et aboutissant au départ de Lieve qui n'a aucune raison de choisir entre ces deux personnages dont les qualités et les défauts arrivent à une somme nulle. Plus que réaliste, le film est surtout symboliste au niveau des signes.

Troisième des procédés utilisés pour faire passer le spectateur dans l'univers du réalisme magique, *le travail sur la bande sonore* représente certainement l'apport le plus original de Delvaux à l'esthétique cinématographique contemporaine.

C'est en effet à la bande sonore qu'est confiée une grande partie de l'imaginaire. Passons rapidement sur le premier film, dans lequel la musique est utilisée, de façon classique, pour symboliser les états d'âme du personnage ou alerter le spectateur sur le caractère fantasmatique de scènes dont le traitement photographique est parfaitement réaliste. Dès *Un soir, un train*, la bande sonore se charge d'effets de rimes et de répétitions ayant une fonction structurelle car elles permettent de passer d'une partie à l'autre : ainsi la sonnerie qui annonce les cours de Mathias à l'université retentit au moment de l'accident de train et appelle plus tard les personnages à une séance de cinéma déroutante. Des effets similaires seront utilisés pour signifier, dans *Benvenuta*, l'invasion progressive du personnage de Jeanne par Benvenuta, les deux personnages prononçant des répliques identiques à quelques séquences d'intervalle. De façon plus subtile encore, l'accident de train qui bouleverse la vie de Mathias est essentiellement signifié par la

bande sonore, alors que nous ne voyons que quelques flashes très rapides de l'accident lui-même. Comme ces flashes sont insérés dans des souvenirs de Mathias qui revoit en pensée une promenade dans la forêt avec Anne, la très grande majorité des spectateurs, se focalisant sur l'image, n'a aucune conscience de l'accident lui-même et se trouve perdu au pays des morts avec le même étonnement que Mathias<sup>5</sup>.

Dès le début, Delvaux a confié à Frédéric Devreese le soin d'écrire la musique de ses films. Musicien lui-même, il conçoit la musique moins comme une illustration ou un commentaire, fonctions qui sont habituellement les siennes, que comme un réservoir de formes susceptibles d'influer la construction même du film. C'est ainsi que ses films participent très résolument de la forme « thème et variations », caractéristique dans la musique occidentale de la forme sonate, l'imaginaire et le réel étant les deux volets possibles d'une même réalité et se répondant à intervalles réguliers dans chaque film, au-delà de la construction générale d'ensemble.

Autre particularité, la musique est étroitement associée à l'élaboration du film lui-même et en constitue un module, ou une cellule. L'unité sonore participe de l'unité d'inspiration du film et lui donne son rythme. C'est particulièrement vrai de *Babel Opéra* entièrement construit sur la musique de Mozart et de *Rendez-vous à Bray*, baignant dans l'atmosphère post-romantique des musiques de Brahms et de Fauré. Delvaux signale par exemple qu'une des séquences finales, la scène d'amour entre Julien et Elle, a pris au montage exactement le rythme et la durée du Nocturne inachevé de Jacques Nueil. Il peut arriver aussi que la musique apparaisse tout d'un coup en opposition avec l'esthétique du film. Ainsi, au dernier moment Frédéric Devreese a dû réécrire la partition musicale de *l'Œuvre au noir*. En effet, une fois orchestrée, la partition est apparue à Delvaux comme trop marquée par une esthétique post-romantique risquant d'enlever au film la rigueur et le dépouillement qu'il avait été progressivement amené à lui conférer.

Enfin, dès *l'Homme au crâne rasé*, Delvaux confie à une chanson ou à une comptine le soin de donner au spectateur quelques indications symboliques. Toujours parfaitement intégrées à l'action, ces chansons constituent un fil directeur possible et peuvent être, selon les moments, tout à fait anodines ou significatives. On citera ici la plus plaisante d'entre elles, la comptine écrite sur une musique de Brahms que chante, dans *Rendez-vous à Bray*, une petite fille jouant à la marelle. Un spectateur attentif remarque que la variante introduite dans le couplet final marque la fin de l'initiation de Julien<sup>6</sup>. Le même recours à une chanson symbolique se retrouve dans *Belle*, dans *Un soir, un train*, dans *Benvenuta* et dans *l'Œuvre au noir*.

Ainsi sous la simplicité apparente de procédés toujours plus finement élaborés se met en place l'expression cinématographique d'un monde où le réel est traversé d'imaginaire.

La grande originalité de Delvaux est de ne pas installer d'emblée cette vision du monde comme un donné naturel au personnage. Le réalisme magique est plutôt dévoilé au terme d'un parcours initiatique dans lequel personnage principal et spectateur sont étroitement associés.

### **Le scénario initiatique**

Le scénario initiatique est constitué de trois grandes parties : la séparation d'avec le monde profane, le voyage dans l'au-delà, ou la mort initiatique et la renaissance d'un homme nouveau.

Ces trois grandes phases se retrouvent, à des degrés divers, dans l'ensemble des films de fiction de Delvaux.

*La séparation du protagoniste* d'avec son univers habituel est une constante. Cet arrachement peut prendre la forme d'une crise. La fête de l'école qui signe les adieux de Fran à sa vie d'écolière est pour Govert le moment d'une révélation : il ne pourra plus la voir, il ne peut pas vivre sans elle. Cette découverte bouleversante le pousse à la déchéance sociale — il renonce à sa profession d'avocat pour devenir greffier — mais lui ouvre aussi les portes de l'imaginaire. Dès *Un soir un train*, on voit apparaître les trains comme un des artefacts permettant au personnage d'échapper à son univers habituel. Mathias quitte Anne, sur une dispute, pour aller prendre le train qui l'emmène vers une ville de la frontière ; Julien quitte Paris par un petit train de grande banlieue, glacial, pour se rendre à Bray la Forêt ; Benvenuta rejoint Livio à la gare de Milan. Ces signes du passage sont également présents dans *l'Homme au crâne rasé*, où Govert monte dans l'auto du professeur Mato pour aller assister à une autopsie qui le mènera jusqu'à la découverte de Fran et de la mort, dans *Belle*, où Mathias dispose d'une puissante Volvo pour faire le va-et-vient entre Spa et les Fagnes, et dans *l'Œuvre au Noir*, où Zénon rejoint Bruges, qui deviendra sa prison, en chaise de poste.

Mais c'est bien évidemment le *passage dans l'au-delà*, ici traduit en passage dans l'imaginaire qui constitue le cœur du film.

De façon très classique, ce passage conduit le protagoniste à une rencontre avec la mort. C'est le cadavre autopsié dans lequel Govert horrifié voit sa propre mort avant de tirer sur Fran, le monde infernal et glacé d'*Un soir un train*, où Mathias rencontre Moïra qui l'invite à une danse macabre, l'Étranger, rival de Mathieu Grégoire que ce dernier pense avoir noyé dans un trou du Pont Noir et qui se réincarne en cadavre de chien loup, Jacques

Nueil, peut-être disparu, comme sont morts avant lui les membres de son quatuor, Jeanne et Livio qui disparaissent puis le prier précédant Zénon dans l'au-delà. On verra plus loin la logique qui préside à ces disparitions.

Autre caractéristique de ces voyages initiatiques, ils conduisent, à travers un *labyrinthe*, jusqu'à un *lieu clos*, chambre secrète où a lieu l'initiation.

Govert erre ainsi un moment dans les couloirs déserts de l'hôtel jusqu'au moment où il trouve la chambre de Fran, comme Julien perdu dans les sombres couloirs de La Fougeraie sera précédé dans la chambre secrète par son initiatrice. Autre variante, c'est Benvenuta initiée à l'amour terrestre dans une chambre d'hôtel à Milan, puis comprenant le sens supérieur de cette initiation dans la chambre de la Villa des Mystères, à Pompéi. *L'Œuvre au noir* pour sa part redouble les signes du labyrinthe, Zénon étant confronté à plusieurs d'entre eux avant d'en arriver à l'initiation ultime, la mort qu'il se donne. C'est que l'initiation est ici le cœur même du film, Delvaux ayant renoncé à traduire du roman de Yourcenar les années aventureuses du médecin philosophe. On voit donc Zénon errant d'abord dans le labyrinthe des canaux de Bruges qui le mènent à une première rencontre, infernale mais douce, celle de sa mère Hilzonde, jadis brûlée comme hérétique. Installé au couvent, Zénon découvre un autre labyrinthe, celui des couloirs secrets menant à la crypte où la secte gentiment hérétique des Anges se livre à d'érotiques jeux ingénus, forme dégradée de l'initiation. Enfin, au moment où il se tranche les veines, le sang qui coule sur le sol dallé de sa cellule dessine les entrelacs d'un labyrinthe.

Pour le guider dans le labyrinthe des signes qui le mènent à l'initiation, le personnage principal trouve sur sa route un *initiateur*. Cette fonction s'incarne souvent en un personnage composite, combinant en lui plusieurs rôles. L'initiateur peut en effet être un double symbolique du réalisateur dont il possède une des caractéristiques principales, celle d'être le maître du jeu. C'est là un rôle tenu Mato, Herrnhutter, Jacques, Jeanne et Livio<sup>7</sup>. On notera également que ces initiateurs, une fois leur rôle accompli, disparaissent, le film se contentant souvent d'évoquer leur disparition sans la montrer de façon visuelle. Il y a cependant une évolution dans l'œuvre, Delvaux rendant cette mort toujours plus présente. En effet, si Mato et Herrnhutter se contentent de disparaître du scénario, si la mort de Jacques n'est qu'une des explications possibles à son absence, Jeanne et Livio meurent très explicitement, bien que leur cadavre ne soit jamais montré. De ce point de vue, la mort de Zénon est exemplaire. En effet, Zénon est en réalité l'initiateur de lui-même, personnage impressionnant qui combine en lui le double rôle d'initiateur/initié et dont la mort, présente à l'écran, constitue certainement la forme la plus bouleversante par laquelle un réalisateur peut exorciser sa propre disparition.



### *La nouvelle naissance*

S'initier, c'est bien sûr vaincre la mort naturelle, au profit d'une nouvelle naissance. Dans les scénarios initiatiques, il n'est pas rare que cette nouvelle naissance s'accompagne d'un changement de nom, pour bien signifier que l'être ancien n'existe plus. On trouve un écho de cette pratique dans le premier film, dans lequel Govert, l'inquiet, devient in extremis, Godfried, la paix du Seigneur, et dans le dernier où Zénon pousse le rituel plus loin puisqu'il reprend lui-même son propre nom et abandonne le pseudonyme de Sébastien Theus sous lequel il se cachait.

Plus spécifiquement, Delvaux fait coïncider, à la fin de chaque film, la fin de l'initiation et la révélation du réalisme magique. La mort enfin vaincue s'accompagne de la disparition de tous les doubles qui ont jalonné l'itinéraire du héros, doubles de lui-même, doubles aussi du réalisateur/manipulateur/initiateur.

Le thème du *double*, richement utilisé par les Romantiques qui le liaient étroitement à la mort, est en effet exploité par Delvaux à trois niveaux différents. Le premier niveau, thématique, fait du double un avatar de la mort. Le deuxième niveau, structurel, fait du double le pivot essentiel de la construction en miroir qui règne dans ses films. Réel et imaginaire étant en effet les deux volets d'une même réalité, les mêmes événements ou des événements similaires surviennent dans chacun des séries. Les exemples les plus systématiques restent ici *Un soir, un train*, et *Belle*, films dans lesquels chaque aspect diurne ou réaliste de la vie du personnage principal trouve un écho dans sa vie nocturne ou imaginaire.

Enfin, le double est aussi l'instrument de la connaissance. Il faudrait ici nuancer. Celui qui advient à la connaissance in fine, c'est bien sûr le personnage principal. La connaissance est pour lui synonyme souvent de solitude absolue. A la fin de leur aventure tous les personnages se retrouvent définitivement seuls, à l'unique exception peut-être de François qui voit s'éloigner sur les quais une Benvenuta imaginaire. Les tribulations qu'ils viennent de traverser les ont convaincus que la vie est ailleurs, que la réalité est double et que leur salut passe par l'acceptation libre de cette solitude et de l'ambiguïté du réel. Mais cette connaissance n'est pas une révélation subite. Elle arrive au terme d'une série de rencontres qui ont confronté le personnage principal aux divers doubles qui l'entourent. Or, celui qui perçoit le mieux ces doubles, s'il est attentif, c'est le spectateur lui-même. *Belle* et *Benvenuta* constituent les deux exemples les plus révélateurs. Dans *Belle*, l'intuition que Mathieu a construit un univers imaginaire pour supporter la souffrance du monde réel dans lequel il doit perdre sa fille Marie est d'abord le fait du spectateur, mis sur la piste de cette interprétation par les multiples répétitions de scènes et de situations analogues. Le

trio que forment Mathieu, Marie et John se reflète par exemple dans le trio Mathieu, Belle, l'Étranger. Pour Benvenuta, la chose est encore plus subtile. Benvenuta est peut-être d'abord le double de Jeanne, l'écrivain qui lui a donné naissance. Mais Jeanne devient peu à peu un double de Benvenuta, elle-même étant redoublée, en tant qu'initiée, dans le personnage de François. Ainsi Jeanne et Livio, en tant qu'initiateurs, occupent une place symétrique par rapport à François et à Benvenuta. Mais Jeanne et François, personnages du « réel » sont également les doubles symétriques de Benvenuta et de Livio. Dans ce curieux scénario, les doubles échangent leur place et leur sexe jusqu'à ne laisser survivre que les initiés.

*L'Œuvre au noir* pousse encore une fois cette logique jusqu'au bout. L'histoire même du film est faite de la disparition de toute une série de personnages secondaires, doubles de Zénon, auxquels Delvaux est peu à peu amené à renoncer pour donner au film toute la sécheresse d'épure voulue. De fait, Zénon parvenu à Bruges sous un faux nom est le double de lui-même. Ce qu'il met à mort, par son suicide, c'est la part humaine et secondaire de son être. Car s'initier, c'est apprendre à mourir.

Ainsi, de film en film Delvaux élabore une poétique originale exprimée dans une forme cinématographique qui lui est propre. Loin d'être l'expression d'un système préétabli, l'œuvre de Delvaux se construit peu à peu par expérimentations successives touchant la totalité des critères de l'image, du son et du montage. C'est l'extrême rigueur de cette recherche, toujours sensible mais jamais complaisante, qui donne son sens à la beauté plastique des films autant qu'à la séduction des thèmes ou des scénarios proposés.

Paris, 29 novembre 1993<sup>8</sup>

## Notes

<sup>1</sup> Respectivement dans l'Homme au crâne rasé, Un soir, un train, l'Œuvre au noir, Belle, Rendez-vous à Bray, Benvenuta.

<sup>2</sup> Respectivement dans l'Homme au crâne rasé, Un soir, un train, Rendez-vous à Bray, Benvenuta.

<sup>3</sup> Dans Belle.

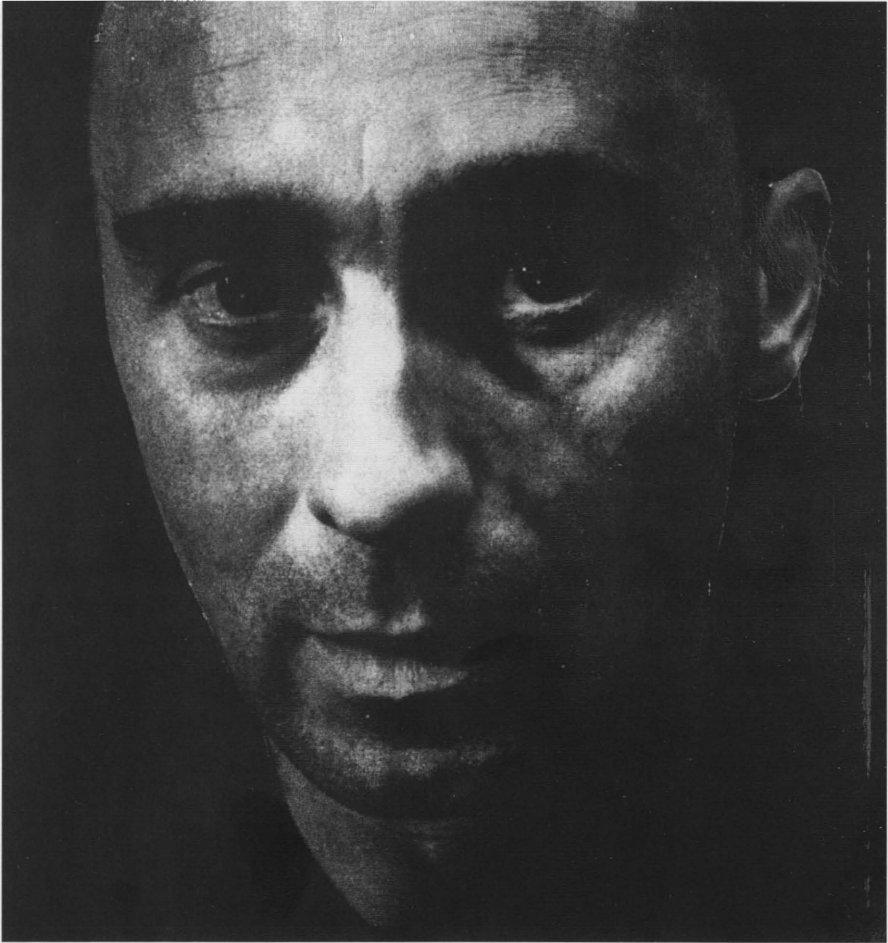
<sup>4</sup> Dans Rendez-vous à Bray.

<sup>5</sup> Dans Un soir, un train.

<sup>6</sup> 1<sup>er</sup> couplet : « Le Paradis n'est pas pour toi » : 2<sup>e</sup> couplet : « Le Paradis est pour le Roi »

<sup>7</sup> Respectivement dans l'Homme au crâne rasé, Un soir, un train, Rendez-vous à Bray, Benvenuta.

<sup>8</sup> Texte paru dans l'Hommage à Delvaux, Rome, 1994, pp. 37-41.



*L'homme au crâne rasé, Senne Rouffaer, « Govert ».*

## LA RECHERCHE DE L'INNOCENCE

### 1. La culpabilité

#### Un soir un train aveugle

J'ai été à Héverlée. Où est né André Delvaux. Au cimetière d'Héverlée où sont enterrés les grands-parents de Delvaux. Les Brœckaert. « Est-ce que tu connais Louis Brœckaert ? » ( en patois louvaniste, « Kende gaa L. B. » ?) demande un homme à la cantonnade dans *Un soir un train*. On se souvient que Mathias (Yves Montand) était là à la recherche de la tombe de son père. — « Nie ! (Non !) » est-il répondu par un gamin en train de jouer, de loin ! Et, Mathias, ce jour des morts, perdu, laisse les fleurs sur le lieu désolé d'une fosse commune. Il prendra un train, pour aller faire une conférence. Le train de sa destinée.

Delvaux a filmé la mort en décor naturel. Mais il a tronqué le réel. Car, il y a à Heverlée en vérité deux cimetières, pour chacune des branches de sa famille, et — m'a dit Delvaux — séparé par un chemin de fer... En somme, on a un lieu d'une extrême immobilité, de silence, traversé par cette intermittence de bruit et de fureur. Le voyage et le terme du voyage. Les voyageurs ne savent pas qu'ils traversent la mort. La vie est un chemin de fer, qu'on passe à tort et à travers, en un train d'enfer. Voyager, c'est nécessairement au pays des morts.

Voilà qui semble une image archétype, fondatrice de Delvaux.

Le film développe la contradiction en deux temps : après le cimetière, le train. De l'espace des morts, on passe au temps de la mort !

Et le passage se fait en travaillant l'image par le son, le son de la mort, le silence... Dans le train, Mathias n'entend plus le bruit ! comme ce devrait être dans un cimetière, — le pauvre cimetière dérangé par le bruit de ferraille des trains qui passent. Le cimetière de l'enfant, où l'on reposait en paix, a dû subir le sacrilège du bruit, interdit pourtant dans ce lieu de recueillement. Le train du cinéaste se venge : ce qu'il n'était pas autorisé d'entendre à l'extérieur est à présent inaudible même à l'intérieur. Le train silencieux est comme un cimetière en mouvement sur les rails, le convoi est devenu corbillard, — le train des outrages du temps qui passe est puni ! Il ne fait plus son bruit monotone, et il s'arrête ! Le mécanisme de la vie est enrayé. L'enfant aurait rétabli le respect des morts : le cimetière peut vivre sa vie tranquille.

Cette image, qui sourd d'un complexe d'origine, cristallise l'art de Delvaux.

On la retrouve aussi pure au fondement d'un autre film, *To Woody Allen from Europe with Love*.

Delvaux, ne sachant pas comment donner forme au matériel recueilli, à New York, des kilomètres de pellicule sur Woody Allen, c'est après des mois qu'il a trouvé ! Quand il voit le métro passer sur un pont au-dessus du cimetière juif de Brooklyn. Cette image a été tellement forte pour lui qu'elle a déclenché tout le processus du scénario. En effet, Delvaux prend conscience que par la fenêtre de la salle de montage, à Iblis Film, véritable cadrage, il voyait passer des trains — sur le pont — de la jonction Nord-Midi. Il y avait donc un parallélisme entre Delvaux, et Woody Allen, sur l'écran, qui en un même lieu, se posait la même question esthétique : comment monter, donner sens, comment donner vie à ses prises... Et le métro de Brooklyn lie le train à la mort, — à un espace de gisants parmi lesquels peuvent se trouver des membres de la famille de Woody Allen... L'image pourrait évoquer dans l'esprit du cinéaste de New York de mêmes connotations... En Woody Allen, Delvaux se retrouve, tant soit peu. Il peut d'une certaine façon se projeter en lui. Même si Woody Allen n'y pense pas. Car, lui ne voit pas ce métro funèbre, il est sur *Stardust memories*, il s'occupe de la poussière des étoiles, pas de la poussière de la terre. C'est comme si Woody Allen vivait là dans l'inconscient même de Delvaux...

La thématique du train chez Delvaux est en tout cas connotée de fatalité, voire de culpabilité. Mathias ne peut s'empêcher de penser qu'Anne est morte à cause de lui, qu'il ne l'a pas assez protégée, entourée, aimée. Le malentendu n'a cessé de creuser le fossé entre eux. Elle s'est éloignée de lui dans le couloir. Il l'a laissé *partir*. Il la serre froide dans ses bras, à la fin, comme s'il l'avait toujours embrassée morte, car il ne la rendait pas assez chaude et présente en lui comme elle l'était pour elle-même. Le crime était de ne savoir vivre que pour lui. Et le châtement sera la solitude. Il est passé à côté de la vie. Le train aveugle était une métaphore de son indifférence. Le train de son enfance devait ignorer que les âmes du cimetière étaient vivantes.

### **Le faux coupable**

Assurément, l'œuvre de Delvaux est travaillée de culpabilité. Et qui remonte au moins à Kafka et son univers du procès. L'homme est coupable, si l'on en juge par sa condamnation dans tous les cas à la peine de mort. Et l'angoisse de vivre est d'autant plus grande que l'on ne sait pas de quoi l'on peut être accusé. Vivre est donc la seule faute. Germaniste, Delvaux a

étudié Kafka à l'université. Et il le cite dans *Benvenuta* : « Mon cher Livio, dit l'amante, n'ai-je pas lu cela moi aussi dans Kafka ? »

En tout cas, ses héros sont de faux coupables. L'œuvre commence par un avocat, l'homme au crâne rasé comme un bagnard, qui se prend pour un assassin pour un crime qu'il n'a probablement pas commis, et se clôt avec un médecin humaniste, Zénon, qui, accusé de crimes tout aussi imaginaires, — comme l'hétérodoxie, — se suicide pour échapper au bûcher. L'œuvre se termine sur de l'autopunition.

Chez Hitchcock, le héros faussement accusé est rétabli *in fine* dans son innocence. Chez Delvaux, anti-héros, il s'auto-accuse, sans que ne soit toujours levée l'ambiguïté, ou du moins il semble adhérer à une culpabilité qui n'est pas objective.

Govert croit avoir tué son aimée alors qu'il peut n'avoir que fantasmé son crime.

Mathias qui n'est pour rien dans l'accident ferroviaire peut ressentir qu'il est lui-même responsable de la mort d'Anne. Il ne l'a pas comprise, il la voyait à distance, borné dans son égoïsme. Elle était déjà morte vivante, il ne pouvait que la retrouver morte réellement. C'était comme s'il l'avait déjà tuée dans son cœur, en tout cas il ne la faisait pas exister suffisamment en lui telle qu'en elle-même.

Mathieu Grégoire, lui, se sent coupable de la mort de l'Etranger, qu'il a voulue, mais qui aurait été tué par Belle... Et Belle disparaît, comme le mort, peut-être avec le « mort » qui aurait simulé. Le poète, trompé par eux, ou par ses fantasmes, demeure comme s'il était châtié de l'adultère, voire de son inceste imaginaire pour sa fille.

Julien tue d'une certaine façon Jacques dont il prend la place : amour coupable ?

Livio et Benvenuta sont parjures de leur propre serment, le vœu d'un amour de loin ; Livio, un magistrat, fait un mea culpa un peu trop théâtral pour être tout à fait sincère ; et Benvenuta, déchirée par la séparation, vit son amour en martyr.

Et Lieve se sent en cause d'avoir trompé son mari parti à la guerre, lequel est un coupable, un vrai pour une fois ! et qui se prend lui pour un innocent !

Enfin, tout cela devait se terminer par un procès : Zénon est condamné injustement comme hérésiarque. Lui qui aurait pu s'enfuir, revient de la mer dans sa ville natale, bâtard issu d'amours coupables, qui se brûle au feu de justice comme ces papillons à la flamme de nuit.

### *Un crime imaginaire*

Govert Miereveld, l'homme au crâne rasé, se sent mal dans sa peau d'aimer, hors du mariage, une de ses élèves, Fran Veenman, jeune fille mineure d'âge. Il se punit lui-même : il la projette hors d'atteinte, elle incarne à ses yeux la Beauté ; il ne parvient pas à entrer en contact avec elle, elle part avant qu'il ne puisse le lui dire. Après ce rendez-vous manqué, il va tout rater. Il déçoit professionnellement. Il mène une non-vie. Il se laisse entraîner par le professeur Mato à assister à une autopsie, qui le rend malade : il a l'air d'expérimenter là prématurément l'horreur de sa propre mort. Mais il ira encore plus loin dans son châtement, puisque dans sa rencontre de Fran, à l'hôtel, il perdra lui-même son amour : il perdra ses illusions sur sa beauté, qui était le masque de l'horreur (elle avoue avoir mené une vie dissolue), et il la délivrera de ses angoisses à sa demande à elle en la tuant, ou en croyant l'avoir fait. On peut supposer qu'il a fantasmé cette rencontre dans la chambre ; ce serait donc par masochisme qu'il a démasqué la fausseté de sa belle et il aurait tiré non par amour pour elle mais par haine de soi. Il expie alors un acte dont il n'a peut-être pas à répondre. S'attribuer un crime imaginaire est l'expression d'un vrai complexe de culpabilité.

Le symbole de cette culpabilité est dans la main de justice, remise en cadeau d'adieu au juge Brantinck, et qui se révélera avoir été un cadeau empoisonné. Brantinck aurait été lui réellement amant de son élève, Fran, et les autorités lui auraient rappelé, par la main de justice, avec les deux doigts dressés comme pour une bénédiction, le serment... qu'il n'a pas respecté. L'adieu couvrait un renvoi. Pour faute professionnelle. Le juge, en recevant le don, s'exclame : « Vous n'auriez pas dû faire cela », une formule de politesse en guise de remerciement qui résonnera plus tard comme avoir été peut-être un reproche contre l'accusation. Le médecin légiste, Mato, avant de pratiquer l'autopsie, lui, lèvera réellement la main ainsi pour prêter serment. Mais il n'arrivera pas davantage à déterminer si l'homme de l'écluse, dont il examine le corps, a été victime d'un accident ou d'un meurtre. N'est-ce pas ce crime non identifiable qui serait à la source du délire de Govert ? Toujours est-il que c'est le faux coupable, Govert, l'avocat, qui peut-être dans une tentative de se disculper, désigne dans le juge Brantinck, un vrai coupable ! lui qui n'a pourtant pas tué ! Comme si aimer était mal, et qu'il n'y eût que des amours coupables...

Le seul assassin est finalement peut-être Fran elle-même, car l'homme de l'écluse était son père, auquel appartenait même le revolver : la fille rejetée fut peut-être son parricide. Mais pour cela il faut croire que la confession qu'elle a faite à Govert a été réelle. Or, ce dernier est tout à fait capable de

projeter en elle, — qui apparaît comme son double, — ses propres auto-accusations, son propre délire de persécution.



*L'homme au crâne rasé.*

### *Une mort suspecte*

Dans *Rendez-vous à Bray*, Julien se sent coupable de ne pas participer à la guerre aux côtés de son camarade François. Le rédacteur en chef du Journal, où il écrit des chroniques musicales, lui fait bien sentir qu'il est un planqué. Il a les apparences contre lui. Car à la vérité, Luxembourgeois, il fait partie d'un pays neutre. Mais plus gravement, son bel amour risque de lui apparaître coupable, quelque part. Si François vit, et qu'il est retenu à la caserne, avant l'offensive, Julien lui a pris Elle. Il a profité de la guerre, pourrait-on dire, pour lui voler son amour... Même si, de fait, François lui-même a déjà tenté de le jeter dans les bras de sa propre amie, Odile. Et dans le cas où François serait mort, Julien profane sa mémoire, la mémoire d'un héros, en saisissant l'opportunité de sa disparition pour prendre sa place... Même si c'est Elle qui l'invite... Certes, il semblerait que Julien puisse être dédouané de sa faute, puisqu'il pourrait être vraisemblable que François ait tout manigancé. Mais comme ceci n'est pas sûr, il subsiste un malaise, une pointe de culpabilité, un soupçon de trahison à son ami, tout comme d'ailleurs aux Alliés. Il connaît le bonheur quand le pays entier vit dans le malheur. Il n'a pas tué son ami, mais il pourrait le souhaiter mort ; il n'a pas dû tuer lui-même, les autres ont pu s'en charger pour lui. Il a eu à son service un assassinat collectif, et sans qu'il ait eu à en faire la commande. Sans ce meurtre, — pour autant qu'il ait eu lieu, — il n'aurait pas connu l'amour. A amour parfait, crime parfait. A moins que, à travers Elle, il n'ait exprimé un amour homosexuel pour son alter ego. Julien fut l'heureux amant d'une nuit suprême. Il fuit la Fougeraie. S'il retourne, il est mûr pour devenir un Govert, un être rongé par de la fausse culpabilité.



### *Un meurtre sans cadavre*

Quant à Mathieu Grégoire, il éprouve un sentiment incestueux pour sa fille. Dans son rêve, sur le quai de la gare, il l'embrasse comme une femme dénudée du peintre Paul Delvaux. Ce sentiment est si violent que, quand elle se marie, il compense sa perte par le fantasme d'une femme inconnue, *Belle*, probablement sortie toute nue elle aussi de sa rêverie... Il tombe de Charybde en Scylla, dans un autre amour coupable, — comme complice de la mort de l'Etranger, dont il a désiré la mort et que Belle tue. On tue là toujours pour l'autre, et souvent par preuve d'amour : Govert pour Fran elle-même ; la guerre pour Julien ; Belle pour Mathieu ; Zénon qui se suicide se substitue à ses bourreaux.

Mathieu, comme Zénon, aura tout naturellement à faire à la police. Il est si angoissé, que lorsque le commissaire l'amène au Trou du Pont noir, il tombe en aveu, pour un crime qu'il n'a sans doute pas commis, lui non plus, pas plus que Govert ou Zénon. Il tombe en arrêt. « C'est ici ! » On ne trouve rien, on ne repêche que le corps.... d'un chien. Et pourtant, lui, il y croira quand même. Il finira, seul, dans les Fagnes, — ces marais fongieux, qui visualisent peut-être son espace intérieur. Et quand il verra sous la glace une main, — qui n'est peut-être pas celle de l'Etranger, — il pensera : « Tout était donc vrai. » Et il est si convaincu de sa culpabilité, — alors que rien ne s'est peut-être passé, — qu'il accepte de vivre relégué, tel Govert ou Zénon, retranché des autres, des siens, perdu dans la nature. Alors que probablement il est innocent, un coupable imaginaire, tout comme Govert. Son crime est puni de la perte de Belle. Il attend sa rédemption dans le retour de son amour... Reviendra-t-elle avec le printemps ? Mais a-t-elle seulement existé ? Sa rencontre dans les Fagnes ne fut-elle pas, comme celle de Govert avec Fran, une pure hallucination pour tenter d'exorciser sa nature coupable ?

### *L'amour coupable*

*Benvenuta* aime quelqu'un pour qui la chair est coupable. Livio, don Juan à Milan, est un bigot napolitain. Il lui propose la chasteté. Pour se séparer d'elle, il ne trouve pas mieux que l'abstinence des clercs d'Eglise. Et quand ils rechutent, « J'ai entendu poindre en moi le petit démon du parjure », dit-il, il fait son mea culpa, se frappant la poitrine de son poing, contrit, « In profundo disgusto da me », en profond dégoût de moi. S'il s'accuse, *Benvenuta* avoue, elle, à son père que c'est elle, enfant, qui a brûlé ses chansons. De même à la fin elle jette en holocauste les objets de son amour, journal intime, écharpe de Livio, carte postale du Rocher d'améthyste..., et c'est à travers les flammes qu'on la voit s'éloigner. Livio, magistrat coupable, un peu comme le juge Brantinnck, dit : « Nous serons

punis, ce que nous faisons est monstrueux ». Benvenuta rejette cette façon de voir : « Tu as de ces mots ! » En téléphonant de l'aéroport, elle se rend compte que la communication avec son amant est impossible. Elle a beau dire « C'est de ma faute », ce n'est pas très grave. Elle n'a pas de quoi se sentir objectivement coupable, — elle ne trompe personne comme Govert ou Mathieu leur femme ; elle ne prend la place de qui que ce soit comme Julien ; elle ne manigance aucune trahison comme Judas dans *Bouts* ; elle ne pose pas d'acte contre la morale de son époque comme Zénon, — elle ne fait rien de mal et elle connaît néanmoins un enfer. Elle en prend conscience dans la solfatare de Naples, où Livio la traite de « strega », de sorcière, — bonne à brûler, comme Zénon ! Elle y rencontre son diabolotin, Mara, qui sonne sur sa mandoline le glas de son amour. Et Benvenuta qui n'est coupable de rien souffre néanmoins le martyre, comme une chrétienne. Ecorchée vive. Sa frustration est-elle auto-punition ? Elle lutte plutôt contre la nature, contre la mort de l'amour. Elle trouve dans son manque une force de faire accéder son amour à une hauteur insoupçonnée par son amant. Elle comble si bien le vide qu'elle va plus loin dans l'initiation que son initiateur jusqu'à déborder d'une certaine plénitude. Qui châtie bien aime bien. Elle provoque la conversion de la punition imméritée en récompense qui la comble. « Par la blessure je garde l'amour en moi ». Elle élève l'amour à un degré supérieur de jouissance. Elle vit son amour païen dans des formes christiques. Elle fond en un, elle et lui. Elle a découvert à Pompéi qu'elle est une initiée à l'amour. Elle est une mystique, non de Dieu, mais de l'homme. Aimer n'est pas fauter à ses yeux ; elle ne souffre donc pas comme une coupable, mais comme une innocente qui pleure de ne plus être aimée.... Ce n'est pas, chez cette amante agnostique, l'éternelle culpabilité chrétienne liée à la chair. Elle ne souffre pas dans son âme parce qu'elle a aimé, elle souffre dans son corps parce qu'elle n'est plus aimée. Elle n'a pas mal d'amour coupable, mais d'amour impossible. Et de la douleur elle tire une mystique amoureuse, non une foi, mais tout de même une fidélité. Une vivacité. Elle vit une *Passion*.

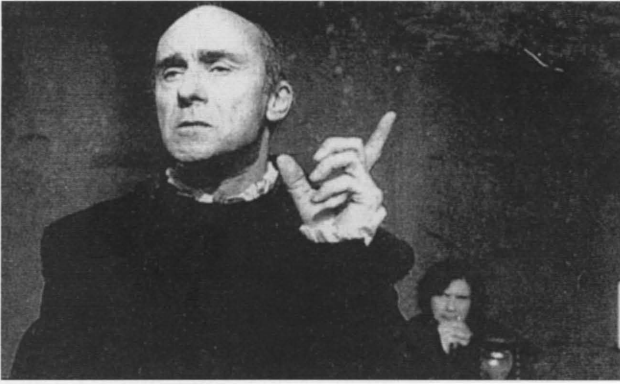
### *Les crimes d'impiété*

Dans *l'Œuvre au noir*, la culpabilité est bien une affaire de justice. Il y aura un procès. Zénon, poursuivi par les polices de différents Etats, — ses écrits, mis à l'index par la Sorbonne, — il se réfugie à Bruges, où il sera finalement arrêté, inculpé, jugé, condamné à être livré au bourreau.

Certes, il est innocent ; il ne serait pas destiné au bûcher aujourd'hui. Sa faute est d'être né des siècles trop tôt. Il n'empêche, il sait qu'il a commis, eu égard à la justice de son temps, des actes qualifiés de « crimes d'impiété ». Ses livres véhiculent des hérésies. Et il est justiciable pour des prati-

ques dont on ne peut toujours pas dire qu'elles ne sont pas partout illicites : avortement, bisexualité.

Ironie du sort : Senne Rouffaer, qui fut le pauvre Govert, l'avocat irresponsable, victime de lui-même, se mue ici en censeur féroce dans la personne du procureur Le Cocq, qui réclame la peine de mort pour Zénon. Or, Zénon n'est même pas un coupable imaginaire, même s'il est un prisonnier d'opinion. Et, il n'est guère un criminel de droit commun : il y a prescription pour des délits anciens, et contradiction entre des témoignages extorqués sous la question qui le libère de la suspicion d'avoir eu commerce avec les Anges. C'est un procès politique.



*L'Œuvre au noir*, Senne Rouffaer, « Procureur Le Cocq ».

Pour échapper à la peine — dans tous les sens du terme - il se donnera une mort de stoïcien, attestant de sa liberté de pensée. N'empêche : il se sauve en se punissant lui-même... Même s'il affirme son indépendance de jugement dans le *choix* de son châtiment. Zénon est une ultime tentative de transcender le sentiment de culpabilité, que l'œuvre de Delvaux traîne avec elle depuis *l'Homme au crâne rasé*... Celui-ci aussi essayait de s'en tirer en acceptant à la fin son sort, en adhérant à lui-même, même comme raté. Zénon est un esprit fort : il aide Govert, le faible, à surmonter le douloureux problème. Govert, dans un retour sur soi, trouve l'apaisement dans son aspiration à retrouver les siens, Cora, ses enfants ; et Zénon, qui a suffoqué, sur sa couche, dans un dernier sourire, repose en paix dans la souvenance de sa propre enfance qui lui redonne toute sa vie.

Certes, Zénon aurait pu se soustraire au bras séculier et s'embarquer pour d'autres horizons, mais il risquait une mort anonyme, jeté par-dessus bord par les « passeurs ». Et même, il aurait continué à être traqué ailleurs. En revenant, il savait qu'il aurait un procès ; mais cela lui permettait de s'expliquer, sinon de convaincre, et en tout cas de s'affirmer, même par sa propre mort. S'il ne pouvait pas faire comprendre qui il est, chez lui, à ses

familiers, à ses connaissances, cela lui aurait été d'autant plus impossible autre part, où il était toujours étranger, en bute au rejet, à l'incompréhension, à l'hostilité d'office.

Il est vrai qu'il aurait très bien pu ne pas revenir la première fois s'enfermer dans Bruges, s'enfermer lui-même dans la prison de sa ville. Mais il était las de courir partout et nulle part. L'exil était ressenti comme un bannissement, une punition plus lourde à porter que la condamnation à mort. Il avait pourtant fugué, fui sa famille, jeune. Mais, empêché de revenir chez lui par sa réputation, il ne se sentait plus libre d'être lui-même. Même bâtard, il pouvait au moins, à Bruges, retrouver son lieu natal, son enfance ; il n'y avait que là qu'il pouvait redevenir lui-même. Et il retrouve sa nourrice, et ceux qui le reconnaissent.

Il aurait pu se rétracter, comme le lui propose son vieux maître, le chanoine Campanus. Il n'opte pas pour une solution à la Galilée. Il aurait pu sauver sa vie, sans que ses idées ne se perdent. Il est miné par un mal qui est plus fort que lui. Et il est revenu une deuxième fois. En exil, il avait assez payé sa bâtardise..., la faute d'un autre, le « crime » de son père, le péché capital d'un prélat romain qui a abusé de l'innocence d'une très jeune fille, Hilzonde, sa mère. Le père fut assassiné en des circonstances troubles à son retour en Italie. Ce père, que Zénon a renié en esprit, dans ses dogmes, il le meurtrit à présent lui-même à jamais dans sa chair poignardée. Zénon est meilleur et pire en tout, et il aimerait être digne de l'amour de sa mère, elle-même morte martyre hérétique.

### *Le crime contre l'humanité*

Dans *Femme entre chien et loup*, la culpabilité est objective. Le mari de Lieve, Adriaan, activiste flamingant, a été un SS volontaire sur le front de l'Est. Cela implique qu'il y a participé à des crimes de guerre, voire à des crimes contre l'humanité, dont au moins il a été témoin. Durant son absence, sa femme, qui ignore la portée de cet engagement, le trompe avec un résistant, François. A la libération d'Anvers, le mari risque d'être condamné à mort. Grâce à l'amant, sollicité par Lieve, le collaborateur échappe à la peine capitale ; il purgera une peine d'emprisonnement. Elle qui a aidé François, en le cachant à ses poursuivants dans la nuit de la guerre, elle estime à l'issue des hostilités que c'est à présent son pauvre homme qui a besoin d'elle. Mariée pour le pire, elle se sépare de son amant et se consacre à soulager la misère morale de son époux. Celui-ci sera finalement relaxé. A la maison, il s'enferme de plus en plus dans une auto-apologie. Il s'apparente *in fine* à Govert ou à Mathieu, dans un délire que l'on voit ici de l'extérieur, et qui au lieu d'être dirigé contre lui-même est accusateur des autres : il a servi sa patrie avec héroïsme et stigmatise d'un

ton vengeur les lâches et les traîtres qui l'ont jugé injustement. Quand, après bien des années, sa femme se rend compte qu'il savait, à propos des camps d'extermination, elle le quitte aussi, avec leur enfant... Lieve, c'est l'émancipation de Cora et de Jeanne, épouses de Govert et de Mathieu ; c'est de leur point de vue que l'on perçoit ici leurs pauvres fous de mari, dont on a assez vu le monde uniquement par leurs yeux malades. Lieve, c'est la libération de la femme.

Elle ne peut plus rester avec un être à qui elle sert d'alibi moral. Il s'est caché à lui-même comme à elle la perversion de son « idéal ». Elle perd elle-même sa dignité si elle demeure avec celui dont elle ne peut partager l'absence de remords. « Pour les Juifs, tu savais ? » elle crie, sans obtenir une réponse franche. Et elle casse tout autour d'elle, les bibelots en verre,



la loi du silence, le cruel mensonge qui a fondé sa vie. Elle divorce d'un être qui ne veut pas reconnaître sa folie meurtrière de naguère et sa rage auto-destructrice du moment. Elle trouve son autonomie dans son indépendance de jugement. Dans sa prise de conscience, qui ne permet pas de compromission. Il y a un seuil à ne pas franchir. Elle quitte le domicile conjugal. La culpabilité du siècle est centrale au film.

L'affiche de *Femme entre chien et loup*.

### L'Holocauste, ou le complexe du survivant

Mais, ce que l'on a appelé d'abord l'Holocauste, explicite dans *Femme entre chien et loup*, était peut-être présent en filigrane, d'une manière ou d'une autre, dès le début de l'œuvre de Delvaux. Même à l'insu du cinéaste.

Mais d'où Daisne ou Delvaux tirent-ils cette histoire d'un innocent (Govert ou Mathieu) qui se sent coupable d'un meurtre qu'il n'a pas commis, sans qu'il soit même sûr qu'il y ait eu meurtre. Ne serait-ce pas le sentiment diffus d'après guerre des gens qui n'ont pas perpétré les horreurs du génocide, mais qui ne peuvent s'empêcher de se sentir malgré tout quelque peu

responsable de n'avoir pas pu empêcher l'annihilation qu'ils ignoraient ? Et les chiffres étaient tellement énormes qu'ils dépassent l'imagination et donnent un caractère abstrait au forfait, presque irréel, ce qui fait que la tentation du déni, voire du négationisme des uns, aussi bien qu'une certaine tendance à l'auto-accusation chez d'autres, furent grandes pour trouver un peu d'innocence. Mais il est peut-être téméraire de rechercher ainsi les éléments de genèse d'un récit qui a pu trouver néanmoins sa détermination dans l'air du temps.

En tout cas, croire qu'on a tué ceux qu'on aime fut le sentiment, sinon de nombreux Gentils, voire, du moins de tous ceux qui ont survécu à la Shoah. Les victimes qui ont eu la chance d'être préservées de l'anéantissement sont des innocents qui ont souvent un imprescriptible complexe de culpabilité, non les bourreaux ! qui n'ont jamais exprimé de regrets. Et *rassé*, Govert est dans l'asile comme un prisonnier des camps : il a la tête décharnée des survivants filmés par les libérateurs américains à Buchenwald.

\*

Et *Rendez-vous à Bray* fonctionne peut-être d'une façon similaire. Delvaux qui vient de lire la nouvelle de Gracq, le Roi Cophétua, sait qu'il a trouvé un sujet. Or, il s'agit de l'histoire d'un être qui usurpe la place d'un disparu ! — même si c'est peut-être avec l'aide de ce dernier, qui aurait pu avoir mis en scène son absence, et certes au départ sans intention de le faire dans le chef du premier.

Il est vrai, c'est un récit classique d'après toute guerre, comme *Karl et Anna*, que Delvaux avait voulu adapter avant la nouvelle de Gracq, et qui est du type *Martin Guerre*. Et l'ami de Julien, François, compositeur et pilote de guerre, a plutôt le profil d'un Saint-Exupéry, comme lui artiste et parti en plein ciel on ne sait où. Mais vu la révélation de Lieve, on ne peut s'empêcher de penser que François, l'absent qui ne s'est pas rendu à Bray, a en outre quelque chose du statut de ces êtres disparus par Nuit et Brouillard sans laisser de trace : on se doute qu'ils sont morts, mais on n'en a pas la preuve dernière... puisqu'on n'a pas retrouvé leur corps... Saint-Ex est aussi dans le cas. Mais, chez Delvaux, il y a continuellement des morts dont on ne voit pas le cadavre, et qui n'ont rien avoir avec le héros-écrivain, Fran, Belle, l'Etranger d'une certaine façon, et même Livio. Cette incertitude finale, qui sert le réalisme magique incapable de décider si l'on a été dans le réel ou l'imaginaire, est néanmoins la réalité mentale des survivants qui attendent toujours leur proches. Car les croire morts, alors qu'on n'en est pas sûr, faute de preuves, c'est leur donner soi-même la mort. C'est tuer, être soi-même leur bourreau. Le sentiment de culpabilité empêche de faire le deuil, de mettre fin à la douleur. D'où l'attente peut-être de l'absent, si présente dans le film comme dans la nouvelle. On connaît le

tube des années noires : « J'attendrai ton retour. » Ce qui induit aussi une certaine cruauté d'y avoir mis fin en se substituant en tout et pour tout à *lui*. On voit comment le schème du récit pourrait être une transposition de thèmes attestés par ailleurs sur le plan social. Et la neutralité de Julien pouvait être ressentie encore comme plus culpabilisante, après 40-45, où par l'indifférence, sans avoir rien fait, on pouvait être considéré *de facto* comme un complice objectif des innommables exactions. Mais vu le charme qui se dégage du musicien comme de la mystérieuse Elle, nul ne songera à lui jeter la première pierre, sinon lui-même. Car il hésite à retourner.

\*

Et Zénon, quand il fuit son domicile, jeune homme, c'est pour aller, au-delà des Pyrénées, s'initier aux arcanes de l'alchimie, dont *l'œuvre au noir*, chez Don Blas de Vela, un marrane ! Son maître à penser est un moine judaïsant... et comme tel chassé par ses « frères ». Zénon se confesse à Myers : « Je n'ai ni osé le suivre ni le défendre ». Il s'accuse de lâcheté. Il reflète, dirait-on, l'attitude récente de tout l'Occident devant la traque et les rafles. Et toute sa vie, Zénon devra lui-même se cacher à l'instar d'un Juif honteux. Il revient sous un faux nom. Persécuté par les polices, sur les routes d'Europe, en exil, ... comme un Juif errant, comme un juif dans l'erreur. Ses écrits dénoncés à Paris connaissent un autodafé : comment ne pas y voir une allusion à celui énorme à Berlin fomenté par Goebbels après l'incendie du Reichstag. Delvaux qui voulait faire un film sur un homme prêt à mourir pour sa liberté d'expression aurait pu choisir un autre martyr. Il a opté pour un être condamné à être brûlé..., comme le fut d'ailleurs aussi la mère de Zénon, comme anabaptiste, à Munster. Dans la première continuité dialoguée, il y avait une séquence sur la fin anticipée de Don Blas de Vela associé à des os retrouvés dans les cendres. L'allusion était là assez directe. En supprimant ce plan, le récit se centrait sur Zénon, en qui se condensait toutes ces potentialités<sup>1</sup>. *L'Œuvre au noir*, — titre sinistre pour qui ne sait pas qu'il fait référence à l'opération alchimique dans la transmutation où l'on doit obtenir le noir plus noir que le noir, — c'est presque une métaphore de la mort au travail dans les camps de la mort. Dans le siècle des bûchers, le film montrerait à voir nos propres cendres...

\*

Dans chaque film, ce ne sont sans doute pas des choix délibérés du cinéaste ; mais le siècle a pu se marquer dans son œuvre malgré lui...

Le film, — qui suit *Femme entre chien et loup*, — *To Woody Allen from Europe with love*, continue en tout cas à rendre évident un intérêt pour la question juive.

Delvaux a certes tourné pour la télévision sur Fellini, lequel, malgré le scandale provoqué par la *Dolce Vita*, sera enterré par l'Eglise. Il produit ici un film sur le cinéaste juif le plus en vue de son temps, qui affiche sa juïté, quoiqu'elle soit celle d'un israélite américain préservé par la Shoah.

Mais surtout il y a ce big bang du film dans l'image motrice du métro new yorkais qui suplobait un cimetière juif !

Un train qui traverse sans pitié un cimetière, fût-il d'outre-Atlantique, est une image, même longtemps après 40-45, qui doit réveiller douloureusement la conscience d'André.

Car d'où Delvaux tire-t-il la puissance de la métaphore de ce train de la mort ?

C'était atroce peut-être déjà pour l'enfant ; le siècle ne s'est pas arrêté là dans l'horreur. L'Europe meurtrière est passée à la vitesse supérieure. Le continent a été traversé de convois de la mort, en tous sens, — des voyages qui n'avaient plus de sens, le chemin de fer était le chemin dur du dernier voyage, la destination inconnue. Les wagons-fantômes de la honte étaient de véritables cimetières ambulants qui roulaient par nuit et brouillard vers le néant. Après '45, le train plombé dans la conscience collective était fatalement marqué au sceau infâmant de l'anéantissement.

Le métro aérien au-dessus des tombes juives opère une forte condensation métaphorique. Dans la salle d'Iblis, se surimpressionne pour Delvaux un peu de son histoire personnelle d'enfant et de l'Histoire collective de ceux qui lui sont pourtant étrangers. Il y avait plus qu'une correspondance de métier entre deux cinéastes qui s'interrogeaient sur leur art à travers l'assemblage des séquences : une image avait cristallisé une parenté imaginaire...

\*

Dans *Un soir un train*, il y aurait déjà en filigrane l'association possible de ce moyen de transport avec la déportation, qui emportait ses voyageurs à jamais... Le cimetière familial n'était pas moins chahuté par le tohu-bohu des trains qui n'en respectaient pas le tabou. Et la fosse commune où Mathias laisse un bouquet semble dans cette perspective une rémanence d'autres fosses anonymes...

\*

Les complexes nés du traumatisme social de 1940-1945, manifestes dans *Femme entre chien et loup*, semblent inscrits virtuellement dans le reste de l'œuvre delvalien, où l'on croirait en retrouver des traces.

On pourrait objecter que le *Procès* de Kafka ne pouvait être le reflet de la Shoah. Il ne faut pas un holocauste pour exprimer la culpabilité individuelle, sociale ou métaphysique. Il est vrai que Kafka a pu universaliser le



cas singulier du peuple juif, considéré coupable d'une faute théologique, et puni à un exil perpétuel : la diaspora semblait le châtement du crime immonde qu'était le « déicide ». Exister pour un Juif était ainsi une infâmie en soi. Et la persécution par les hommes « était » l'œuvre de Dieu.

Seulement, chez Delvaux, la culpabilité prend souvent des *formes* qui sont évocatrices de la réalité connue du génocide juif : train, disparus sans laisser de trace, morts par le feu, et toute la kyrielle des sentiments d'attente et de la culpabilité imaginaire des innocents survivants...

\*

Dans *Benvenuta*, le thème pourrait même se signifier dans le principe de construction du scénario. En tout cas, il s'agit d'un jeune cinéaste qui essaye de reconstituer la vie d'un amour, la vie de Benvenuta, alias Jeanne l'auteur d'un roman réputé autobiographique. Et il se sert d'écrits, de photos de famille, d'objets personnels dits « souvenirs », voire de témoignages oraux recueillis auprès de la romancière elle-même. Bref, à travers le prisme déformant de chaque document, il tente de reconstituer le passé, un temps dont la réalité se dérobe de plus en plus à son approche. Or, si *Femme entre chien et loup* sort en 1979, année où, contre le souhait du Reichstag d'Allemagne, la communauté internationale obtient le principe de l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité, — en 1980-1981, quand Delvaux commence *Benvenuta*, on est dans la période où l'on prend aussi conscience que les témoins survivants commencent à disparaître, de quoi profitent les révisionnistes, qui prennent leur revanche, pour aller jusqu'à nier ce qui s'est passé. Du coup plus d'un s'est senti un devoir de mémoire. En tout cas, le film fonctionne selon cette méthode, qui consiste à faire flèche de tout bois pour reconstituer la réalité des faits antérieurs. Car, il ne s'agit pas de flash-back classiques, comme dans *Un soir un train*, ou *Rendez-vous à Bray*, où le héros conducteur se remémore. Non, ici c'est François, le cinéaste, qui visualise en imagination ce qu'il peut tirer des écrits et des paroles de Jeanne, de dias, cartes postales et autres vestiges. Ce n'est pas de la souvenance personnelle, mais la reconstitution du passé d'un autre, en l'occurrence Benvenuta.

Et finalement cette femme qui aimait un homme en son absence, donne malgré elle, une image prégnante de celles qui n'ont jamais vu le retour de l'être cher, qui n'ont pu que l'adorer de cette façon sublime, une image même de tous ceux et celles qui ont attendu en vain le retour des êtres aimés, disparus mais peut-être toujours vivants ?

D'ailleurs, dans le roman de Suzanne Lilar, Livio ne meurt pas. Dans *Benvenuta*, Delvaux resterait cohérent : Livio est mort quand son amante le croit toujours en vie...

\*

Lire dans le sous-texte de l'Œuvre un fantôme de la Shoah, dont l'ombre se projetterait en anamorphose dans les films de la série réalisme magique, relève peut-être de l'hallucination. Mais la réalité en connaît un retour du refoulé dans l'aveu à la fin de *Femme entre chien et loup*.

Comment imaginer qu'un cinéaste aussi sensible que Delvaux eût été étranger à la catastrophe de sa civilisation. Comment penser que la pellicule de son film intérieur n'aurait pas été impressionnée depuis le début par la réalité du siècle...<sup>2</sup>

Et, si je me trompe, disons que c'est peut-être parce que son œuvre a résonné en moi de cette manière, d'ailleurs à mon insu, que j'y suis d'autant plus attaché. Admettons que j'aie essayé de remonter aux origines de ma fascination.

\*

Dans *Met Dieric Bouts*, est reconstituée en *life* la dernière Cène, où Jésus (Mathieu Carrière) est obligé de redire plusieurs fois le mot *verraden* (trahir), jusqu'à obtenir la bonne prononciation. Delvaux a déclaré qu'il vivait sur ce mode sa double culture : s'il parle flamand, il reniait sa mère, s'il parle français, il trahit son père. On lui reproche des deux côtés d'être de l'autre côté de la barrière. D'où sa thématique de la frontière (voir l'Étranger, Govert qui bascule dans la folie, le village limite au langage incompréhensible dans *Un soir un train*), qui devient symbolique surtout du dernier seuil : la mort. C'est un problème qu'il rencontre aussi dans l'adaptation d'œuvres littéraires : les bibliophiles reprochent invariablement la trahison à la lettre, que finalement Delvaux assume avec humour dans un texte, « Les plaisirs de l'infidélité... » Et si Julien (toujours Mathieu Carrière), « ce Jésus de Luxembourg », comme l'avait déjà appelé François, — et accompagnateur de film au piano comme le fut Delvaux, — lance à Odile : « Du, Judass ! », c'est quand même lui qui à la fin « trompe » son ami avec Elle. Alors, Delvaux qui traduit Bouts dans un autre langage artistique, ne le trahit-il pas ? « Qui est Bouts ? » On ne peut être un autre ; il l'avoue, en voix off, il ne peut être qu'avec lui. Le cinéma, même sur des tableaux, n'est pas de la peinture. Ainsi, Delvaux s'attribue plus d'une fois, avec lucidité, non sans ironie, métaphoriquement le rôle de Judas, c'est-à-dire, selon le préjugé, du « Juif ». Judas étymologiquement est l'homme de Judée, et théologiquement il fut considéré comme le « faux frère ». L'infidèle, en un mot. Il y a là une identification, qui peut aller jusqu'à la révolte de Lieve. Certes, Delvaux, agnostique d'origine catholique, n'est pas un enfant d'Israël. Mais ce qui touche au peuple de la diaspora l'a touché, fût-ce inconsciemment, au point d'en marquer, semble-t-il, son œuvre dans ses structures profondes.

\*  
\* \*

La première fois que je me suis rendu chez André Delvaux, peu avant d'arriver à sa résidence, j'ai longé à un moment donné un cimetière, et franchi un pont, sur le chemin de fer, lequel longeait le cimetière à angle droit par rapport à ma route. Sous moi, l'abîme où roulait le train qui emporte tout. Comme dans *Nosferatu*, film fétiche de Delvaux, avec le pont je passais dans un autre monde... J'étais enchanté, j'étais entré dans le monde de Delvaux... Il vivait dans l'au-delà... Il vivait vraiment au pays des morts. Il avait retrouvé à Linkebeek l'aire magique de son enfance à Louvain. La disparition de Denise, sa femme, a été ressentie comme celle d'Anne ; la réalité avait rattrapé la fiction ; le film avait été comme une simulation conjuratrice de l'horreur ; André me dit qu'il avait été finalement aussi inconscient que Mathias. Il s'en voulait. Il se moquait d'avoir pu croire comme le héros que l'on peut être maître de la mort. Le veuf éprouvait le sentiment de culpabilité du survivant.

\*

Si la question de la culpabilité dans les films paraît évidente, — les liens avec la Shoah, possibles, mais peut-être autres, dans l'élaboration des scénarios, n'ont en tout cas pas été établis, me dit Delvaux, de manière consciente. Et, il ajoute, sauf dans la série documentaire qu'il a réalisée sur la Pologne (1964), où il y avait une séquence sur le ghetto de Varsovie, avec des images de trains et autres, du type de celles qu'on a pu voir aussi dans *Nuit et Brouillard*<sup>3</sup>.



*L'homme au crâne rasé*, « la main de justice ».

## 2. La coupure (ou la quête de « communion »)

« So leben wir und nehmen immer Abscheid »

Rainer-Maria Rilke

Dans la culpabilité, l'être est divisé. Il ne peut adhérer à sa part maudite. Il a un problème d'identité, d'identification à lui-même. Enfermé dans sa prison intérieure. Il vit aussi dans l'incommunicabilité avec les autres. Il leur cache son côté interdit. Il ne peut se livrer entièrement à eux. Et ceux-ci ne savent pas très bien avec qui en lui ils peuvent avoir un échange. Le coupable, même innocent, vit dans la coupure. Et toute son existence, il cherche à en sortir. D'où sa quête perpétuelle de communion à l'autre. D'où sa fuite aussi dans le rêve.

### Le réalisme magique

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, fantasme de son amour éperdûment brassé... De la ville à la campagne, de Verviers aux Fagnes, il y a la distance du réel au rêve.

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. Les êtres y ont 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.

### *La mauvaise conscience*

Certes, le 7<sup>e</sup> 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'Etranger, 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-même » ; 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.

### *La coupure*

Et, l'autre, si on l'approche dans sa vérité, tout de même, il 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, son corps de pierre... 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. Il y avait une part refoulée en lui, maudite. La dysharmonie en soi-même, la non-adhérence à son authenticité, entraînerait quasi l'impossibilité de coller à autrui, à épouser la réalité.

Qui se sent coupable, même sans raison objective, se condamne ainsi dans son moi, mais tente aussi continuellement à s'en évader, dans une aspiration à l'autre.

### **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, de même que 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, dix ans après ! 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 (?) Il s'inflige le châtement (cf. *infra* p. 170). Or, elle s'en serait apparemment 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.

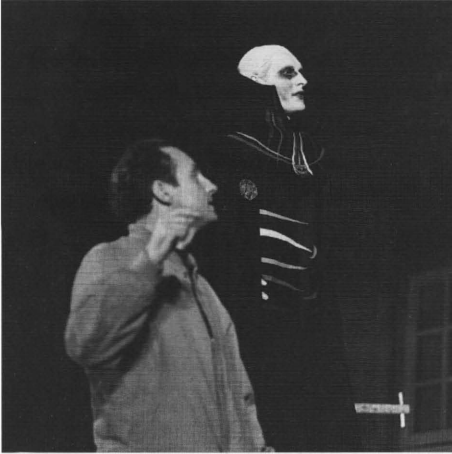
Dans la chambre d'hôtel fatidique, le 21, en leur rencontre, ils ne sont guère face à face, presque toujours de guingois, leur dialogue ne se construit pas selon un champ/contre-champ classique, - la visée qui le capte lui est axée plus d'une fois selon une droite gauche par rapport à elle... elle dont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

core de Mathieu Grégoire, le poète de Belle, la disparue (?) ; et 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.

*Un soir, un train*, André Delvaux et la Mort de « Elckerlijk »

### *Le malentendu*

« 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). C'est les autres comme enfer. Et dans ce « huis-clos » peu favorable à l'intimité, Anne, fatalement, « 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).

### *La damnation*

Le thème de la mort en contrepoint s'explique continuellement :

Mathias, à qui Anne s'était refusée, « se rend au cimetière d'Héverlée 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 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'Eglise St-Mary, parle des pèlerins de Mayflower revenus au pays, « enterrés ici » ; Mathias sera bientôt un pèlerin dans la mort où il retrouvera Anne au point de non retour.

### *La petite mort*

Mais, la belle 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 inexpliqué du train (254), et l'immensité silencieuse (266) de la plaine où se perdront Mathias et ses compagnons d'infortune. D'ailleurs, le paysage vallonné 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 camarade. 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 18<sup>e</sup> 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.

### ***La malédiction***

« 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... » (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, « 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... Le malentendu est le signe tangible de la malédiction.

Toute la conversation entre les trois compagnons roulera sur la mort<sup>4</sup>. « Mes ancêtres, dit le vieux, 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 pas grande différence sensible entre l'avant et l'après, tout le réalisme magique spéculé sur ce conditionnel, sur le quasi.

Les trois compagnons 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. Ils sont damnés.

## *L'enfer*

A l'horizon, une lumière ! Mais, ils débouchent à nouveau sur de l'incompréhensible, qui est l'avvers du silence, et donc une autre face cachée de la mort, ce lieu de l'énigme absolue.

Le village, déconcertant, anonyme, où les trois compères aboutissent, 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, « une vieille affiche sans lettres » (352) ; à l'auberge : « 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'étrangers, qui est « pris violemment à partie 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, 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, « 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 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. Le châtiment commence ici-bas.

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... < 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).<sup>5</sup>

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... Le train de la vie s'arrête en rase campagne... Mathias part à la recherche de son âme... Un voyage au bout de la nuit, qui sera une descente aux enfers. A 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<sup>6</sup>.

### *La faute à Orphée*

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.

Et Orphée perd Eurydice à cause de lui-même. Dans le mythe il a désobéi, il a regardé en arrière trop tôt. Il pourra s'en vouloir à mort toute sa vie.

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 réelle, qui cependant n'était déjà plus...

Tel serait le procès de la damnation.

### **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 n'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, — brèche dans le temps par où les morts reviennent un temps chez les vivants...

Le rendez-vous avec l'ami n'a pas lieu, mais bien — imprévu — avec l'amour. Toute la structure du film conduit peu à peu le héros, Julien Eschenbach, à se substituer à son ami. Tout les séparait, 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 Govert 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 un projet de Delvaux d'après le roman de Léonhard Frank, mais la productrice Mag Bodard, pressentie pour ce film, 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... Mais le réveil risque d'être un peu dur...

### Narcisse et Echo, ou le Double

Un des premiers titres de *Belle* était « Le crime de Mathieu ».

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.



*Belle*, Stéphane Excoffier, « Marie » ; Jean-Luc Bideau, « Mathieu Grégoire », dans le rêve composé à la Paul Delvaux.

### *Désir d'inceste*

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 ; mais 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.

### *Adultère*

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 détrempé », et Jeanne enchaîne :

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

deux vers du poète hermétique du 16<sup>e</sup> 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...)



### *Conduite d'échec*

Entre temps, d'autres nœuds qui le retenaient au réel se sont tranchés. Comme sujet de conférence, il propose le siècle de Louise Labbé : « 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'Etranger 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'Etranger lui-même, qui le nargue. On étouffa des rires pendant son discours et il se fait interpellé vertement : « Quel intérêt peut avoir pour nous un poète du 16<sup>e</sup> 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'élança sur le type à la pelisse qu'il frappe : « Je me suis trompé ! Je suis absolument désolé ! » mais le gars portera plainte.

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. C'est pourquoi je me suis permis de vous apporter un petit cadeau. Un recueil d'articles de Genette... et un *Communications* avec des textes de Barthes » (435).

Alors au banquet, on a beau servir un Château Le Conseillant, de trentehuit ! — vieux vin qu'on avait déjà bu pour la *communio* 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'Etranger, il s'effondre, en aveu : « C'est là ! » 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...

### *Femme fatale*

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), qu'elle-même abat (d'un coup de fusil ou de revolver), et son amant meurt socialement et se décompose mentalement. Elle est une femme fatale.

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.

### *Le lien tranché*

D'ailleurs, cette relation privilégiée, mais ambiguë, va davantage se cliquer : 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, inconnaisable. « 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. « 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 ! »

Belle, autre, est la mort pour Mathieu, qui désirerait avec elle n'être qu'un Je. 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 avec 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. Comblant son besoin d'identification, c'est elle qui tirera, 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 nouvelle 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...

### *Le palimpseste du doute*

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, représenterait l'intégrité de son moi, de son premier état avec le monde fermé sur lui-même. On le voit l'hiver, courir, dans les Fagnes, qu'il arpente comme un labyrinthe, celui qui l'habite lui-même. Avec la disparition de Belle, Mathieu, comme sevré, revivrait sa *première* mort, en ce jour de son premier temps 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... Rejeté. Coupé de tout. Un damné de la terre.

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 plus probablement encore 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 finalement au-delà du miroir... une morte, peut-être prisonnière de la glace, cette eau moirée piégée par le froid... Orphée traverse le miroir pour aller dans la mort, chez Cocteau.

Dans le réalisme magique, le réel même serait l'image de l'au-delà, qui s'inscrirait en lui en puissance... La mort est l'imaginaire par excellence. Et pourtant, elle gît au fond de la vie, cette page toujours recommencée où l'on peut lire ses glyphes, noir sur blanc. Le réel est gonflé d'imaginaire. La présence se nourrit de cette absence. Et un film de Delvaux est un palimpseste, où l'on doit gratter la première écriture, celle de l'évidence que le doute nous oblige à continuellement réécrire selon un autre sens.

Orphée des Fagnes, la dernière fois qu'il se présente à elle, Grégoire, le poète lyrique, repart... en *se retournant*, hélas ! Il devra déchanter. 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. Puni d'un procès d'intention...

### **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 prise 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.

L'héroïne, au bout de sa double expérience déchirante, est dans la nécessité de se refaire une nouvelle unité intérieure, individu, qui s'assume plénièrement. Lieve s'en va de chez elle comme un justicier. Son mari coupe l'arbre du jardin qu'il abat à coups de hache.



*Femme entre chien et loup,  
« femme rasée » à la libération  
d'Anvers.*

### L'amour initiatique

*Benvenuta* (1983) ressemble 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, 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 prêtre-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. 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 ». C'est presque le cri de saint Paul, « Je vis dans le Christ, le Christ vit en moi ». C'est une imitation de Jésus.

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 nouveau 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, les amants 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'envoyeur...

Benvenuta, comme Govert, cultivait l'amour de loin, d'autant que comme Mathias ou Mathieu elle aimait après tout 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 »).

En somme, *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), et surtout 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 fantasme.

Belle, ce Fantômas féminin, une « maga » (jeteuse de sort), pour reprendre le terme 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 sortir de la damnation, de la pénitence, 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'indicible... Le cinéaste, déchiré malgré lui par ses deux cultures du fait des autres qui ne veulent pas comprendre leur heureuse complémentarité en lui, aspire de même à être l'initiateur à une communion point d'orgue...

### 3. Le parcours initiatique

La recherche éperdue de l'innocence, de la première unité perdue, prend la forme chez Delvaux d'un cheminement à épreuves initiatique<sup>7</sup>.

*L'Œuvre au noir*, film d'André Delvaux d'après le roman de Marguerite Yourcenar, est ainsi l'aboutissement de tout un parcours. Il met en scène un personnage du XVI<sup>e</sup> siècle des Pays-Bas espagnols, appelé Zénon. Pour composer la figure de cet homme, la romancière s'est inspirée de divers humanistes réels. Il est médecin, philosophe, alchimiste, il a écrit des livres condamnés par la Sorbonne. Pourchassé, il a parcouru toute l'Europe. Las de cette errance, il revient chez lui, à Bruges, incognito. Lui qui est versé en sciences occultes, il vit caché. Sous un faux nom, il cherche la vérité sur lui-même...

Le film de Delvaux, art d'ombre et de lumière, serait celui de l'initiation d'un héros, et, à travers ce dernier, du spectateur.

Certes, tout l'art est ritualisé, — par sa prosodie, par ses proportions, par ses structures. Et la symbolique de l'âme est à ce point universelle qu'on la retrouve dans toute production mythique ou poétique.

Il n'empêche, certaines œuvres présentent un plus grand nombre de traits initiatiques, comme celles d'André Delvaux qui sont des plongées audacieuses dans l'imaginaire, pour retrouver le trésor perdu d'un naufrage intérieur.

\*

En effet, l'initiation, ce serait d'abord une descente en soi-même, une descente aux enfers, une mise au tombeau, c'est la simulation de sa mort, qui éprouve la valeur de sa vie, la valeur de la vie. On fait comme si on était mort, on enterre le vieil homme, pour renaître, et en principe vivre « la » vraie vie. Or, le héros delvalien fait toujours l'expérience de son trépas, de son passage : Govert, *l'Homme au crâne rasé*, connaît l'horreur de son néant lors d'une autopsie ; et traversant le cimetière, il débouche dans l'autre monde, où il rencontre la mort de la femme aimée. Mathias, dans *Un soir un train*, erre comme une âme en peine à la recherche de sa compagne dans un espace vide et de silence, qui semble bien celui de l'au-delà. Tout comme Mathieu, l'amant poète de Belle, dans les Fagnes désolées, ce lieu où l'on s'enfonce, cet enfer mou... que l'on retrouve dans *Babel Opéra* pour la mort de Don Juan.

On l'a vu, le héros chez Delvaux, en myste malgré lui, serait un Orphée qui va au royaume de la mort à la recherche de son Eurydice. Et la demeure dans *Rendez-vous à Bray*, la Fougeraie, semble aussi infernale, au



milieu de la guerre, et son grand feu ouvert, luciférien, que l'hôtel fatidique de *l'Homme au crâne rasé*, et surtout que la fameuse Villa des mystères à Pompéi, dans *Benvenuta*, où explicitement est montré un rite dionysiaque, et où l'héroïne prend conscience qu'elle a été initiée à la profondeur de l'amour par son « prêtre-amant » Livio... L'initiation n'est pas une interprétation arbitraire, elle est indiquée à un moment dans le parcours de tout l'œuvre.

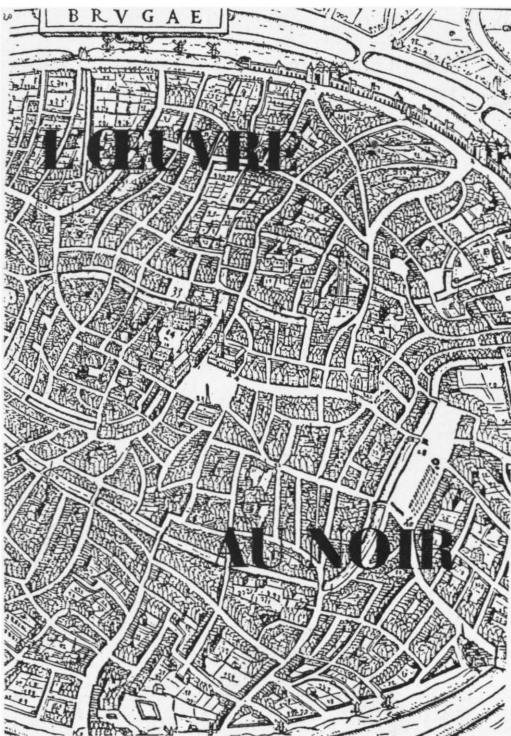
Et, *Benvenuta* et Julien sont d'autant plus Orphée qu'ils sont musiciens, comme André Delvaux, d'un instrument à corde, le piano comme grande lyre...

Les héros, donc, dans ces passages à vide, meurent à eux-mêmes : ce qui est encore figuré dans les films par la disparition des doubles (Val et Hernhutter, dans *Un soir un train*, qui sont des Mathias jeune et vieux, l'Étranger dans *Belle*, Jeanne et Livio dans *Benvenuta*, Sandra et Don Giovanni dans *Babel Opéra*, etc.) Ils sont soulagés un temps d'une part lourde d'eux-mêmes. Comme en vacance. Vides.

Quant à Zénon de *l'Œuvre au noir*, il revient sans identité, ce qui est sa première mort, dans sa ville natale, Bruges, que le poète Rodenbach appelle Bruges-la-morte, avec ses canaux concentriques, comme ceux d'Amsterdam que le héros de *la Chute* de Camus compare aux cercles de l'enfer de Dante.

\*

Mais arrivé aux enfers, dans les entrailles de la terre, on est prisonnier d'un labyrinthe, qui est encore un espace ritualisé, et dont l'épreuve est d'autant plus grande qu'il peut vous emprisonner à jamais. Et la construction des films est labyrintique (*Babel Opéra* en est un exemple) ; mais même la plaine immense de *Un soir un train* apparaît un dédale sans issue (comme le désert de Borges), et de même les Fagnes enneigées, parcourues en tous sens par Mathieu, le



Plan de Bruges.

poète délirant... Zénon dans les ruelles en lacis de Bruges est pris de même au piège, où il est venu s'enfermer lui-même.

Alors, dans l'au-delà, dans le monde d'en bas, pour en sortir, commence un voyage au bout de la nuit : on veut s'y retrouver, on veut se retrouver, on veut retrouver l'autre... « Je est un autre » dit Govert, comme Rimbaud ; et parce qu'il ne s'est pas trouvé, il n'a pu joindre l'autre, car, s'il n'était pas lui, avec qui Fran, l'aimée, pouvait-elle communiquer ?... C'est Orphée ou la quête de l'harmonie. Le film chez Delvaux est comme la trace d'un cheminement intérieur dans le tréfond de la conscience en quête du moi, et de toi : c'est encore Mathias, c'est Mathieu, c'est Benvenuta, c'est François... C'est assurément Zénon l'alchimiste philosophe qui s'est cherché partout, aux quatre coins de l'Europe, hérétique, erratique, de Compostelle à Constantinople, d'Italie en Finlande, et qui est revenu, à son point de départ, à ses origines, se retrouver lui-même au risque de sa vie.

Le voyage est souvent figuré chez Delvaux par le train, qui fonce quasi en un train d'enfer... vers l'issue fatale ; le chemin de fer est une métaphore moderne pour le chemin de la vie... on ne peut que voyager... vers la mort : un soir, un train. Sinon, il y a la citroën, une DS noire de *l'Homme un crâne rasé*, ou la volvo blanche de *Belle*, la torpédo décapotable de *Rendez-vous à Bray*, la péniche qui corne la mort dans *Babel Opéra*. Le coche du retour avec Zénon, comme une charrette fantôme, visualise de même la destinée en marche.

Le thème de la recherche est fondamental, c'est le travelling en roue libre, à la découverte... C'est la traversée des apparences pour découvrir la réalité, ou plus de réalité.

Le passage par la mort, par l'idée et la certitude de son propre anéantissement, modifie désormais le rapport que l'on a avec l'existence, la relation que l'on entretient avec soi, et du moi aux non-moi. L'initiation introduit le héros à son au-delà : qui est, d'une part, son moi profond (où je est un autre), et, d'autre part, l'autre, son semblable lequel, dans son extraordinaire altérité, dans sa différence irréductible, reste un mystère aussi inconnaissable à la limite que la mort.

\*

Aussi, le résultat chez Delvaux est la découverte, par le héros, d'une certitude : celle de l'incertain, de l'ambiguïté de tout, du clair-obscur.

Car, le fond initiatique de son œuvre serait d'aboutir à un perpétuel questionnement, où s'inscrit son réalisme magique. Le réel est-il réel ? suis-je moi, je n'est-il pas ailleurs ? n'est-ce pas l'imaginaire qui est le vrai visage des choses ?... qu'est-ce qui existe ? que suis-je pour les autres ? suis-je seulement pour eux ? etc. et plus particulièrement, Govert (*l'Homme au*

*crâne rasé*) a-t-il tué Fran ? Jacques Nueil, l'ami qui a donné rendez-vous à Bray, est-il mort ? Belle a-t-elle existé ? « Où est Zénon ? » demandait-on, dans une scène coupée, dès le début du film, dont le procès *in fine* pose la question de savoir qui est Zénon, pourquoi il est revenu. Est-il coupable ? Et alors que dans le roman de Marguerite Yourcenar, l'athéisme du héros est affirmé, et son penchant pour l'amour homosexuel, avoué, — dans le film, celui-ci est tout au plus latent, et celui-là n'est pas si clair.

Le héros delvalien, sinon le spectateur, apprend en fin de course une certaine relativité des choses. La culpabilité n'est en tout cas pas absolue, et l'innocence a ses limites. On devra vivre avec le doute, si particulier au cinéma de Delvaux. Cela sauve de pouvoir croire qu'on pourrait être innocent. Certes, on n'a sans doute rien fait de tellement mal, mais on n'est pas davantage capable que de bien. Et, objectivement, on vit coupé, comme si on était coupable. C'est le malconfort, dont parle à sa façon Camus dans *la Chute*. Comme si la damnation était préférable à la condamnation.

Mais le « doute méthodique » cartésien ne s'ouvre pas sur une clarté rationnelle (idées claires et nettes) ni sur les ténèbres d'un obscurantisme irrationnel. Si chez Descartes, il fonde paradoxalement un système, chez Delvaux, il dissout tout système. Le scepticisme de Delvaux fait connaître la fragilité presque impalpable de la lumière (inscrite sur pellicule, matière périssable), la lumière d'autant plus précieuse qu'elle est tremblée, guettée par les ténèbres dont il s'agit continuellement de la préserver et de la faire surgir. Comme le rappelle Goethe, l'initié est celui qui se ressuscite perpétuellement des morts, c'est-à-dire celui qui sait rendre continuellement vivante sa flamme vive que tout menace d'éteindre.

Et fort de cette expérience, il semble que le héros delvalien, — qui vivra dans l'inconfort agnostique, de celui qui ne sait pas (ce qui est peut-être la conception la plus réaliste), — peut naître à une vie nouvelle, sans trop de leurre sur lui-même... et rayonner de cette clarté relative. La connaissance de ce « que sais-je ? » éclairé est peut-être le meilleur rempart au fanatisme. Ce serait le sens de *Femme entre chien et Loup*, le film antifasciste de Delvaux. Qui hésite sur la vérité des choses ne sera pas prêt à commettre l'erreur tragique d'en imposer une seule, qui risque de n'être pas la bonne.

Le héros de ses films est une ombre qui reçoit la lumière, c'est-à-dire une certaine lucidité en flou ; — l'intuition de l'impossibilité de l'absolu. Un cinéaste mieux que quiconque sait qu'il y a plus d'un point de vue sur la réalité...

Même si on se sent mal, dans la tentation d'avoir l'autre, d'être autre, pour fuir sa souffrance, son angoisse, est-il nécessaire d'éprouver la solitude fondamentale comme une punition ? S'initier c'est apprendre à mourir, à

ne pas se sentir coupable parce que l'on est condamné à mourir. C'est apprendre à renaître, à retrouver l'ingénuité du premier jour...

Tel serait le parcours initiatique qui dynamise l'imaginaire dans l'œuvre du maître.

Il s'agit d'une tentative pathétique de se sauver. La vérité dernière est peut-être dans son innocence première... Zénon revoit de sa main d'enfant rouler l'œuf de ses jeux puérils. Allégé du poids de toute faute, même imaginaire, il meurt en paix avec lui-même. Initié à la vraie vie, à la vérité de sa vie..., sa vérité première... Il est un homme de la Renaissance. L'initié aux mystères est un être de la renaissance...

## Notes

1 Marguerite Yourcenar consacre un quart de sa lettre à Delvaux au problème juif (lettre du 12 janvier 1987, citée par Delvaux infra, p. 258).

Elle suggère à Delvaux de faire dire à Zénon dans le film, sur ce marrane, Don Blas de Vela, le contraire de ce qui se passe dans son roman : — « Je n'ai pas sauvé ce juif, pendu par ordre du sultan. Mais j'en ai sauvé un autre, que les chrétiens voulaient brûler en Espagne ». Or, elle le précise elle-même : « Noter que dans le livre Zénon ne fait rien pour aucun juif en Espagne. »

Et Delvaux, dans ses regrets d'avoir dû supprimer des séquences, cite, entre autres, précisément celle du juif en question (cf. infra p. 262), lequel, en philosophe lucide annonce à Zénon qu'il le trahira, tout comme le fit Pierre, avant le chant du coq...

Ce qui reste de ce personnage dans le film est l'auto-accusation de Zénon qui confesse à Myers qu'il n'a effectivement pas eu le courage de venir au secours de son maître chassé. Et donc, Delvaux reste conforme au livre et non à la lettre, et en tout cas Zénon exprime symboliquement une réalité plus proche de l'indifférence de l'Occident, quelques siècles plus tard, devant la Shoah.

<sup>2</sup> Ce qui renforce cette interprétation, c'est qu'on retrouve de mêmes thèmes ailleurs, à la même époque :

Dans *l'Avventura* (1960) d'Antonioni, il y a la recherche d'une femme, morte accidentée ou disparue ? Encore un cadavre qu'on ne voit pas.

Et Alphonse dans *Muriel* (1963) de Resnais, n'est-il pas comme celui que l'on attendait depuis si longtemps, et dont quand il revient contre toute attente on ne sait plus très bien si c'est lui ? Et l'amnésique d'*Une aussi longue absence* était-il oui ou non le mari ? Etc. Ce cinéma, « qui hésite entre l'ambiguïté et la devinette » (C. Metz, *Essais* II, Klincksieck, 1972, p. 198), est marqué par la situation socio-psychologique de l'après-guerre. On voit aussi toute la singularité de l'ambiguïté chez Delvaux, qui se distingue en faisant vibrer ces éléments autrement configurés selon une sensibilité toute personnelle.

<sup>3</sup> Et Delvaux ira en Pologne filmer avec Ghislain Cloquet, lequel avait été le cameraman de Resnais précisément pour *Nuit et Brouillard* (1956)...

<sup>4</sup> Val, dans le scénario, tenait un discours ethnographique devant les deux professeurs : « on racontait que certaines tribus de Madagascar placent leurs morts, entourés de banderoles, 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> Cette troisième partie est une version revue de l'exposé que j'ai présenté en déc. 1995, et publié in *le Journal des psychologues, Cinéma et imaginaire*, Marseille, mai 1988, « l'Imaginaire initiatique chez André Delvaux », p. 41-42.



L'affiche de  
*Un soir un  
train.*

## ANDRÉ DELVAUX : LE CINÉMA ET SON DOUBLE

Pour qui tente de cerner comment, dans l'œuvre d'André Delvaux, s'articulent le thème du double et la forme miroir, se dégagent des voies jusqu'à présent peu explorées, mais révélatrices des intuitions et des idées qui sont au cœur de son cinéma. L'on découvre d'une part, à travers les effets de miroir, un retour à ces cultures anciennes qui nous renvoient en écho les mythes, fables et récits populaires, autant que notre propre tradition littéraire et picturale. D'autre part, on y déchiffre dans toute sa précision la combinatoire interne du réalisme magique, nourrie du croisement de divers éléments de réalité, combinatoire qui par ces interférences mêmes, révèle son ambiguïté ou, si l'on veut, sa « duplicità » — sa faculté de dédoublement.

Il sied donc d'accorder une attention particulière à la construction du récit, pour la simple raison que Delvaux est fasciné par ce que nous pourrions appeler la mécanique de la narration, la composition et la recomposition de ces divers éléments, la perversion — subtile quoique jamais évidente — de ces règles. Pris en soi, ces éléments, à première vue, reflètent la réalité, mais, mis en relation comme l'exige la diégèse, ils peuvent se trouver tout à coup investis d'un sens inattendu.

### **Du dédoublement à la révélation**

Tout cela demande une solide aptitude à évaluer les capacités inhérentes au matériau cinématographique que Delvaux déploie sous nos yeux, à sonder les potentialités du langage lui-même. Ceci étant dit, nous touchons à l'autre versant du cinéma delvalien : son penchant à l'auto-réflexion, en particulier en ce qui concerne la nature kaléidoscopique bien connue de l'image, et de la représentation en général.

Pour mieux situer ces multiples facettes, il convient peut-être de partir d'une constante chez notre auteur. Ses films, comme on l'a fréquemment souligné, suivent le parcours d'un personnage, et ce parcours est presque toujours une quête d'identité.

### **Un parcours initiatique**

Pour décrire cet itinéraire intérieur, Delvaux se sert souvent du *topos* narratif du voyage, ce qui lui permet d'actualiser une forme archétype. Dans

d'autres cas, il se sert de symboles quasi originels (la nourriture, le cadeau) ou reprend un mythe (la Tour de Babel). Mais c'est avant tout le voyage qui permet la confrontation avec les apparences et leur diversité.

Le parcours initiatique mène fréquemment à la redécouverte de soi-même par le passage à travers les apparences. C'est par là que se manifeste la « duplicità », à savoir le lien secret entre la beauté et la mort, entre l'existence et sa représentation, entre le hasard et le destin. Le film devient une préparation à la révélation, le moi peut s'observer de l'extérieur comme dans un miroir : « Il y a toujours en moi quelque chose de fragile, dit Gouvert à la fin de *l'Homme au crâne rasé*, qui crée le besoin de me voir vivre de l'extérieur. Alors tout devient clair. Mais alors, je suis un autre. Alors je est un autre ». La recomposition du moi doit passer par ce stade.

C'est pourquoi beaucoup de films delvaliens présentent une structure circulaire : le plan initial et le plan final du film qu'on vient de citer, l'arbre abattu dans *Femme entre chien et loup*, en sont des exemples évidents. Ce retour en boucle apporte toutefois quelque chose de plus et de différent. L'identité s'exprime par la différence. Le *double* — la confrontation avec l'autre — n'est pas la confirmation narcissique du moi, mais une ouverture, une acceptation de la tension. Cette confrontation-là se produit d'ailleurs graduellement, annoncée par des prémonitions (le début de *Un soir, un train*), des indices, des coïncidences (la chanson reprise à la fin de ce film), des allusions (les trois objets offerts à Fran dans *l'Homme au crâne rasé*). Ce sont des détails significatifs qui renforcent la marche du film, des traces anticipatives de ce qui sera dit à la fin.

### **Contrastes, confrontations, conflits**

Les parcours initiatiques des personnages partent souvent d'une situation initiale de conflit (*Un soir, un train* ; et mieux encore : *Femme entre chien et loup*, *l'Œuvre au noir*). Parfois les mêmes itinéraires se croisent en se reflétant l'un dans l'autre (*Benvenuta*, *l'Homme au crâne rasé*). Ces conflits entraînent tout à la fois un gain et une perte. L'enjeu en est, du moins partiellement, le dépassement en nous du stade infantile, de sorte que la présence d'enfants dans les films du cinéaste, fût-elle purement marginale, ne relève pas du hasard. Et moins encore (nous le verrons) la figure du père : « l'enfance ne connaît pas de retour, elle t'aura nourri jusqu'au bout », disent les vers de Rilke cités par François dans *Benvenuta*. Freud d'ailleurs a souligné que le caractère perturbant du double trouve son origine dans le fait qu'il s'agit d'une phase liée à des temps psychiques lointains et dès lors dépassés.

Les personnages sont amenés à retrouver, tout au long de leur itinéraire, les liens qui, sous les apparences, unissent des aspects contrastés de l'existence, à commencer par le lien originel entre l'amour et la mort. La figure du double a toujours affaire avec l'absence. Le baiser final de Mathias à Anne est en ce sens particulièrement significatif. Comme le rappelle une phrase de la Confession anonyme : « Il n'y a que deux manières de connaître quelqu'un à fond : faire l'amour avec lui ou le regarder mourir ».

Dans cette optique, il est quasi naturel d'évoquer des échanges entre corps et âme (le chien et les mouettes dont parle Livio dans *Benvenuta*), entre érotisme et mysticisme, entre vœu de chasteté et plaisir charnel. Ce sont là les *passages* dont parle Suzanne Lilar et auxquels fait aussi référence Marguerite Yourcenar : « La chair dans ses moments d'audace faisait sienne la curiosité de l'esprit et rêvassait comme il est plaisant de le faire ». Le désir se fait conflit.

Les parcours du désir dépendent de notre rapport avec le temps. Chercher sa propre identité signifie mettre en relation le présent avec un passé lointain (la rencontre avec la mère, la tombe du père non retrouvée dans *Un soir, un train*), ou avec un souvenir dont il convient de se détacher (*Rendez-vous à Bray*), ou bien encore avec une mémoire qui nous est commune à tous (*l'Œuvre au noir*), qui nous incite à trouver des connivences entre le souvenir et l'imagination.

A la base du cinéma de Delvaux existe, en somme, une confrontation. C'est la confrontation avec l'extérieur, presque toujours hostile, mais plus encore avec soi-même représenté par l'autre, miroir qui nous reflète, et qui en même temps suscite des éléments de nouveauté et de différence. Les relations à soi et à l'autre, différent de soi, se font continuellement écho. Pour ces raisons il y a, dans l'œuvre de notre auteur, des personnages qui se répètent, se heurtent, se font écho, comme la double face d'une même tension : Fran et Govert, Julien et Jacques, Livio et Benvenuta ainsi que Jeanne et François, Anne et Mathias ou Val et Mathias. Zénon parvient à accepter l'insoutenable rigueur de la connaissance en revivant le passé (Maximilien, le choix) et en affrontant le présent (Bruges, où toutefois il revient). Mathieu vit ou imagine Belle comme un rapport lointain à sa propre existence (Marie). Les personnages avec lesquels il entre en conflit (John, l'Etranger, mais aussi Victor) sont le double l'un de l'autre. Chacun supporte sa propre jalousie qui, unissant amour et possessivité, est la non-reconnaissance de l'autre. Julien, dans *Rendez-vous à Bray*, se met en relation avec une absence (Jacques) et se substitue à celui qui a mis en marche le parcours initiatique. Et la substitution est une figure classique du thème du double.



La figure du père, dans ce cadre conflictuel, prend dans les films de Delvaux un relief particulier. Pour ce qui est de *l'Homme au crâne rasé*, les indications se trouvent déjà dans le livre de Daisne : c'est le père qui chasse Fran de chez lui, et la figure du juge Brantink assume indirectement les stigmates de l'autorité substitutive et de l'élément confusément initiatique : « De lui je n'attendais rien d'autre que d'être initiée à ces mystères dont la beauté me remplissait d'angoisse ». Et c'est une coïncidence singulière que l'autopsie à laquelle assiste Govert (et qui provoque le trouble de son premier *passage*) soit celle du corps du père lui-même de Fran. Dans *Un soir, un train*, Mathias laisse derrière lui une rencontre avortée (la tombe du père) et affronte le dialogue avec le père-maître Hernhutter. Dans *Belle* existe une tension ambiguë entre Mathieu et sa propre fille. Dans le film *Benvenuta*, les figures du père et de la mère sont réinventées. *Benvenuta* (exactement comme Jeanne raconte sa vie en regardant une photographie) se souvient d'elle-même comme enfant, et mène conversation avec son père dans le présent ; il est la figure protectrice, la prend dans ses bras, et approuve la lettre qu'elle écrit à Livio. Mais il est aussi — et peut-être pour la même raison — l'homme dont il faut se libérer : *Benvenuta*, devenue musicienne, lui confesse qu'elle a brûlé les textes de ses chansons... François également parle du père, et Livio fait vœu de chasteté afin que guérisse son fils. Même dans d'autres films, les traces en sont présentes : dans *Femme entre chien et loup*, François le partisan raconte qu'il s'est senti écrasé par un père autoritaire. « Et mon père ? » demande Zénon à sa mère au cours d'un de ses rêves d'enfant.

Dans les parcours initiatiques décrits dans les films, le rôle du personnage féminin est souvent déterminant. Il représente la confrontation avec la part de soi la moins avouée, et donc la plus subtile et la plus hasardeuse. Il est fréquent qu'une telle fonction se retrouve dans les récits à suggestion spéculaire ; Otto Rank (dans son essai sur le *double*) souligne comment, dans tous les exemples littéraires qu'il a examinés, c'est la relation avec la femme qui provoque la crise. Delvaux, de même, crée des personnages nouveaux par rapport aux livres dont il s'est inspiré : Anne dans *Un soir, un train*, Odile dans *Rendez-vous à Bray*, le couple Jeanne-François dans *Benvenuta*. Il ne s'agit pas seulement de créer une altérité par rapport au protagoniste masculin, mais aussi de mettre en plein jour la complexité des doubles féminins : Odile et Elle sont deux figures complémentaires, passée et présente, avec lesquelles se mesure le protagoniste. Jeanne, *Benvenuta* et Inge produisent un jeu de miroirs complexe et dense. Ce n'est certainement pas un effet du hasard si certains personnages se font écho de film en film : Moïra, Elle et Belle en livrent un exemple. Le spectateur est alors amené à enrichir le sens de ce qu'il voit par le souvenir que d'autres œuvres lui ont laissé.

La femme est donc considérée comme *filtre* et *sensibilité*. Dans *Un soir, un train*, cette articulation est très significative : Anne s'oppose aux certitudes rationnelles de Mathias, perçoit les présages, intervient et crée au lieu de se limiter à observer (la représentation d'Elckerlyck) ; la mère est le signe du temps, l'héritage dans lequel doit s'inscrire chacun de nos projets ; Moira représente le non-compréhensible (elle parle une langue inconnue), peut-être le destin. Les personnages féminins deviennent ainsi la source d'une imagination foisonnante et *productive* (Fran pour Govert), provocatrices de changement : face à l'immobilisme d'Adriaan et François (deux aspects de la médiocrité masculine), Lieve choisit (*Femme entre chien et loup*).

Mais comment se déploie ce parcours des personnages delvaliens ? La réponse à cette question se trouve dans la constante stylistique la plus remarquable du metteur en scène : le lien entre réalité et imagination. Cette relation rend très complexe l'effet de miroir de l'imaginaire sur le réel ; il ne s'agit pas d'aspect différent mais plutôt de zones d'expérience aux délimitations variables ; les personnages, et avec eux le spectateur, se déplacent sur un terrain mal défini, et de ce fait étrange. Il est utile de se souvenir que pour Freud « nous nous trouvons souvent et facilement exposés à un effet perturbant quand la limite entre fantaisie et réalité se fait incertaine ». Et dans les films de Delvaux, le trouble naît de la rencontre de facettes ou de niveaux du réel qui conservent leur continuité ; c'est là sans doute un *écart*, mais non pas « la rupture qui nierait, dit l'auteur, l'effet de réel en le détruisant ». A ce propos, Delvaux ne recourt pas aux *figures de construction* traditionnelles de la littérature du double (tendant à expliquer) ni aux procédés mécaniques comme ceux du rêve.

Si la réalité et l'imagination ont des frontières mouvantes, les rapports de l'existence avec sa représentation, qui est produit du fantastique, deviennent eux aussi ambigus ; les personnages « créés » dans *Benvenuta* ont droit à la vie au même titre que leurs créateurs.

Une semblable « confusion » entre mise en scène et réalité se retrouve dans *Babel Opéra*. Au sujet de ce film, il serait opportun de faire quelques observations relatives à l'argument qui nous occupe. La première concerne le cours des événements réels qui suivent celui des répétitions de Don Giovanni et non pas le développement de l'événement, de sorte que les synergies entre mise en scène et vie réelle se font plus consistantes. La seconde observation est la tendance du redoublement à se renouveler continuellement : à côté des répétitions dans le théâtre, nous suivons le projet de François de représenter l'opéra de Mozart dans des décors naturels. La dernière remarque se rapporte à un procédé stylistique : l'imbrication fréquente, dans le film, de scènes de la vie quotidienne, presque comme si Delvaux ressentait le besoin de *renforcer* de temps en temps, comme dans *Benvenu-*

ta d'ailleurs, le sentiment de vraisemblance que le film doit entretenir parallèlement à celui de la fiction. Nous restons ici encore dans cette zone d'indétermination dont il était question.

C'est précisément sur ce fond d'indétermination que se place le rôle de la répétition à l'intérieur de la narration delvalienne. Nous aurons l'occasion d'analyser la fonction du récit dans le récit, ou de la représentation dans la représentation. Il suffit pour l'instant de rappeler l'indication livrée par quelques scènes de raccord : Govert reçoit à travers l'écran la révélation relative à Fran ; l'aura mystérieuse du pays étranger dans *Un soir, un train* est confirmée par la « suspension » irréaliste du morceau de film auquel assistent les protagonistes. C'est après la projection de *Fantômas* que l'explication aura lieu entre Jacques et Julien dans *Rendez-vous à Bray*.

Mais c'est avant tout à trois formes reproductives (donc en quelque sorte duplicatives) que Delvaux confie un rôle important : la photographie, l'image, l'écriture. Pour ce qui est de la photographie, qu'il suffise de penser aux souvenirs qu'il utilisera comme témoignage dans *Rendez-vous à Bray* et dans *Benvenuta* ; et il ne faut pas oublier que le projet de François dans *Babel Opéra* est scandé par quelques prises de vue de paysages belges. C'est en général le mécanisme de la reproduction, le sens de l'image et son rapport avec le temps (le *temps écrasé* dont parle Barthes) qui intéressent le metteur en scène. Ce n'est pas par hasard que de tels intérêts concernent d'autres auteurs à la pointe du cinéma contemporain, de Truffaut à Wenders et Antonioni.

L'image est toutefois également peinture. Mais ce n'est pas au jeu des citations faciles que se laisse aller Delvaux. Le rapport entre image et peinture est chez lui moins immédiat et forcément plus complexe.

Quelques exemples utiles : nous trouvons parfois des coïncidences d'images significatives. Moira, dans une séquence extrêmement brève, endosse la cape que Anne avait prévue pour habiller la Mort dans la mise en scène d'Elckerlyck. C'est en effet à des images picturales que sont confiées les évocations souterraines et presque secrètes : le cadre représentant le Roi Cophétua préfigure, ne fût-ce que faiblement, le développement narratif de *Rendez-vous à Bray* ; la figure orientale dans *Belle* assume le sens d'une prémonition ; la fresque de la Villa des Mystères à Pompéi est remplie de signification pour *Benvenuta* et Livio, comme le met en évidence Suzanne Lilar : « ...les gestes de Livio, comme les scènes de la fresque pompéienne, avaient comporté une initiation et, tout animés qu'ils étaient de son libre génie, ... ne relevaient pas de sa fantaisie mais d'un véritable rituel ». Et à propos de la peinture pompéienne, il convient de souligner un détail de la scène du rite initiatique représenté pour l'effet perturbant qu'elle provoque : l'allusion à la double nature de l'homme,

presque une référence aux mouettes et au chien dont a parlé Livio<sup>1</sup>. Les deux protagonistes, dans la hâte de leur visite, ne se sont pas attardés aux détails, mais le signe semble marqué en eux comme une image fugace.

Si la fonction de l'image est pour Delvaux si importante, elle l'est naturellement d'autant plus quand, comme créateur d'images, il aborde d'autres auteurs d'images en faisant de leur travail l'objet d'un film : *Met Dirk Bouts* et *To Woody Allen, from Europe with Love*. Dans le premier film, les connivences entre les deux auteurs (Delvaux et Bouts) proviennent soit du caractère concret de leur travail (les contrats des producteurs), soit principalement du fait que l'œuvre cinématographique est une construction, un mode de création à travers les images, qui dans ce cas a pour objet l'analyse d'un autre travail sur les images. De même, l'hommage à Woody Allen s'est fait pendant l'élaboration d'un film (*Stardust Memories*) qui traite de la difficulté de bien agencer une construction artistique. Dans les deux cas en effet, le jeu consiste à considérer l'œuvre d'art comme un travail et le rapport de l'image, de chaque image, avec la réalité, est une manière de se placer sur la zone frontière.

Regarder les autres, c'est aussi se regarder dans le miroir. Il est bien connu qu'à ce miroir a toujours été reliée l'écriture. Les personnages delvaliens ont toujours un rapport étroit avec cet aspect du langage : Mathias est professeur de linguistique et analyse le langage là où Anne l'interprète, mettant ainsi l'accent sur la manière différente dont ils abordent tous deux les événements et leur signification<sup>2</sup> ; dans *Belle*, l'écriture est source d'événements fantastiques ; *Rendez-vous à Bray* se développe à partir d'une lettre de Jacques ; *Benvenuta* se fie à la capacité de substitution d'une écriture à une autre.

C'est véritablement par sa « duplicità », par sa manière d'être un reflet du monde, que le récit est le lieu privilégié de l'imaginaire. Et à cette fonction générale et primordiale de reflet viennent s'ajouter chez Delvaux d'autres rappels lorsque d'autres redoublements apparaissent à l'intérieur de la narration, dans une sorte de crescendo. Nous y trouvons en effet des reprises et répétitions : des bruits, des comptines, des chansons, des thèmes musicaux. Même certaines phrases se répètent : « je n'ai jamais fait de mal à personne » dit sa mère à Mathias, ce que dira très exactement plus tard le professeur Hernhutter. D'autres phrases accentuent la confusion entre personnages et auteur ; la mère de Benvenuta lui apparaît au café comme une vision de jadis tandis qu'elle raconte une expérience mystique : « ...et alors un ange vient qui tient dans ses mains un long dard en or et qui est brûlant de feu, et alors il bat sept fois des ailes... ». Jeanne reprendra plus tard ces mêmes paroles.

Poursuivant notre analyse, nous trouvons, comme nous y avons déjà fait allusion, des personnages construits *en écho*. Le cas typique est celui de *Babel Opéra*, et il est significatif que ce soit au personnage hors diégèse du commentateur-narrateur que revienne le soin d'établir la connexion entre les événements de la représentation et ceux de la réalité. *Connecter*, donc nouer les fils, implique également de reprendre ce qui a déjà été montré. Il arrive encore que les personnages soient porteurs du souvenir d'événements déjà survenus, et qui se reproduisent ne fût-ce que par le changement d'un signe. La deuxième partie de *Un soir, un train* peut être considérée comme une reprise de faits déjà racontés. C'est là un cas de construction en écho.

On en revient de cette manière à reparler du caractère circulaire dans le développement narratif de beaucoup de films de notre auteur. Il ne s'agit pas ici seulement du plaisir de construire avec une intelligence aigüe un texte où la combinatoire se développe impeccablement, mais on y décèle sans doute une motivation plus profonde : c'est que la répétition correspond à un besoin infantile (les comptines ne se répètent-elles pas ?). L'effet peut alors être de perturber ou d'exorciser ; mieux encore, ce sont là les deux faces d'une même médaille. Le retour d'un même événement ou son rappel partiel, peut insinuer l'idée soulignée par Freud « de la fatalité et de l'inéluctabilité là où nous n'aurions normalement parlé que de hasard ». Nous nous trouvons dès lors à l'intérieur de la dialectique hasard/destin si chère à tant de films de Delvaux.

Mais la répétition est aussi une manière de remettre de l'ordre, de manipuler le temps une seconde fois et d'ainsi le maîtriser ; il semble que le metteur en scène lui-même adhère à cette suggestion lorsqu'il affirme à propos de son film le plus subtilement léger, *Babel Opéra* : « toute mise en miroir ou en abyme n'est qu'un délai supplémentaire que notre imaginaire conquiert sur la mort ».

La nature double du récit se complique :

- a. quand la narration propose des miroirs intérieurs, c'est-à-dire des micro-récits à l'intérieur du récit principal,
- b. quand les personnages dans la narration assument une autonomie bien à eux en face de l'auteur de la diégèse (*Benvenuta*).

Il convient d'examiner en détail les deux hypothèses. Le récit dans le récit correspond, dans le déroulement de la construction, au cadre dans le cadre. Et il n'est pas fortuit que ce procédé soit assez fréquent dans la peinture flamande. Le rôle de cette mise en abyme semble être (nous l'avions déjà remarqué) de mettre en doute l'identité même du récit ou — autre face de la médaille — de la confirmer par le biais de l'allusion et de l'élargissement.

Nous avons déjà fait allusion à la fonction prémonitoire de l'image, qu'elle soit peinte ou cinématographiée. Il faudrait encore souligner le rôle des ritournelles (véritables condensés symboliques) ou rappeler le sens annonciateur de certaines chansons (« la Ballade de la vie véritable » de Fran). C'est cependant la répétition théâtrale de *Elckerlyck* dans *Un soir, un train* qui nous fournit l'exemple le plus évident et le plus significatif de récit gigogne. La petite scène de théâtre à laquelle nous assistons condense, comme dans un songe, le sens du voyage que fera Mathias. C'est un énoncé qui en annonce un autre, un miroir grossissant qui fait office de renforcement diégétique.

### De la Confession anonyme à Benvenuta

*Benvenuta* est de Delvaux le défi le plus osé et le plus complexe qu'il ait lancé dans cette forme de technique narrative. Il est essentiel en effet de se souvenir que l'histoire dédoublée (le couple de François et Jeanne doublant celui de Livio et Benvenuta) n'apparaît pas dans le livre de Suzanne Lilar : « 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 ». Et l'écrivain a pu affirmer : « 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 fond narratif et les niveaux de lecture se sont ainsi multipliés. Tout d'abord par le rapport entre Jeanne comme écrivain et ses personnages, allusion évidente à la création artistique comme forme de fiction duplicative. D'autre part le rapport — imaginé — entre le metteur en scène et l'écrivain, reflète d'une certaine manière le rapport — réel — entre l'auteur du film et l'auteur du livre. Si sur le plan de la fiction les deux histoires représentées se dédoublent en écho et se réfractent, il faut cependant ajouter que le personnage même de Benvenuta trouve lui aussi (comme des poupées russes emboîtées l'une dans l'autre) son pendant symétrique et complémentaire dans celui de Inge, avec qui elle forme, et non par hasard ! un duo pianistique.

C'est donc de manière particulièrement sensible que réapparaît la correspondance de la réalité avec la représentation, et celle du récit avec sa narration. C'est par les yeux de Benvenuta et Livio que nous voyons la réalité dans laquelle Jeanne les a imaginés. Entre vie et fiction existent, comme dans *Babel Opéra*, des fils très ténus et des échanges souterrains ; des rimes, des échos, des rappels provoquent la confusion machinée entre le monde et son reflet, comme ceux qui dans *Benvenuta* disparaissent après avoir assumé leur rôle d'initiateur. Mais les personnages qui restent appar-

tiennent, eux, à deux niveaux différents. Puisque ce que nous voyons — le film — est déjà un récit inventé, les catégories du réel et de l'imaginaire vacillent sans cesse sous l'impulsion de cette continuelle réfraction.

Ces catégories tendent encore à se renforcer à travers des redoublements ultérieurs. Les souvenirs compliquent les choses autant que les personnages. Inge n'est pas seulement l'alter ego de Benvenuta, mais également un pivot du récit : dans bien des cas, les événements ne se produisent que parce que c'est à Inge qu'on les a racontés. Pensons en effet aux allusions internes. Si on a fait référence déjà à la fresque des Mystères de Pompéi, on peut encore y ajouter d'autres détails : Inge fait allusion aux personnages de Clélia et de Fabrice inventés par Stendhal. La chanson napolitaine (« Fenêtre illuminée qui s'est éteinte, lumière de l'amour qui ne brille plus ») n'est pas sans rappeler ce qui est en train de se passer entre Livio et Benvenuta. On n'oublie pas non plus que le père de Benvenuta était auteur de chansons. On pense aussi à l'image rossellinienne du *Voyage en Italie* qu'est la visite à la Solfatara : autre histoire d'un couple.

Le jeu narratif chez Delvaux ne reste jamais extérieur, parce qu'à l'intérieur des complications de l'intrigue, à l'intérieur des échanges et substitutions, subsiste un intérêt constant : celui de la nature de la représentation qui semble née comme produit d'un travail préalable et d'une technique (*Bouts, Woody Allen, Babel Opéra*) qui exigent des connaissances et qui s'élaborent à partir de multiples essais et tentatives. Travailler signifie transformer : c'est ainsi que l'œuvre d'autrui (le *Don Giovanni* de Mozart) pour autant qu'on l'ouvre aux interprétations, se prête impeccablement à cette opération. On s'y confronte à la vie comme on s'y confronte à l'art.

La créativité est elle aussi une initiation. François dans *Benvenuta* entame son parcours amoureux pendant que se développe son savoir-faire artistique, c'est-à-dire le travail d'un scénariste metteur en scène qui lui-même se nourrit d'une autre œuvre écrite.

Et cette manière de *faire* est multiforme, liée à l'identité (l'auteur) et à la symbolique (la forme). Elle construit un sens à travers la manipulation du matériau, par le montage en particulier. La reproduction est un dédoublement ambigu et complexe. C'est en particulier une opération qui s'effectue à travers la rencontre de langages différents. Bouts et Allen — un peintre et un cinéaste — deviennent pour Delvaux son autre moi avec lequel il se mesure :

« en réfléchissant je me suis tout d'un coup aperçu que les problèmes que j'avais étaient des problèmes que lui avait aussi. Moi, je ne parvenais pas à faire un film sur lui, qui ne parvenait pas à terminer son film à lui ». (*Woody Allen*)

— « Cherchant donc ?

— Trouvant.

- Trouvant quoi ?
- Un langage, par exemple.
- Le langage de Bouts ?
- Le sien, le nôtre.
- Le nôtre, le sien » (*Met Dieric Bouts*)

L'horizon de l'œuvre tend ici à s'élargir de plus en plus. Se confronter à d'autres langages est, pour le cinéma, une nécessité, une forme d'enrichissement. Regarder est un acte complexe : la vision est saturée de multiples implications. S'être inséré avec originalité dans cette veine si riche de la production artistique donne la véritable mesure de la modernité d'André Delvaux : c'est ici la plus forte tension auto-réflexive de son cinéma. Pour lui, comme pour d'autres auteurs « à la pointe », le cinéma est le grand héritier de la vision et de sa problématique.

## Notes

<sup>1</sup> Bien que l'interprétation en soit controversée, on peut à bon droit penser que la scène est jouée sur le thème du reflet : un petit satyre se penche sur une coupe, ses yeux se fixant avec intensité, et même avec une forme d'anxiété, sur le fond du vase. Derrière lui, une figure soulève un horrible masque de silène, le faisant se refléter sur le fond, de sorte que l'Initiée aperçoit, à côté du visage du silène, l'image horriblement déformée du masque, signe ambigu d'une double personnalité, humaine et bestiale (G. Guidorizzi, « Lo specchio e la mente : un sistema d'intersezioni », in AA.VV., *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Bari, 1991).

<sup>2</sup> Ce n'est pas un hasard si Daisne attribue à l'écriture un rôle conciliateur : « dans mon imagination, je me vis un moment me promener moi-même là-bas avec les étudiants, avec la vie, l'aventure à ma gauche, et à ma droite le vieux savant, l'homme de science, le philosophe rêveur. N'est-ce pas justement là le destin de l'écrivain, d'être comme un reporter entre l'un et l'autre ? »

(Traduction d'Annette Schaub)





*Un soir, un train, Adriana Bogdan, « Moïra ».*

## L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ ET L'ITINÉRAIRE INITIATIQUE

Dans l'œuvre d'André Delvaux, le croisement d'une perspective psychanalytique avec la dimension initiatique, à l'intérieur d'une poésie très personnelle, nous a retenu depuis près de vingt-cinq ans. Dans un mémoire sur *Belle*<sup>1</sup> nous l'exprimions avec certaines maladresses. Mais Delvaux avait su l'entendre et il l'écrivait en janvier 1979, à notre directeur de recherches, Marcel Oms, aujourd'hui décédé : « Les appels au structuralisme (avec les mises en parallèles des formes musicales, échos du *Cru et du Cuit*), le recours à la psychanalyse (pour faire affleurer l'infrastructure sexuelle qui nourrit et < informe > le film tout entier), la réflexion approfondie sur les structures du contrepoint musical en ce qu'elles constituent un moteur < producteur de sens > pour le film. Et enfin, couronnant ces approches, la découverte du *symbolisme* (au sens où l'entendent les Maçons-Architectes) et de l'*initiatique*. Je crois que Marty est le premier à avoir pénétré dans ce dernier domaine (pour moi le domaine Premier) et qu'il mériterait de l'approfondir dans une étude plus large, lui qui est si bien armé pour l'aborder. Dis-lui, je te prie, tout ceci, avec l'espoir qu'il m'écrira un mot... » La discrète invite d'André Delvaux a suscité un travail accompli avec Henri Agel<sup>2</sup> à partir du texte de Freud de 1933, *l'Inquiétante étrangeté* (*Das Unheimliche*)<sup>3</sup>. Sans ignorer les références au surréalisme et au réalisme magique, l'approche des films de Delvaux par l'inquiétante étrangeté permet de tenir ensemble une esthétique, qui frôle le fantastique et l'insolite sans s'y installer toutefois, et une plongée dans la vie intérieure des personnages.

« Le plus souvent, écrit Freud, l'inquiétante étrangeté coïncide avec ce qui provoque l'angoisse »<sup>4</sup> mais surtout elle a « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps et de tout temps familières. »<sup>5</sup> C'est dans l'univers banal et habituel, celui des films de Delvaux, que Freud décèle « le glissement de la familiarité à l'étrangeté ». Transcrivant ce que D. Sanders (1860) rapporte au mot *heimlich* (faisant partie de la maison, familial, apprivoisé, intime, confidentiel), Freud en arrive à la contrepartie *unheimlich* (faisant naître une terreur, pénible, angoissant). L'incertitude et le doute créent cet état émotif particulier, sur lequel a joué E.T.A. Hoffmann dans ses *Contes fantastiques* où Freud repère des personnages aux complexes et croyances infantiles. A partir d'un fantasme hoffmannien, le thème du double (qui sera aussi étudié par Otto Rank<sup>6</sup>) Freud perçoit « redoublement du moi, scission du moi, substitution du

moi », prenant racine sur le terrain du narcissisme primaire « qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif ». Freud passe de l'idée de dédoublement à celle de la « répétition du semblable » qui « rappelle la détresse accompagnant maints états oniriques »<sup>7</sup>. « Tout ce qui peut nous rappeler cet automatisme de répétition résidant en nous-mêmes (...) est ressenti comme étrangeté inquiétante » et correspond à l'animisme des primitifs dont tout être humain a traversé une phase semblable laissant des traces toujours capables de se réveiller : « ce qui nous semble étrangeté inquiétante remplit cette condition de se rattacher à ces restes d'activité psychique animiste. »<sup>8</sup>

Pour Freud « l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau » et « cette sorte d'angoisse est justement l'inquiétante étrangeté. »<sup>9</sup> « Elle n'est en réalité rien de nouveau, d'étranger, mais bien plutôt quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus de refoulement seul a rendu autre. » D'où la définition de Schelling : « l'inquiétante étrangeté serait quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu. »<sup>10</sup>

Or, toute l'œuvre de Delvaux est placée sous le signe du double, de la répétition, du miroir, de l'écho, de la récurrence, du contrepoint. Le cinéaste belge, ancien professeur de langues germaniques, musicien, humaniste pétri de cultures diverses et parlant plusieurs langues, porte en lui ces divers modes d'expression que l'on trouve aussi dans le romantisme allemand. D'ailleurs, lorsqu'il dit s'inscrire dans le réalisme magique et quand il reconnaît l'importance de son double héritage français et flamand, il n'est pas loin d'évoquer une structure matricielle. Ce double culturel immédiatement présent, ces racines refoulées historiquement et réapparaissant consciemment ou inconsciemment, ce « quelque chose qui aurait dû demeurer caché et qui a reparu », ne peuvent qu'engendrer une inquiétante étrangeté. Cinéaste entre culture flamande et culture française, il livre des va-et-vient et des communications, des peurs et des désirs que seul un Janus aussi unifié peut vivre en engendrant une poétique et une esthétique très particulières. Et si elles touchent hors de leurs frontières, c'est qu'elles sont porteuses d'une réalité anthropologique que les réflexions de Freud nous ont permis de mieux entendre.

Tous les films de Delvaux jouent non seulement avec le double du réel qu'est l'imaginaire, mais ils présentent aussi des personnages pris dans des situations doubles. Un homme entre deux femmes et rêve et vie quotidienne (*l'Homme au crâne rasé, Belle*). Une femme entre deux hommes différents (un collaborateur et un résistant) mais semblables dans leur lâcheté (*Femme entre chien et loup*). Deux créateurs travaillant le même art, le cinéma, reflet de la réalité : Woody Allen et Delvaux, *To Woody Allen*,

*from Europe with love*. Deux artistes éloignés dans le temps et proches par la culture, Bouts et Delvaux, *Avec Dieric Bouts*. Des êtres devant l'amour, l'intériorité, les fantasmes, la société, la violence, la guerre, l'intolérance, l'au-delà : *l'Homme au crâne rasé*, *Un soir un train*, *Rendez-vous à Bray*, *Femme entre chien et loup*, *Benvenuta*, *l'Œuvre au noir*. Mais aussi un film sur un scénario dont la situation romanesque devient la trame d'une aventure vécue, contrepoint de celle écrite dans la fiction déjà inspirée d'une expérience réelle... film le plus difficile et le plus étrange de Delvaux, *Benvenuta*. Dans *Babel opéra* ce sont des situations de spectacle qui deviennent reflets du quotidien et qui y débordent. Et dans tous ces films, où la mort est présente, le héros fait un chemin intérieur qui le bouleverse et le modifie radicalement, une expérience qui le place au seuil d'une nouvelle naissance, ou du moins le spectateur perçoit que le héros est en train de vivre une révélation.

L'écriture en doublets et répétitions devient musicale, théâtrale, réflexion sur elle-même. On peut en rester là... mais Delvaux veut plonger dans la vie intérieure. Parallélismes et autres procédés miroirs s'agencent sous forme de résonances dont les étranges évocations tissent un réseau surprenant. Nous approchons du rêve et nous croisons l'inconscient frôlant les zones sombres, ignorées ou interdites ; labyrinthes obscurs où gisent les pulsions refoulées, les liens d'Eros et Thanatos, l'aveuglement œdipien et incestueux. Delvaux y scrute la vie de l'esprit et y trouve matière poétique. Dans un article du livre *Tu n'as rien vu à Hiroshima !* consacré au film de Resnais, Delvaux déplore que l'arbitraire des grammaires ait paralysé la connaissance du fonctionnement de la langue et donc de la vie intérieure. « La fraternité de ces langages (parlé ou cinématographique) nous paraît naturelle, car l'un et l'autre traduisent dans le temps une pensée qui s'exprime. Leurs mécanismes correspondent aux démarches de l'esprit qui pense »<sup>11</sup> et l'on pourrait ajouter du cœur en quête de son désir. Et il nous disait en 1976 : « Je pense que la vie mentale d'un individu est une chose essentielle qui est très fortement niée par les modes actuelles. Depuis plusieurs siècles notre civilisation nous a constitués de cette manière-là, avec l'importance de la vie intérieure, et nous n'avons pas avantage à le nier. Très rapidement nous nous défaisons de choses qui sont essentielles et dont nous ne mesurons pas le poids. C'est le poids spirituel des choses. Spirituel, pas forcément dans un sens religieux ; mais c'est la vie intérieure. L'espace intérieur d'un individu est une chose essentielle et je veux en mesurer le poids par rapport aux événements, à la vie en société, aux relations humaines. »<sup>12</sup>

Dans le jeu avec l'insolite, le surprenant ou l'inhabituel, voilà que le montage cinématographique fait apparaître l'écho, le reflet, le double, autant de formes de répétition. Présence inattendue de choses familières générant

l'angoisse car faisant vibrer des réalités primitives occultées. Voilà l'inquiétante étrangeté, l'heure où le refoulé sème le trouble au cœur du quotidien et peut poindre au seuil du conscient. C'est l'heure où le *double* tisse les pièges de l'imaginaire se présentant comme la réalité. Pour André Delvaux c'est l'art de conjuguer l'envoûtement esthétique du réalisme magique avec l'avancée sur les chemins de l'initiation. Horizon de l'altérité liée au mystère de ce qui ne se sait pas. Voyage intérieur qui provoque à mourir, pour naître autre.

Les héros marchent sur des routes familières subitement parsemées d'énigmes et d'étranges coïncidences. En fait, ils cheminent en eux-mêmes, en butte à ce qui s'extériorise de leurs propres énigmes. L'étrangeté qu'ils croisent, les échos qui les surprennent, les reflets qui les séduisent et les gênent viennent des gouffres de leur inconscient ne voulant pas se faire connaître. Ils jaillissent au dehors, comme doués d'autonomie et d'existence propre, cherchant à capturer le héros en marche. Écriture, montage et esthétique dressent alors le décor du cinéma intérieur et de ses mécanismes secrets joués sur la scène de l'imaginaire.

On peut y voir une expression de magie, un art d'envoûter, une forme d'esthétisme ou de métalangage. On peut y déceler aussi l'expérience d'une marche initiatique vers la vérité qui cherche à se dire et qui pour cela ne peut emprunter que le masque. Car la vérité sur soi-même n'apparaît jamais *immédiatement*, c'est-à-dire sans *médiation*. Comme tout ce qui est de l'ordre du psychisme humain, un relais est indispensable. Un écran révélateur est nécessaire même si à tout moment il peut faire écran ! Le masque, dans le théâtre antique et la tragédie grecque, cache le visage des comédiens et en même temps permet de les reconnaître et de les entendre. L'instrument de Thespis, *prosôpon* des grecs, *persona* des latins, est un porte-voix laissant *passer le son* (*per-sonare*) au travers de ce qui voile le visage. Ce son est pour nous la parole mystérieuse qui a sa source dans le cœur. La *personne* est toujours un masque (*persona*), dissimulant l'être pour mieux faire entendre ce qui cherche à se dire au sein des apparences des *personnages*. Tout ce qui peut déformer ou cacher la vérité de l'être est inséparablement ce qui la dit et la livre. Le masque, double du visage et du masque mortuaire, renvoie à autre chose qui, sans lui, jamais ne se saurait. De même les attributs de l'inquiétante étrangeté ne sont pas à prendre pour eux-mêmes, pour eux seuls. Ils sont comme un écran livrant passage à l'angoisse ; écran de la vérité qui avant de se dire génère la peur et la culpabilité.

L'art de Delvaux s'inscrit dans cette symbolique. Il est pédagogie de l'ombre, du reflet, de la trace. Il est un index pointé vers l'horizon, vers autre chose. Un proverbe chinois reconnaît que celui qui n'a pas la sagesse ne

verra qu'un doigt levé ou un ongle, et pas ce qu'il désigne ! Ainsi des films de Delvaux réduits à une lecture élémentaire. Si les éléments étranges et insolites ne sont pas pris pour des relais, ils n'offrent que des éclats dispersés d'une réalité cassée, dans une narration déconcertante. Bric-à-brac insignifiant, pur jeu du hasard ou du frisson surréalisant. Mais à les voir comme des traces, des rimes, des appels, il est possible de chercher ce à quoi, ou celui à qui ils renvoient. Ainsi du spectateur devant un film de Delvaux. Ainsi des personnages affrontés à l'étrangeté de leur inconscient, mis en scène par eux-mêmes et par bribes, sans qu'ils le sachent.

Recoller ces morceaux, rassembler ces membres épars, suivre ces traces ou être attentif aux échos, permet aux héros d'entendre ce qu'ils cherchent à se dire et qu'ils ne veulent, ou ne peuvent pas, toujours entendre. C'est l'expérience du Dr Borg des *Fraises sauvages* de Bergman, cinéaste dont Delvaux est assez proche, lorsqu'il confie à sa belle-fille ses rêves étranges : « J'ai l'impression que je veux me dire une chose que je me refuse à entendre quand je suis éveillé... Que je suis mort bien que je sois vivant. » : C'est découvrir que les ombres et les images qui les entourent, les séduisent ou les effraient, ne sont que leurs propres ombres et leurs propres images. Leur chemin est cerné de miroirs. Ils peuvent peut-être le découvrir en se reconnaissant enfin tels qu'ils ne s'imaginaient pas. Ils ne traversent pas le miroir. Ils s'y cognent jusqu'à le percevoir pour l'instrument de Narcisse, moyen indispensable qui peut ouvrir leur cœur en dessillant leurs yeux. Alors, tout bascule. L'écran, le masque ou l'ombre retrouvent leur fonction de révéléurs, de médiateurs. Le héros peut naître à lui-même face à un avenir nouveau. Mais Delvaux s'arrête sur ce seuil.

L'itinéraire que semble proposer le cinéaste est celui qui conduit en cet instant où le miroir se brise et disparaît. La non-réalité autonome de l'image et du double est dévoilée. Ils sont toujours image, double ou répétition de quelqu'un d'autre. C'est tout à fait différent d'une traversée du miroir débouchant sur le fantastique. Ce serait même l'inverse ! Derrière le miroir il n'y a rien. Le héros seul — le sujet — est devant le miroir lui renvoyant ses propres reflets et ses zones d'ombres. Autant d'images qu'il prend imaginativement pour une réalité autre. Illusoire altérité avec laquelle il entrerait en relation ! C'est toute l'esthétique de Delvaux qui semble décrite dans ces lignes de Freud : « L'inquiétante étrangeté surgit souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avons tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel, où un symbole prend l'importance et la force de ce qui était symbolisé et ainsi de suite <sup>13</sup> ».

Les films de Delvaux tracent ce chemin où les filets du double enferment le héros et le noient, jusqu'au moment où le miroir se brisant, meurt aussi

le narcissisme mortel. Moment douloureux de désenchantement et d'épreuve. Réelle traversée de la mort des apparences trompeuses qui peut être naissance à autre chose. Dans une souffrance de mort et d'enfantelement, la possible rencontre avec l'Autre peut surgir. Autre surgissant tel qu'il est, inconnu inimaginable, dévêtu de ses habits gémellaires dont en permanence le héros le maquillait et le masquait. Bouleversement, dérangement, panique... lorsque s'effondrent coquilles de miroirs, labyrinthes de glaces, cavernes et tombeaux murés de verres renvoyant les fantômes de la vie intérieure.

L'initiation possible est donc la découverte surprenante que tout ce qui paraissait étrange, insolite, inquiétant ou fantastique n'était que le reflet de la vie intime et inconnue. Le double apparaît comme refoulement et révélation, au sens photographique, de ce qui était ignoré ou dénié. Il est la visualisation de ce qui se jouait dans les profondeurs cachées du héros et l'emprisonnait. Repérant le double comme une part de lui-même, le héros vit alors une initiation. L'inquiétante étrangeté est le symptôme que Delvaux cerne et laisse parler à travers les répétitions. L'initiation n'est donc pas connaissance intellectuelle, transmission d'un savoir ou accès à une gnose. Elle est expérience amoureuse, réconciliation avec soi-même, accueil d'une blessure qui piégeait le désir et confisquait la parole, dans les jeux mimétiques et répétitifs, au profit du discours et du bavardage mondain.

C'est accueillir la réalité intérieure dans tout son poids de vérité, dépouillée de l'imaginaire trompeur. L'imaginaire remis à sa place, le rêve reconnu comme tel et l'image repérée pour un double, alors le héros peut s'aimer, parler et communiquer. Il ne se raconte plus d'histoires rassurantes ou terrifiantes. Il laisse simplement se dire la vérité de son désir, parfois même en silence, comme certaines fins de films le proposent. Nous croyons entendre R.-M. Rilke écrivant dans les *Lettres à un jeune poète* : « Nous devons accepter notre existence aussi complètement qu'il est possible. Tout, même l'inconcevable, doit y devenir possible. Au fond, le seul courage qui nous est demandé est de *faire face à l'étrange, au merveilleux, à l'inexplicable que nous rencontrons.* (...) Cette vie que l'on appelle imaginaire, ce monde prétendu 'surnaturel', la mort, toutes ces choses nous sont au fond consubstantielles, mais elles ont été chassées de la vie par une défense quotidienne, au point que les sens qui auraient pu les saisir se sont atrophiés. (...) Nous ne sommes pas des prisonniers. Nulle trappe, nul piège ne nous menace... Nous n'avons aucune raison de nous méfier du monde car il ne nous est pas contraire. S'il y est des frayeurs, ce sont les nôtres ; s'il y est des abîmes, ce sont nos abîmes ; s'il y est des dangers, nous devons nous efforcer de les aimer... Tous les dragons de notre vie sont peut-être des princesses qui attendent de nous voir beaux et coura-

geux. Toutes les choses terrifiantes ne sont peut-être que des choses sans secours qui attendent que nous les secourions. »

Les nombreux malentendus, quiproquos, non rencontres linguistiques et autres difficultés de relation qui balisent les aventures des héros delvaliens, ne viennent-ils pas des miroirs placés inconsciemment entre les personnages ? Ne renvoyant que les mots / maux du personnage, ils empêchent ceux des autres de l'atteindre. André Delvaux s'arrête sur le seuil de la brisure du miroir. Il mène l'inquiétante étrangeté jusqu'aux portes où elle peut livrer son secret refoulé. Il arrête le chemin à l'heure où la vérité peut se dire et être entendue. Il laisse le spectateur à son propre travail d'enquêteur ou plus exactement d'interprète. Sa poétique a quelque chose de l'herméneutique, suscitant en qui la pratique la joie de la quête personnelle et collective. Delvaux met le spectateur en quête à la suite de son héros. Il ne lui donne pas de réponse. Le cinéaste est un pédagogue initiateur : il laisse faire le travail de quête et d'initiation en chacun affronté à ce double étonnant et source d'inquiétante étrangeté qu'est le film.

L'arrière-fond de l'interdit de l'inceste, discret mais toutefois bien présent, invite à s'interroger sur la filiation, la reconnaissance de l'autre et l'ouverture à tous les autres. La Loi sépare sexuellement parents et enfants qui s'aiment, pour que, grâce à cet *inter-dit* la parole d'amour puisse se *dire entre eux*, libérant la tendresse des pièges de l'inceste. Ce piège est le mensonge faisant croire que dans la famille (ou ses substituts symboliques) on rencontre un *autre*, partenaire sexuel, alors que l'on se noie dans le même de la génération. La Loi fait mourir à cette image d'un amour illusoire pour créer, ailleurs, avec un étranger, une parole d'amour qui prenne corps dans l'altérité. Nous retrouvons là la structure de *Benvenuta*, déjà présentée allusivement dans *l'Homme au crâne rasé* et explicitement dans *Belle*, où Mathieu attristé du mariage de sa fille appelait son gendre l'Étranger. Delvaux fait pressentir que l'amour charnel, pour être libre et épanouissant, doit passer par la mort de l'amour incestueux, inconscient, toujours masqué et embelli des oripeaux de la passion. Cette initiation à l'amour hors miroir, à l'amour chaste c'est-à-dire non incestueux, est ce qui nous paraît le plus fort comme révélation de choses cachées, familières (de la famille !) et qui ouvrent un chemin nouveau.

L'inquiétante étrangeté — traversant le réalisme magique et écrite avec des images dont la structure musicale est la fugue, le rondo ou la variation — est beaucoup plus qu'un style renouvelé et amplifié par le cinéma. Elle peut être un des chemins de naissance à soi-même et au bonheur de vivre et d'aimer. Pas d'amour sans initiation, sans chemin qui traverse la mort des « apparences dont il faut se méfier », est-il dit dans *Babel opéra*. Se méfier, c'est-à-dire ne pas prendre l'apparence pour la vérité du réel.



Delvaux suggère cette ouverture de et à l'amour. Il en est surtout le chantre et il nous a plu de le dire, car cette voie — voix est belle.

## Notes

- <sup>1</sup> Joseph Marty, *Belle d'André Delvaux, ou le temps des rendez-vous imaginaires*, Mémoire de maîtrise de Lettres modernes, Université de Perpignan, octobre 1977.
- <sup>2</sup> *De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, dont nous reprenons en partie la conclusion, à paraître aux Éditions de l'Age d'homme.
- <sup>3</sup> Texte traduit par Marie Bonaparte et Madame Édouard Marty, Éditions Gallimard, collection Idées, 1978, in *Essais de psychanalyse appliquée*, pp. 163-210.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 163-164.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 165.
- <sup>6</sup> *Don Juan et le Double, études psychanalytiques*, parut en traduction française en 1932 chez Denoël et Steele, et en 1973 aux Éditions Payot, dans la Petite Bibliothèque.
- <sup>7</sup> *Essais de psychanalyse appliquée, op. cit.*, p. 188.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 193.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 194.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 194.
- <sup>11</sup> A. Delvaux, « A. Resnais, Hiroshima et la grammaire », Séminaire du film et du cinéma, Institut de sociologie, Université libre de Bruxelles, 1962.
- <sup>12</sup> Entretien avec J. Marty, Bruxelles, décembre 1976, annexe du mémoire cité.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 198.

*Un soir Un train*

*Un soir, un train*, « Danse de l'auberge ». Musique de Frédéric Devreese.

## ANDRÉ DELVAUX ET LA MUSIQUE

### Un musicien

Si la peinture est importante pour André Delvaux — Magritte et son insolite, Paul Delvaux et la gare de *Belle*, Brueghel et « la Tour de Babel » ou la chute d'Icare, les fresques de Pompéi dans *Benvenuta*, la cave du philosophe de Rembrandt pour *l'Œuvre au noir*, la Cène de Dieric Bouts, etc. — la musique lui est essentielle, le plus souvent, dans son œuvre comme dans sa vie. Certes, il est un grand imagier. Mais c'est par la musique qu'il arrive au cinéma. Et, si Delvaux découvre le sujet de ses films dans la littérature, c'est en général dans la musique qu'il trouve leur forme, voire leur sens.

Delvaux est un cinéaste musicien, comme Woody Allen, sur qui il a fait d'ailleurs un film ; il n'a néanmoins pas composé la musique de ses films, comme Charles Chaplin, Jean Grémillon, Satyajit Ray... Mais, il a donné des indications très précises à ses compositeurs, Frédéric Devreese pour la plupart de ses œuvres, et qu'il associe dès les prémisses du scénario, Etienne Verschueren pour *Femme entre chien et loup*, Egisto Macchi pour *To Woody Allen from Europe with love*.

André Delvaux, on l'a vu, est né dans dans une famille de musiciens. Du côté de la mère, les Brœckaert, il y a un aïeul, musicien ambulant, une aïeule pianiste d'instinct, un grand-oncle flûtiste d'un orchestre symphonique en Amérique ; du côté des Delvaux, un oncle joue aux Guides, et le père d'André lui-même est clarinetteste.

Parallèlement à ses études universitaires, Delvaux poursuit ses classes de piano, s'inscrit au cours d'harmonie du Conservatoire royal de Bruxelles, s'initie au contrepoint et à la fugue.

Il deviendra accompagnateur au piano de films muets, à l'Écran du Séminaire des arts, son « école » de cinéma. Il apprend le cinéma par la musique... Il fréquente ainsi les maîtres, Eisenstein, Murnau, Sjöström, les burlesques, l'Avant-garde,... les commente par ses improvisations, pénètre la construction de leurs films, éprouve la vibration de leur image, épouse leur rythme... Ce sont ses « études ».

Delvaux aurait donné le premier film d'opéra en décors naturels, avant le *Don Juan* de Losey, avec un *Pelléas et Mélisande*, en 1976, si un coproducteur n'avait pas fait défection. Gérard Mortier en 1984 lui confiera la mise en scène, au Théâtre royal de la Monnaie, de ce chef-d'œuvre de

Maeterlinck et Debussy. Et dans cette foulée, l'année suivante, Delvaux y tournera *Babel Opéra*, ou la répétition de Don Juan de Wolfgang Amadeus Mozart. Il aurait aimé chercher une solution au problème de la captation d'un opéra, avec *Reigen* de Philippe Bœsmans.

## Héros pianistes

Mais, la musique est profondément présente dans tout l'œuvre delvalien.

Ses héros sont plus d'une fois des musiciens, — pianistes, comme Delvaux. Julien Eschenbach, dans *Rendez-vous à Bray*, remplace au pied levé un soir César Franck ; Benvenuta, virtuose, fait une carrière internationale. Julien, en outre, accompagne également des films, comme *Fantômas* de Feuillade. Et, des personnages secondaires exécutent des morceaux au piano, au moins une fois par film : la femme du poète Grégoire, Jeanne, lors des noces de sa fille dans la *Belle*, d'où s'élève une chanson « la vie s'en va » ; le mari de Lieve, Adriaan, à l'occasion du meeting, dans une école, du mouvement nationaliste flamand de *Femme entre chien et loup*. Tout cela était déjà contenu dans *l'Homme au crâne rasé* avec la « Brabançonne » tapée sur un même clavier lors de la distribution des prix dans un préau semblable, et surtout avec le chant de Fran, « la Ballade de la vie réelle ».

## Chansons-synopsis

Celle-ci est le prototype des chansons que l'on retrouve dans la plupart des films. Il y a ainsi encore « Si la fleur de l'été » de *Un soir un train*, la comptine de *Rendez-vous à Bray*, le blues « No use to talk to me » de *Femme entre chien et loup*, les chansons napolitaines de *Benvenuta*, les strophes d'un évangile apocryphe de *l'Œuvre au noir*. Ces chansons livrent, selon l'expression de Delvaux, « une clé morale des films »<sup>1</sup>, elles en sont les paraboles, des synopsis symboliques. Elles sont souvent chantées par des filles (Fran, la petite de *Rendez-vous*, la soprano en voix off de *Belle*), par des enfants (*l'Œuvre au noir*), par ceux qui incarnent la pureté, l'être idéalisé par le héros qui aspire à l'innocence. Dans *Benvenuta*, c'est l'héroïne petite fille qui tapote le thème comme une comptine avec un doigt sur les touches ; mais c'est Armando Marra, qui y interprète avec sa mandoline, diabolique, la fin de l'amour.

Qu'une chanson puisse constituer le film en abyme, comme dans *l'Opéra de quatre sous* de Pabst d'après Bertold Brecht, renforce l'impression de la nature musicale du film lui-même, qui trouve un équivalent en réduction dans du matériel sonore (des paroles) associé à une mélodie.

En outre, dans un film, il y a comme héros un compositeur, mais ce n'est pas celui que l'on pense, quoique... Dans *Rendez-vous à Bray*, c'est apparemment Jacques, l'ami de Julien. Mais, par son absence, ce personnage partage un trait fondamental avec le cinéaste... D'autant plus qu'il se pourrait que Jacques ait tiré toutes les ficelles et aménagé ce rendez-vous avec Elle pour Julien, comme Delvaux qui piège ses héros dans la trame de son récit. Le compositeur se révélerait, par analogie, d'une certaine façon, comme la métaphore du cinéaste.

### Formes musicales

De fait, la musique intervient à chaque phase d'élaboration du film chez Delvaux, souvent.

La musique peut servir à mettre en forme une séquence. Ainsi, la danse de l'auberge dans *Un soir un train*. « Cette séquence a été construite tout entière sur la musique, et, ajoute Delvaux, la musique elle-même a été bâtie comme un scénario ». Le cinéaste explique que « l'introduction de cette danse — 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 au double appel du pied de la femme, puis au troisième appel où elle le fait en alternance déjà avec le garçon, puis toute la danse est partie dans les quatre ». Le rythme musical intervient ainsi dans la mise en scène comme dans le montage, fait du passage de l'un à l'autre ; Delvaux précise : « dans la deuxième et troisième tenue, il y a le temps pour que le personnage de Mathieu intervienne en disant < Reviens > ». Et de conclure : « Tout est emboîté comme dans un ballet. C'est complètement construit. Comme Stravinsky, ajoute-t-il, compose la danse des adolescents dans *le Sacre du printemps* et le rondo de la fin. C'est le même type de construction »<sup>2</sup>. Delvaux ne se réfère pas à un maître du cinéma, mais à un maître de la musique.

Et il généralise : la musique peut être un modèle, non seulement pour une séquence, mais même pour tout un film. « 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 offre des réponses à telle question »<sup>3</sup>. C'était déjà présent dans *Intolérance* (1916), dont le montage parallèle puis alterné trouve son origine dans une conversation que Griffith a eue avec un musicien sur la fugue. Poudovkine et son scénariste Zharki élabo-

rent *Mat* (la Mère, 1926), selon leurs propres termes, sur le modèle d'une sonate.<sup>4</sup> Delvaux poursuit cette tradition, mais arrivera à conjuguer l'image et la musique d'une manière inouïe jusque-là.

Assurément, il n'a pas découvert cette voie d'emblée. Il y a eu une évolution. « La bande son de mon premier film, rappelle Delvaux, 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 : retours 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*. » Et Delvaux en fait l'analyse : « Ce troisième film, je l'ai finalement fondé 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. Elle existe dans les œuvres majeures de Bach, dans les sonates de Mozart, tout comme d'ailleurs chez Stravinsky ou chez Bartok. En musique, il est « 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 »<sup>5</sup>.

Et Delvaux montrera en quoi cette forme convient bien à *Rendez-vous à Bray*. Étant donné que le film raconte l'histoire d'une attente, pendant laquelle des souvenirs vont émerger à la conscience, le problème se pose de présenter le rapport passé-présent, en alternance. Or, « le rondeau donne à la question, on le sait, 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 le principe du dernier mouvement du *Sacre* » Et, Delvaux d'approfondir le sujet : « Stravinsky avait à décider dans quel ordre allaient intervenir les couplets : il a choisi l'ordre de la violence. Restait encore une difficulté : 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 et à mesure de l'élaboration de *Rendez-vous à Bray* »<sup>6</sup>.

Et, *Belle*, de même, « est construit sur une forte unité musicale ».

Quant à *Benvenuta*, elle s'inspire de la sonate. Le commentaire que fait le cinéaste de cette forme musicale est comme une lecture du film : « La musique occidentale nous a appris, dit Delvaux, qu'elle fonctionne par système de répétitions-variations. La structure de la 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 Czerny : 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 ». Tel est le parcours de *Benvenuta*.

Certes, Eisenstein a essayé d'appliquer sa théorie d'un contrepoint audiovisuel dans *Alexandre Nevski* avec la musique de Prokofieff. Mais, aux yeux de Delvaux, cette tentative serait trop statique, il l'a dit à Modène ; l'effet en est comme si elle avait été conçue au niveau du plan bien plus que du récit : ce qu'Eisenstein aurait plutôt déployé dans l'espace, Delvaux se préoccupe de le développer dans le temps.

Ainsi, la musique peut même prendre le relai narratif : Elle, la jeune femme dans *Rendez-vous à Bray*, ne fait jamais de bruit, comme le train dans *Un soir un train* avant l'arrêt... « Elle glisse, ajoute Delvaux, 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 »<sup>1</sup>.

### Variations sur un même thème

Et, de même qu'il y a une unité d'action, il faut sur la bande son une cohérence musicale. Celle-ci est en général obtenue par le développement en variations autour de cellules musicales de base.

Pour *Belle*, ce sont quatre mesures (six accords) du prélude en fa mineur tiré du clavecin bien tempéré de Jean Sébastien Bach, que Delvaux a joué

très longtemps, et à partir de quoi Frédéric Devreese a écrit toute la musique du film.

Pour *Rendez-vous à Bray*, ce sont les intermezzi, les dernières œuvres pour piano de Johannes Brahms<sup>7</sup>, et notamment, c'est l'intermezzo n° 1 en si mineur qui donnera le Nocturne (par un simple renversement thématique). L'intermezzo n° 3 en do majeur, *opus* 119, dont les premières notes serviront à la comptine, est l'œuvre jouée par Julien quand il quitte sa chambre, après la comptine de la petite fille, et à la Fougeraie, seul au piano, avec l'évocation du jeu verbal des noms de villages allemands et français.

Pour *Femme entre chien et loup*, c'est la sonate *op.* 111 de Beethoven qui est exploitée par Etienne Verschuere. Pour *Woody Allen, from Europe with love*, c'est l'improvisation en solo de Woody Allen à la clarinette dont va se servir dans une certaine mesure Egisto Macchi. Pour *l'Œuvre au noir*, c'était le *dies irae* de la symphonie fantastique de Berlioz dont Devreese avait tiré dans une première version près d'une heure d'enregistrement avec l'Orchestre national de Belgique, et qui est gardée, notamment, dans la danse de l'auberge, et, réélaborée, dans le générique final.

Alors, comment agencer les musiques obtenues, c'est-à-dire opérer le montage musical ? Pour Delvaux, il s'agit de « recréer en musique une structure, un ensemble de constructions parallèles ou analogiques à la structure même du film. Je ne vois pas d'autre moyen d'intégrer une musique dans un film »<sup>8</sup>. Ainsi, la musique a livré des patterns pour modeler la structure narrative ; et celle-ci va servir de modèle correspondant à la structure musicale, en un deuxième temps.

Dans *Benvenuta*, s'il y a un contrepoint entre les récits des deux couples, avec les interactions qu'implique cette construction, à savoir parallélismes, oppositions, renversements des thèmes, peut-on jusqu'à parler d'un contrepoint entre l'image et le son ? Mitry critique l'utilisation figurée de cette notion<sup>9</sup>. Seulement, la bande son est travaillée comme la bande image, chez Delvaux, et vice-versa ; ce serait intéressant d'étudier dans quelle mesure l'une correspondrait à l'autre tout de même selon une structure de contrepoint, c'est-à-dire dans des combinaisons déterminées de formes. Quel rapport dans ses œuvres est-il établi entre la narration et la récitation, les figures et les bruits, le conte et sa légende ?

En tout cas, la dialectique audio-visuelle sera généralement si poussée que « la musique n'est plus une musique en soi, dit Delvaux, elle est alors liée à un ensemble de facteurs dramatiques qui eux-mêmes relèvent de la *composition* du film »<sup>10</sup>.

De même, l'image ne serait pas plus indépendante. Parfois, à la limite, sans musique, pas de film. Dans *Belle*, « toute la scène d'amour est construite sur le vent et puis une bouffée musicale très franche qui fait le passage

dans 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 »<sup>2</sup>.

### Pur cinéma

Delvaux a peut-être même fait du cinéma pour arriver à montrer un moment de musique pure. En tout cas, avec *Benvenuta*, déclare-t-il, « je voulais 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 »<sup>3</sup>. Le pur cinéma serait cette abstraction musicale, — intensément empreinte d'émotion... Certes, il y a une image, mais seulement d'une main légère qui interrompt un accord : c'est la prémonition de la mort de Livio... dont la vie s'arrête sans doute à ce moment même ; et l'envol de la main de l'amante figure comme l'envol de l'âme de l'amant, comme la mort de leur amour... La musique sert à suggérer l'invisible, l'absence ; le « pur cinéma », c'est la suggestion de ce qu'on ne peut montrer, la musique inachevée devient une métaphore, elle aide à « voir », elle préfigure la vision de l'au-delà... Elle est une brèche dans le réel qui s'ouvre sur l'inconcevable.



*Benvenuta*, Plan 530. « Ses mains reprennent, achèvent la montée rapide par les dernières notes (qui sont celles du *Sextuor*). »



Delvaux évoque la notion de pureté encore, associée à la musique, quand il parle de la danse rituelle de *Un soir un train*. « C'était une danse de mort... La base 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 ou ambiances. Seulement, souligne-t-il, à ce moment (celui de la danse), le thème est presque pur. Il est à nu ». Là encore, il y a pourtant des formes, — des êtres qui dansent, — mais, ils servent le rythme, ils sont des éléments visuels de la musique, comme les doigts de la pianiste Benvenuta exécutaient un ballet sur le clavier. Et, c'est aussi un climax du film, lié à la mort, au destin fatal : la danseuse s'appelle Moïra. Le couple martèle le sol comme les phalanges. La main de Benvenuta qui s'élève semble une mouette blanche, « l'âme du monde », comme Livio avait qualifié les goélands lors de leur deuxième rencontre. Ainsi, le terme pur, chez Delvaux, induit l'idée de la mort. Les sons de la musique, qu'on ne peut voir, introduisent à la réalité seconde, derrière le monde ; la vision devient visionnaire. Le pur cinéma, c'est montrer l'imaginaire, ce qu'on ne peut qu'imaginer faute de jamais pouvoir être vu : l'image sublimée par la musique suggère le réel plus vrai que le réel, la fin dernière des choses, au-delà de toute imagination.

Cette alchimie du son et de l'image s'opère déjà au tournage. Delvaux utilise plus d'une fois la musique sur le plateau, comme le faisaient déjà les maîtres du muet, tels Chaplin, Stroheim<sup>11</sup> : pour les ambiances (dans *Belle*, notamment), pour les danses évidemment dans l'auberge, (celle de *l'Œuvre au noir* aussi bien que celle de *Un soir un train*) ; pour les moments d'interprétation musicale (dans *Rendez-vous à Bray* comme dans *Benvenuta*, par exemple), etc. Quand Julien, en attente, marche dans la pièce, par la musique, son déplacement a une grâce...<sup>12</sup>

Quant au tempo général du film, Delvaux déclare qu'il le travaille au montage.

Il était assez naturel que Delvaux recueille un grand prix musical, et notamment celui de France, pour un de ses films, particulièrement *Rendez-vous à Bray*, dont fut souligné ainsi la structure plus musicale que romanesque. D'ailleurs, le premier titre de ce film était « Nocturne ».

### La magie d'Orphée

Chez Delvaux, la musique ne sert pas seulement comme principe de construction des films, mais aussi comme source d'inspiration au réalisme magique qui les génère.

Ainsi, déjà, dans *l'Homme au crâne rasé*, la musique est, dit le cinéaste, « 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). Cet univers de sonorités et de mélodies récurrentes, poursuit-il, imprime au film une *curieuse coloration unificatrice*. (En effet), 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 (...) 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 »<sup>13</sup>. La musique contribue à suggérer la magie d'un autre réel, celui du rêve, de la rêverie, voire de l'inquiétante étrangeté, sinon de l'angoisse du cauchemar, — les yeux tout aussi ouverts...

Pour *Belle*, et sa chanson, « je voulais, a rappelé Delvaux, une voix qui fût une voix de fée : soprano mais presque blanche, sans vibrato... ». C'est-à-dire, « une voix de l'imaginaire ». En effet, la question est ici, comme ailleurs chez Delvaux : comment à un moment donné « passer dans l'imaginaire » du héros, en l'occurrence Mathieu Grégoire. « Nous devons quitter le plan de la réalité de Jeanne, sa femme, 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 »<sup>14</sup>.

La musique donne ainsi corps à l'imaginaire. Et l'imaginaire des héros est travaillé par le tréfonds de leur conscience. La musique confirme les héros en Orphée, — perdus aux enfers. Avec la musique, le héros franchit le seuil du réel, épreuve par excellence. Il va dans la mort. Zénon n'a plus l'alibi de Mathias, ce n'est plus à travers une femme qu'il essaiera d'atteindre l'*harmonie* avec soi et avec le monde. Son Eurydice est sa quête de l'innocence première. Delvaux a eu beau couper l'élan lyrique de maints passages de *l'Œuvre au noir*, il n'empêche que l'âme du philosophe continue de vibrer. Le pur cinéma serait ainsi profondément orphique. Partout ailleurs, le piano dans les films figurait comme la lyre d'Orphée.

Par la musique, art du temps, Delvaux participe à la modernité, à un cinéma du temps. La musique rend le temps audible, et même visible. Elle

donne à l'image sa profondeur, une autre dimension : elle introduit dans l'espace le temps, la durée chère à Mitry : c'est aussi une sorte de profondeur de champ. Si l'image paraît réelle, la musique la rend plus imaginaire. Elle rend présent le hors-champ, elle déborde l'image de toutes parts, elle suggère l'au-delà... en perspective... au fond de l'image, au fond du réel, la limite infranchissable de la destinée des héros... Elle contribue au réalisme magique ; on parle de la magie des sons.

Delvaux bien entendu doit s'étudier au Conservatoire autant que dans une école de cinéma : 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.

Une de ses propres références pour son réalisme magique est *Nosferatu* de Murnau, qui en plein expressionnisme tourne du fantastique dans des décors naturels. Or, le sous-titre de ce film est... « une symphonie de l'horreur ».

Et, au moins une fois, Delvaux n'a pas fait de la musique pour des images, mais des images pour de la musique... pour un moment de pur cinéma.

Cet auteur de cinéma est un compositeur audio-visuel.

Orphée à la recherche de l'harmonie, il vit dans l'enfer moderne. Delvaux joue de la lyre même de ce héros de mythe. Et c'est pourquoi son image plastique est une image poétique. C'est la main de Benvenuta qui s'envole d'un dernier accord, immatérielle comme la musique, — comme l'âme de la mort de l'amour. Un moment de cinéma pur : on est touché par l'invisible.

Certes, pour *l'Œuvre au noir*, Delvaux aurait souhaité se passer de musique quasi <sup>15</sup>, ce qui est paradoxal pour ce cinéaste, quoique ce fût une tendance du cinéma moderne <sup>16</sup>. Néanmoins, dans le silence de la mort que se donne Zénon s'élève son rôle encore comme son dernier chant. Son film respirerait comme la musique de l'âme.

L'art de Delvaux participe d'un cinéma métaphysique. Il pose la question de la réalité, surtout quand elle apparaît *Unheimlich*, d'une familiarité altérée. Et il concrétise l'interrogation fondamentale, — d'ailleurs jamais résolue (Qui est qui ? que peut-on savoir ? de soi, des autres ? qui aurait fait quoi ?) — par la matérialité d'images inédites comme de sons inouïs. L'angoisse est-elle le châtement d'une culpabilité ignorée ? Par ses visions autant que par la musique et autres sonorités, qui frappent vivement nos cinq sens, se formule pour notre esprit le sens, et surtout l'incertitude du sens...

## Notes

- <sup>1</sup> « La Lettre de Delvaux », *Positif*, 1977-1978, n° 200-202.
- <sup>2</sup> *Revue du cinéma (Image et Son)*, propos recueillis par François Chevassu, 1973, n° 275.
- <sup>3</sup> « Table ronde », retranscrit par Mireille Calle-Grüber, Heidelberg, 1984, in A. Nysenholc (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. III.
- <sup>4</sup> William M. Drew (dans son livre, *D.W.Griffith's Intolerance*, Mc Farland, Jefferson, North Carolina, and London, 1986) étudie ainsi « the fugue form » et « the counterpoint ». Pour Iesouitov (*Poudovkine*, Iskousstvo, 1937, pp. 55-92, cité in les 12 meilleurs films, P. Davay (éd.), Cinémathèque royale de Belgique, 1958, VIII, pp.7-8) « Poudovkine et Zharki se réclamaient de cette forme musicale estimant plus expressive la structure de la sonate » ; le film comportait ainsi « quatre parties : allegro, adagio, nouvel allegro, presto ».
- <sup>5</sup> *Cinéma 4/1974*, noté par Marcel Schüpbach, Zurich.
- <sup>6</sup> Heidelberg, 1984, in *op. cit.*, p. 108.
- <sup>7</sup> Delvaux aurait voulu d'abord du Fauré, qui vivait à l'époque évoquée dans le film, mais les droits pour le cinéma étaient difficilement accessibles. Cf. « Entretien entre André Delvaux et Dominique Dubreuil, France Musique, 28 mai 1980 », in Laure Borgomano, thèse, *L'Imaginaire dans l'œuvre cinématographique de Delvaux*, Grenoble, ms, p. 565.
- <sup>8</sup> *Revue belge du Cinéma*, 1981, n° 21.
- <sup>9</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Tome II, Editions universitaires, 1965, pp. 118-119.
- <sup>10</sup> *Revue belge du Cinéma*, Dx interviewé par Robert Steenhout, 1977, n° 7-8.
- <sup>11</sup> Chaplin, notamment, a recommencé la scène du bal, dans *The Count* (1916), durant des semaines pour en régler avec précision le gag des valseurs, avec orchestre (Cf. A. Nysenholc, *Charles Chaplin ou la légende des images*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, pp. 45-46).
- En ce qui concerne *Greed* (1923) de Stroheim, par exemple, une photo de tournage révèle, au moment où Mac Teague s'engage, avec son mulet chargé, dans la Vallée de la mort, un musicien hors champ qui joue de l'harmonium (in *The Complete Greed*, Herman G. Weinberg, Arno Press, New York, 1972).
- <sup>12</sup> Cf. « Entretien entre Dx et Dominique Dubreuil », *op. cit.*, « Mathieu Carrière... qui donnait l'impression de marcher de façon réaliste, se déplaçait en réalité comme un danseur sur une musique ... la musique s'intégrait à la substance de l'homme de telle sorte qu'on se mettait, par identification, à vivre avec le personnage », p. 574.
- <sup>13</sup> André Delvaux, « Le réalisme magique transposé du roman à l'écran », in A. Nysenholc, *op. cit.*, 1985, pp. 123-124.
- <sup>14</sup> Heidelberg, 1984, in *op. cit.*, 1985, p. 109.
- <sup>15</sup> Cf. L. Borgomano et A. Nysenholc, *L'Œuvre au noir, une œuvre un film*, Labor/Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 237-245 (propos recueillis sur la musique, par Daniel Blampain ; Delvaux nous apprend que la musique proposée ne convenait plus au style du film, qui tenait très bien sans musique ; il a dû réinventer le monde sonore du film dans les dernières semaines, et réélaborer le montage ; il conclut « combien peut être importante la réflexion sur le sens de la musique... combien ce monde sonore peut lui-même entraîner la structure du film dans des voies qu'on n'avait pas prévues au moment de l'écriture du scénario », p. 241).
- <sup>16</sup> Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Tome II, Klincksieck, (1972), 1986, « la raréfaction de la musique dans les films modernes, qui se peut aisément constater », puisque ces derniers disposent d'autres moyen pour suggérer la durée, p. 57.



*Rendez-vous à Bray.* André Delvaux, Roger van Hool, « François », Frédéric Devreese.



*Intermezzo*, Johannes Brahms, opus 119. 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) à la Fougeraie, seul au piano, avec le jeu des noms de villages allemands et français.

## LA MUSICALITÉ DELVALIENNE À LA RECHERCHE D'UNE ÉCOUTE ACTIVE

Bon nombre de recherches entreprises autour de la musique de film soulignent l'importance de cette dernière pour la compréhension et la réception complète d'une œuvre écranique.

Dans son ouvrage de référence sur la bande-son : *Sound Theory/Sound Practice*<sup>1</sup>, Rick Altman démontre à quel point la recherche visant les mécanismes de signification auditive demeure incomplète. Ceci est dû en partie à l'hégémonie quasi-systématique accordée au film en tant que texte homogène et non pas en tant qu'univers sonore perméable et donc hétérogène. Altman propose d'ailleurs un changement d'optique analytique qu'un créateur comme André Delvaux ne pourrait qu'approuver : il est partisan de la substitution de l'étude purement textuelle par l'analyse concrète de l'événementiel (« film as event »). Car il ne faudrait pas oublier que les bruits et la musique qui composent la bande-son d'un film concrétisent parfois plus que les images la perception du Fait cinématographique.

La nature de la description visuelle, qu'il s'agisse d'un film parlant ou d'un muet, est extrêmement relative, d'où la nécessité de renforcer l'image par l'aspect manifeste de la musique. D'autre part, une occurrence sonore, musicale ou non, peut aussi bien s'associer au sens d'une image qu'avoir une signification tout à fait opposée à ce qui est montré. Michel Chion a souligné à plusieurs reprises la difficulté de tracer une frontière précise entre l'analogie son/image et l'opposition de ces mêmes composantes souvent assez vague, voire indiscernable<sup>2</sup>. D'autres théoriciens de la bande-son tels Roger Manvell, Alain Lacombe ou Henri Colpi, sans doute moins exigeants quant à la nécessité d'attribuer une signification exacte à la musique de film en tant qu'embrasseur de sens, jugent cette dernière en termes d'utilisation de différents genres et/ou instruments musicaux. Ils privilégient une perspective diachronique en laissant de côté la synchronie (e.g. chronologie de l'utilisation de telle citation musicale dans tel film, etc.)

Dans un numéro de la revue *Cinémaction* consacré à la « Musique à l'écran », François Porcile déplore le fait que, « après une période marquée par un réel effort d'imagination en matière de bande-son durant les années 60 et 70 », l'on soit revenu au dispositif musical hollywoodien que Stravinski qualifiait de « papier peint »<sup>3</sup>. Rick Altman, pour sa part, justifie ce

phénomène par la nécessité que ressent le spectateur moyen de se laisser bercer par une enveloppe sonore homogène, à l'intérieur de laquelle il est auditeur et non pas acteur.

Questionné à l'occasion de ce même numéro, André Delvaux livre au lecteur, une fois de plus, son credo : « Dans l'idéal la musique devrait être un des éléments constitutifs du langage du film, au même titre que le style de l'image, le décor, le jeu des acteurs, la narration. En absence de cela, elle ne se justifie pas »<sup>4</sup>.

Les propos que je vais tenter de développer dans ce qui suit, en me référant à plusieurs œuvres réalisées par André Delvaux, se situent dans la continuité des recherches que j'ai entreprises autour des « Structures pertinentes de la bande-son et de la narration filmiques »<sup>5</sup>.

Dans un article controversé datant de 1957, le sémanticien H.P. Grice propose une notion théorique qui devrait pouvoir décrire le sens d'une action suite à une intention de signification. Selon Grice, les critères d'évaluation des intentions linguistiques peuvent être appliqués à d'autres types d'intentions esthétiques (visuelles et/ou sonores). Le sémanticien oppose par conséquent la *signification naturelle* à la *signification non-naturelle*. Appliquée au domaine musical, la signification naturelle implique une relation d'équivalence entre ce qui est vu et ce qui est entendu. De son côté, la signification non-naturelle implique, elle, une intention préalable de produire un sens ainsi que la reconnaissance de cette intention de la part du public.

Dans les films de Delvaux la musique à signification non-naturelle évite l'usage pléonastique d'une partition purement illustrative et préfère le discontinu, le ponctuel, voire même le non-harmonieux. A travers la complicité artistique unissant l'auteur et son compositeur, Frédéric Devreese, ce type de musique dévoile une durée spatio-temporelle purement psychologique, tout en augmentant le potentiel symbolique des images.

Le fait que, très souvent, la thématique musicale originale ou citationnelle pré-existe aux films (« La musique a toujours constitué pour moi un réservoir de formes utiles pour le cinéma », affirme le cinéaste) entraîne chez l'auteur un souci constant pour une bonne répartition des éléments musicaux occupant une heure et demi de projection<sup>6</sup>.

Par conséquent, tout spectateur faisant preuve d'une capacité d'écoute attentive sera en mesure de reconnaître, au fil des séquences, le retour de tel ou tel thème, la réutilisation de certaines cellules musicales ou la mise en évidence délibérée d'une forme musicale telle que le *rondo* de *Rendez-vous à Bray*. C'est la structure simple de la sonate, où deux éléments contrastés travaillent ensemble pour se retrouver serrés à la fin, qui a toujours semblé la plus efficace aux yeux du cinéaste. Enfin, il ne faudrait pas

omettre, avant de clôturer ce préambule théorique, de rappeler l'importance du *module*, déjà soulignée par Laure Borgomano : « A travers la reprise pas toujours homogène de certains éléments musicaux, une certaine unité s'installe, cette dernière se retrouvant dans toutes les parties de la structure »<sup>7</sup>.

Au fil des différents écrits que j'ai déjà consacrés à la musicalité delvalienne, il est apparu que *l'Homme au crâne rasé*, l'opéra prima, constituait la matrice formelle de tous les films à venir<sup>8</sup>. Du point de vue musical ceci se traduit par le fait que cette première partition signée Frédéric Devreese se présente comme une entité significative décelable à l'intérieur des réalisations ultérieures.

Il ne faudrait pas entendre par là que l'on retrouvera, comme dans les films « tandem » de Fellini/Rota ou de Greenaway/Nyman, la même partition variée ou carrément répétée. Ce que l'aspect matriciel de *l'Homme au crâne rasé* laisse entrevoir c'est l'installation d'une signification de type non-naturel.

Dorénavant, que ce soit dans *Un soir, un train*, dans *Belle* ou dans *Benvenuta*, le spectateur sera amené à reconnaître une intention de signification en écoutant des thèmes instrumentaux ou des chansons qui ne constituent pas toujours la transposition fidèle des événements visualisés.

A chaque fois que le personnage principal, Miereveld, est associé à une occurrence sonore (car pas toujours musicale), cette dernière a, selon l'expression heureuse de Giorgio Tinazzi, un « pouvoir de transformation » de l'image<sup>9</sup>. Ainsi, lorsque le protagoniste erre à travers les couloirs de l'école à la recherche de son amour secret, on entend le « thème-leitmotiv de Fran », composé pour un ensemble de flûte, harpe et piano : le rêve éveillé côtoie aussitôt le monde réel. Par contre, au moment où l'on voit Miereveld assister par malentendu à une autopsie, la partition n'est plus la même. La musique dégénère à travers des fragments de piano préparé qui n'ont aucun lien avec les thèmes précédents. Il ne s'agit plus seulement d'un moment de réalisme magique typiquement delvalien ; le spectateur devrait pouvoir reconnaître l'intention de signifier les troubles mentaux du personnage bien avant qu'ils ne soient véritablement visualisés.

Delvaux initie aussi, dans ce film, le principe de l'usage ponctuel de la partition musicale, par le biais de l'importance accordée aux silences, aux pauses, sortes d'interstices avant la tempête. Alors que Fran avoue avoir mené une vie de débauche, la musique est suspendue, car toute occurrence sonore supplémentaire pourrait distraire le spectateur. L'on entend néanmoins plus tard, pendant que la jeune femme demande à Miereveld de la tuer, une série d'accords « métalliques » au rythme obsessionnel. Ils se



font l'écho de l'incapacité du personnage de distinguer entre un événement réel et des instants fantasmés. Son internement dans une institution pénitentiaire fera suite à cette séquence.

On reviendra sur *l'Homme au crâne rasé* lorsque l'on abordera les fonctions des chansons, et notamment de celle interprétée par Fran lors de la fête de l'école.

Dans *Un soir, un train*, la signification de type non-naturel sollicite la perception auditive du spectateur d'une manière quelque peu différente : il s'agit de l'établissement d'un univers alternatif bien avant que la narration visuelle ait été véritablement amorcée. L'anticipation sonore, sorte de flash-forward auditif, se fait par des occurrences très diversifiées : une chanson de générique, quelques accords isolés ayant une connotation de musique de foire, ainsi que des sons musicalisés évoquant un sifflement de train, une sonnette d'alarme ou des bruits de freins.

En route vers une conférence, Mathias/Montand s'endort dans le train et rêve de rencontres passées à travers des flashes interposés. Après avoir constaté la disparition inexplicable de Anne, sa compagne, on le voit errer avec deux autres personnages dans une campagne qui les mène vers une auberge mystérieuse. Les espaces désertiques trouvent leur écho dans des sonorités d'orgue qui constituent des variations sur des extraits déjà entendus.

L'aspect polyphonique du discours audio-visuel d'*Un soir, un train* est renforcé par l'intervention d'une musique électronique lors d'une étrange séance de visionnement de film ; la partition pré-enregistrée souligne à quel point l'univers que parcourt Mathias le déconcerte, tout en lui rappelant des moments forts de sa vie avec Anne.

Une fois à l'intérieur de l'auberge, le discours visuel s'articule autour d'un monde irréel, peuplé d'êtres qui refusent de communiquer avec Mathias et parlent un langage incompréhensible. On est plutôt du côté du cauchemar que du rêve éveillé habitant l'esprit de Miereveld dans le film précédent. Un semblant de réalisme persiste toutefois car les sonorités musicales de la « danse macabre de l'auberge » sont familières. André Delvaux confirme cette impression lors d'un entretien : « au moment où cette danse semble radicalement différente (de la chanson du générique) en réalité le matériel thématique en est absolument le même ».

La serveuse muette ayant entraîné Mathias dans la danse est transformée en infirmière suite à un effet de fondu sonore qui introduit un bruit de sirène d'ambulance : l'espace est ainsi investi d'une atmosphère beaucoup plus réaliste, quoique tout aussi cauchemardesque, celle de l'accident de train qui a causé la mort de Anne. Il y a donc, comme dans *l'Homme...* l'intention évidente de la part du réalisateur de stimuler l'attention auditive

du spectateur à travers la thématique musicale. Néanmoins, cette intention élargit le champ de la signification non-naturelle car elle implique la reconnaissance d'un macro-univers (trajet dans le train, accident, errance à travers la campagne) à l'intérieur d'un micro-univers qui est celui de l'auberge surréaliste. Ainsi, l'écoute se diversifie et valide la co-présence d'événements que l'image elle-même ne pourrait entièrement transmettre.

La filmographie ultérieure d'André Delvaux abonde en exemples d'usage systématique des occurrences musicales. Il me semble toutefois que ce qui distingue les deux premières œuvres de la suite c'est le refus des citations musicales d'œuvres connues, refus qui rend d'autant plus pertinentes les compositions signées Devreese.

Un tout autre aspect de la signification non-naturelle est à saisir dans des films comme *Rendez-vous à Bray*, *Belle* et surtout dans *Benvenuta*, œuvre musicale par excellence. Ces réalisations ont en commun l'utilisation (explicite ou pas) de citations musicales parallèlement à l'habituelle partition originale composée par Devreese.

Qu'il s'agisse de Brahms (utilisation systématique de l'Intermezzo *opus* 119 n° 3 dans *Rendez-vous à Bray*), ou de Bach (contrepoint inventé d'après un « Prélude » en fa mineur du Clavecin bien tempéré et constituant la cellule musicale de base dans *Belle*), ces exemples rendent manifeste le phénomène que Jacques Derrida a qualifié d'analogie différante<sup>10</sup>.

Derrida définit la différance comme une médiation temporelle, un détour sous forme de répétition ou de variation, suspendant l'accomplissement d'une action. L'auditeur mémorise ce détour et le repère dans un contexte différent où la base analogique est conservée. Le plus souvent, Devreese conserve la trace de la partition classique tout en produisant un effet dissemblable.

La musicalité de *Rendez-vous à Bray* a déjà fait l'objet de quelques exégèses approfondies ; je m'attacherai donc plutôt à *Belle* et à *Benvenuta*<sup>11</sup>.

Mise à part la chanson diégétique du générique et le passage de Bach joué par la femme de Mathieu lors de la fête, les occurrences musicales de *Belle* ne sont pas nombreuses. Toutefois, vu l'effet d'analogie différante qu'elles établissent par rapport à la cellule constituée par le « Prélude » de Bach, leur signification se situe à un double niveau.

Primo, le spectateur-auditeur est intrigué par la sonorité des accords métalliques accompagnant Mathieu dès le début et marquant l'émergence de sa double vie, alors que *Belle* n'a même pas fait son apparition. Secundo, lors des deux premières rencontres entre *Belle* et Mathieu la musique semble plutôt corrélative et conventionnelle, donc le spectateur est persuadé qu'il

s'agit d'une action réelle, alors qu'elle s'avère plutôt le fruit de l'imagination du protagoniste en proie à ses rêves éveillés.

La deuxième moitié du film est quasi non-musicale, sans doute afin de mieux mettre en évidence le thème joué par Jeanne pendant que Mathieu continue à fantasmer ; tout au long de la seconde partie, la temporalité du film est délibérément brouillée, un peu à la manière d'*Un soir, un train*. Vers la fin, lorsqu'on voit Mathieu rechercher désespérément Belle au cœur des Fagnes enneigées, sa voix intérieure s'exclame : « Tout est vrai, elle ne m'a pas trompé ». Mais les accords menaçants de violon que l'on entend reprennent des mesures du « Prélude » d'une manière qui ne peut que suspendre, voire même annuler dans le temps un amour illusoire, une passion fabriquée de toutes pièces.

Récit « à quatre mains », *Benvenuta* souligne l'importance de ce qu'on pourrait appeler une musique bi-discursive. La partition originale vise aussi bien la description des personnages (voir la très belle Suite « Gemini » qui illustre les liens d'amitié entre Benvenuta et Inge) que l'évocation d'atmosphères des plus diverses. Devreese a également composé un « Rêve » (sous forme de Sextuor), un Tango, une Valse et une Habanera. Les motifs de base de ces occurrences musicales sont variés, souvent même démembrés, suivant les circonstances narratives.

Aussitôt que le montage delvalien nous met en présence de l'histoire parallèle et de ses protagonistes, ce sont les citations musicales, les phrases extraites de Brahms, de Schumann ou de Mozart qui installent la signification non-naturelle. Comment pouvoir distinguer entre le vécu amoureux de Benvenuta, ses remémorations d'enfance et le jugement « en miroir » porté par François ? Delvaux livre la réponse en incitant à la reconnaissance d'intentions au-delà des images, à l'intérieur des sons.

Un relevé des principales occurrences citationnelles nous place devant une évidence : lorsque Benvenuta joue seule, en « musique d'écran » ce qu'elle interprète rime avec solitude (Schumann), avec séparation suite à une lettre ou à une conversation téléphonique (Brahms), et enfin avec rupture (lorsqu'il n'est plus possible de continuer à jouer « le Mozart » de Livio). L'auditeur attentif établit le lien entre un univers sonore pré-existant, familier pour certains, et l'intimité d'un être passionné. Il ne s'agit pas d'un rapport d'équivalence semblable aux films qui retracent la vie de l'un ou l'autre musicien, mais plutôt d'une inférence, d'une déduction.

Cette déduction est d'autant plus pertinente lorsque l'on s'attache aux morceaux composés par Devreese, car ces derniers produisent un tout autre effet sur le spectateur. Ainsi, la Valse accompagnant la première rencontre entre Benvenuta et Livio illustre clairement les moments de tension du

couple par des variations différantes ; il en va de même pour le Tango présent surtout au début et à la fin du film.

La présence musicale du « Rêve » et de la « Habanera » s'associe au souvenir d'enfance, à l'initiation religieuse mais aussi à un accomplissement quasi-simultané des désirs de Benvenuta et de la quête de François. Je songe notamment à la séquence véritablement polyphonique qui a lieu aux abords du canal de Coupure : alors que l'on entend les sonorités lumineuses du Sextuor, on voit Benvenuta en train de lire en voix off la déclaration d'amour de Livio et François se dirigeant d'un pas alerte vers la maison de Jeanne. Les personnages semblent co-exister dans un contexte spatio-temporel dont l'unité est validée par l'image et par la musique. Cette dernière évoque des séquences connues tout en renouvelant sa signification de type non-naturel. Dans un même temps, les paroles de Livio lues par Benvenuta préfigurent la multiplication de niveaux de lecture audio-visuelle : « (...) dans le plan de Dieu tout est imbriqué comme dans un puzzle parfait, il suffit de trouver le bon morceau ».

La structure « en miroir » du film cautionne la reprise des mêmes phrases entre les couples Livio/Benvenuta et François/Jeanne. Il en va de même pour les occurrences musicales : c'est surtout les variations sur la Valse qui accompagnent les conversations menées à l'intérieur de la maison de Jeanne, car elles riment avec la rencontre qui a tout déclenché. Mais Delvaux introduit de longs passages non-musicalisés lorsque Jeanne prend la parole. Le spectateur est ainsi amené à suivre attentivement, presque ascétiquement, celle qui est à l'origine de l'histoire de Benvenuta. Dans un récit encadré où la musique abonde, son absence rétablit, ne fût-ce que temporairement, la frontière entre le vécu et sa fictionnalisation.

Conclure cet essai par quelques remarques sur le rôle des occurrences-chanson analysées séparément équivaut à une tentative d'isolement qui nécessite une justification.

Pourquoi vouloir briser l'unité de l'œuvre delvalienne où toute chanson renvoie, anticipe, synthétise à travers des paroles succinctes, hautement symboliques ?

La réponse repose une fois de plus, à mon sens, sur les deux types de signification dont il a été question plus haut. Il y a des chansons qui établissent un rapport d'équivalence avec le récit visualisé, même si la partition instrumentale est de type non-naturel. C'est le cas de la chanson introduisant et clôturant le récit de *Belle* ; il est question du passage de la vie « au vent », de « cheveux dénoués », d'« amours du Nord déracinés » et de manière encore plus corrélative de « la neige qui y mord à pleines dents », lorsque Mathieu recherche la trace de Belle dans la neige. La chanson demeure

non-diégétique, malgré le fait qu'il s'agit de fragments d'un poème que le protagoniste dédie à sa fille.

Autre exemple, celui de la seconde chanson napolitaine de *Benvenuta*, traduite par Livio lors de la scène du restaurant : « (...) Lumière de l'amour qui ne brûle plus/fenêtre vide et maîtresse cruelle/Combien de soupirs tu as su me donner ». Il faudrait sans doute y voir une sorte de pendant lyrique à la séparation qui suivra.

La Ballade inspirée des textes de Johan Daisne et composée par Delvaux afin d'embrayer le leitmotiv de Fran dans *l'Homme au crâne rasé*, est un exemple de ce que Calvet et Klein qualifieraient de « chanson synthétique »<sup>12</sup>. Les paroles anticipent tout en la synthétisant l'action ultérieure du film, à travers la parabole des trois rois : « Sur L'Escaut trois rois/Se sont embarqués pour moi/(...) ont fait naufrage pour moi, etc. ». Toutefois, la signification de la chanson est clairement de type non-naturel car l'intention de l'auteur ne sera reconnue que par la suite. Par ailleurs, la partition instrumentale offre des variations différentes sur le thème chanté, s'inscrivant dans la diégèse du film.

De la même manière, la chanson d'*Un soir, un train* donne lieu à des occurrences différentes, tout en étant reconnue comme quelque chose de familier. « Je reconnais cette chanson », s'exclame Val dans la scène de l'auberge lorsqu'il entend la reprise de la chanson du générique, malgré les changements instrumentaux de rythme et de tonalité.

Ce qui apparaît dans un premier temps comme un air chanté par une agréable voix féminine « collant » au générique : « Si la fleur de l'été/refleurit au printemps, etc. », se transforme en véritable véhicule de signification non-naturelle à la fin du récit. On entend les derniers couplets tout en visualisant la prise de conscience par Mathias de la mort de Anne : « Un soir/en automne/ton image/s'envole/et se pose légère/dans son /é-ter-nité. » L'intention du réalisateur est plus que jamais focalisée sur la mise en évidence des liens unissant le rêve à la réalité, le présent à l'intemporel, au travers d'une histoire universellement partagée.

A l'intérieur du corpus filmographique delvalien, où fictions, documentaires et semi-fictions (*Babel Opéra*) utilisent de façon novatrice le registre musical, *Femme entre chien et loup* demeure une exception dont l'importance n'a pas été suffisamment relevée. Ceci est sans doute dû au fait qu'il n'y a pas, comme dans les autres fictions, une partition pré-écrite de type Devreese et que, par conséquent, les liens auditifs intra-diégétiques sont plus difficilement perceptibles. Néanmoins, cela n'enlève rien au rôle d'écoute active que suscite chez les spectateurs le collage de musiques d'époque entrepris par Etienne Verschueren.

Ainsi, les airs de jazz et de dixieland entendus en musique d'écran (petit orchestre ou radio à proximité) créent un effet de contrepoint aussi bien corrélatif (mariage, moments heureux) que contrastant (situation de tension lors de la double vie de Lieve et de l'imminent danger extérieur). Le spectateur établit un rapport de type non-naturel entre la musique d'ambiance et le contexte historique plutôt « noir ». Mais il est également amené à établir un lien indirect, plus insidieux entre la société codifiée qui nous est présentée et la volonté de libération morale et sexuelle incarnée par le personnage de Lieve.

Mise à part l'association audio-visuelle assez transparente entre le personnage d'Adriaan et son interprétation de Beethoven lors de la fête des sympathisants nazis, le film contient aussi une occurrence-chanson de type non-naturel, composée par Delvaux pour la circonstance. Il s'agit de la chanson de bar interprétée par Mary Kay lors de la libération d'Anvers, « à la manière » des airs de l'époque : « When I was sweet sixteen/ I heard my mammy say/ Give dough and dollars plenty/But not your heart away/(...) But I was sweet sixteen/No use to talk to me ». L'improvisation à partir de morceaux célèbres équivaut à un effet d'analogie différante des plus réussis. La reconnaissance de l'intention textuelle donne lieu, elle aussi, à des réflexions sur la maturité de Lieve et sur l'importance de son choix ultérieur : elle décidera de ne plus donner son cœur à quiconque.

Arrivée au terme de ce parcours analytique, il me semble que je n'en suis qu'au début, que je n'ai fait que lancer des pistes. La richesse et la densité des occurrences musicales delvaliennes est telle, que le terrain de l'écoute active, une fois déblayé, ne demande qu'à être retravaillé, approfondi, complété. Je songe à *Met Dieric Bouts*, à *To Woody Allen...* et surtout à *l'Œuvre au noir*, dont l'alchimie visuelle se double d'une foisonnante alchimie musicale.

## Notes

<sup>1</sup> Edité par Routledge et paru à New York en 1992.

<sup>2</sup> Voir surtout *le Son au cinéma* (1985) et *l'Audio-vision* (1991).

<sup>3</sup> Cf. François Porcile, « Une impression étrange », in *Cinémaction*, n° 62, janvier 1992, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>5</sup> Voir Dominique Nasta, *Meaning in Film : Relevant structures in soundtrack and narrative*, Berne, Peter Lang, 1991.

<sup>6</sup> In *Visions*, septembre 1983, « Dossier Benvenuto », p. 10.

<sup>7</sup> Cf. Laure Borgomano, *l'Imaginaire dans l'œuvre cinématographique d'André Delvaux*, Doctorat d'Etat en Littérature comparée, Université de Grenoble III, Janvier 1991, p. 232.

<sup>8</sup> Voir aussi D. Nasta, *Le deuxième sens*, in « Hommage à André Delvaux », Academia Belgica, Académie de France à Rome, janvier/février 1994, pp. 21-24.

<sup>9</sup> In *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Adolphe Nysenholc éd., Ed. de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 60.

<sup>10</sup> Voir *Meaning in Film*, pp. 77-80.

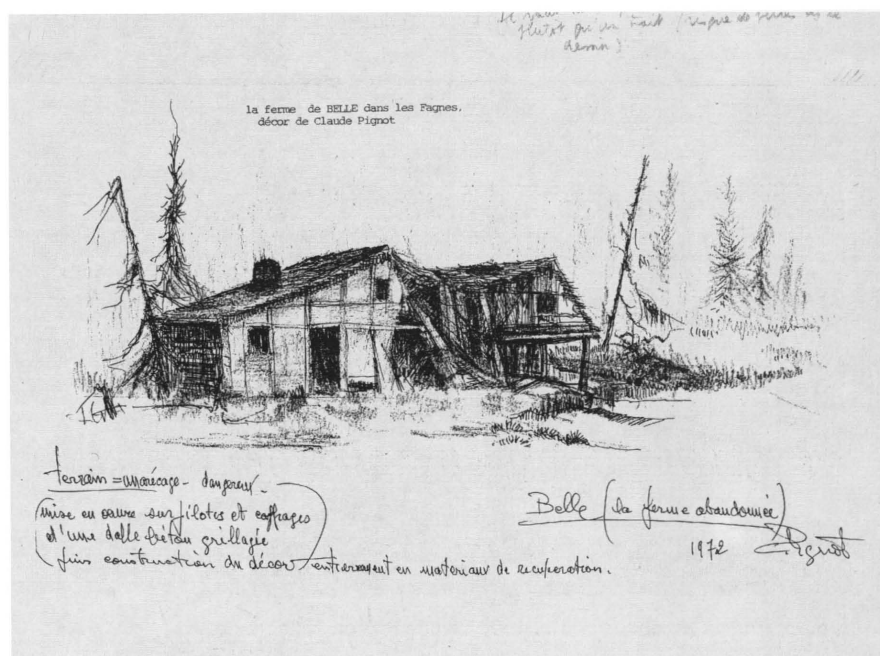
<sup>11</sup> A titre d'exemple, citons l'article de Philip Mosley, « Literature, Film, Music : Julien Gracq and André Delvaux », in *Film literature Quarterly*, vol. 20, n° 2, 1992, pp. 139-44.

<sup>12</sup> Cf. Louis-Jean Calvet et Jean-Claude Klein, « Chanson et cinéma » in *Vibrations*, n° 4, 1987, pp. 104-5.

Ses. "Nocturne. Les yeux clos"

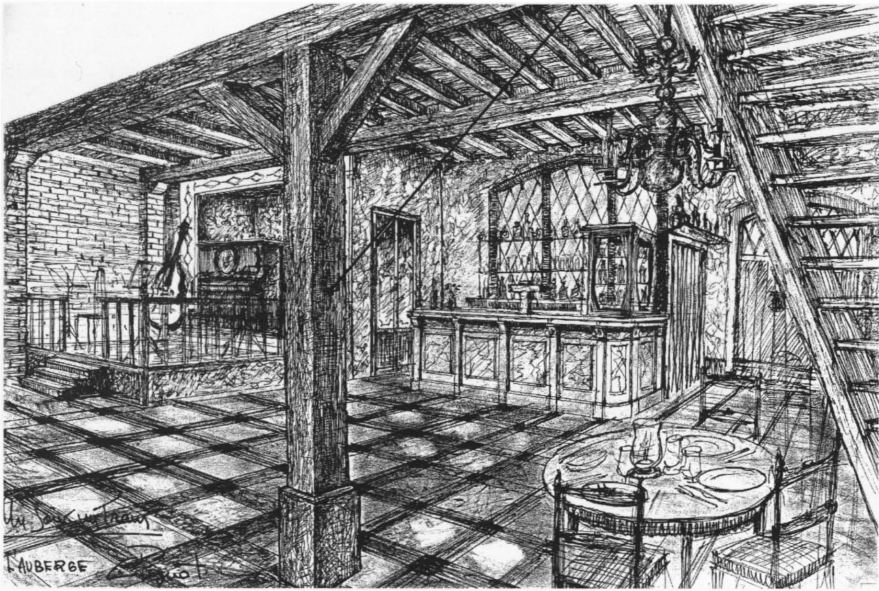
The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Nocturne. Les yeux clos". The score is written on ten staves, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc." and "dim.". The title "Nocturne. Les yeux clos" is written in cursive at the top. The score is a piano accompaniment for a vocal line.

Rendez-vous à Bray. « Nocturne ». Musique de Frédéric Devreese.



Belle. « La mesure ». Décor de Claude Pignot.





*Un soir, un train. « L'auberge ». Décor de Claude Pignot.*

## LES DÉCORS

— Lorsque vous réalisez un film, vous faites appel à des artistes-décorateurs qui créent un espace défini, spécifique à une œuvre précise (le film en question).

Pensez-vous que les décors — qui participent à la plastique du film, au même titre que les lumières, les costumes ou les acteurs — puissent être considérés comme une œuvre d'art à part entière ?

Lorsque j'ai débuté, il n'existait en Belgique aucune industrie de réalisation cinématographique, seulement des cas particuliers de petites équipes spécialisées dans le court métrage et le documentaire. Les moyens trop limités dont je disposais alors pour un film de fiction, m'ont conduit à décider d'un style qui par la force des choses allait être celui du décor naturel ; à utiliser au mieux ce que la nature et la culture m'offraient (ville, province, campagne) sans que je puisse me permettre d'y changer quoi que ce soit, faute d'argent.

Dans ce cas, on peut dire que l'ensemble des décors, c'est-à-dire ce qui se développe visuellement et crée les espaces, est le choix de celui qui est allé les repérer dans la réalité et qui les conjugue à travers son imagination.

De nombreux cinéastes ont débuté de cette manière. En Italie, les premiers films d'Antonioni furent tournés dans des décors naturels, le long du Pô ou dans les environs de villes comme Rome ou Milan, avec très peu d'intervention des décorateurs, et cela pour les mêmes raisons. *Ossessione* (1943), le premier long métrage de fiction de Luchino Visconti, a été tourné en décors naturels.

Ce n'est que lorsque la production va lui permettre de créer des ensembles plus imaginaires, et donc de se détacher de la réalité, que le réalisateur va faire appel à un chef décorateur qui est à la fois inventeur constructeur. C'est ainsi que Visconti s'est adjoint Mario Garbuglia avec lequel il a fait tous ses grands films. C'est ainsi que Fellini a commencé à travailler avec Gherardi, pour les *Nuits de Cabiria*, la *Dolce Vita* (1960), *Huit et demi* (1963)... Puis avec le grand décorateur Danilo Donati — de *Satyricon* (1969) à *Casanova* (1976) — avant de passer à Dante Ferretti qui a notamment fait pour lui *E la nave va* (1983). C'est également Ferretti qui a créé les décors du film d'Annaud *le Nom de la rose* (1986).

Il est intéressant de remarquer que les hommes commencent généralement par travailler seuls, avec peu de moyens et en utilisant la nature telle quelle. Exactement comme j'ai utilisé la Belgique que je connaissais, dès l'instant que le cinéma de fiction n'existait pas encore chez moi. Et peu à

peu on réalise que, pour développer son esthétique et aborder des films plus importants, on a besoin de collaborateurs à part entière.

Ce sont alors des gens dont la personnalité est mûre et développée, et qui ont eux-mêmes parcouru dans leur métier des années de problèmes et trouvé des solutions qu'ils mettent à votre disposition. Sur cette base, une équipe peut s'entendre et créer cet ensemble qu'est le film et qui devient alors une œuvre d'art, à part entière et définitive.

Après *l'Homme au crâne rasé* (1965), je suis entré en rapport avec une production française qui a financé mon film suivant *Un soir, un train* (1968) ; et depuis, je n'ai pas cessé de travailler avec des décorateurs, dont Claude Pignot que j'ai rencontré sur le tournage des *Demoiselles de Rochefort* — Jacques Demy (1967) — alors qu'il était assistant du décorateur Bernard Evein.

Claude Pignot a fait avec moi *Rendez-vous à Bray* (1971) et s'est adjoint, ce qui était nécessaire pour connaître les équipes belges et les conditions de travail en Belgique, l'aide de Françoise Hardy, avec qui j'ai réalisé la suite de mes films jusqu'à *l'Œuvre au noir* (1988).

A partir de *Un soir, un train*, j'ai pris l'habitude du travail dans la réalité. Pour ce film, j'ai soigneusement repéré les lieux dans lesquels je comptais tourner et j'y ai emmené Claude Pignot. Lorsque ses yeux furent imprégnés de l'atmosphère et qu'il eut compris le style d'images auquel j'aspirais, je lui ai demandé de réaliser les décors que je ne pouvais pas filmer en lieux naturels, comme l'auberge où se déroule toute la dernière partie du film. Il l'a construite dans un entrepôt à Anvers qu'il avait organisé en studio et ce décor s'est intégré à tous les autres, grâce au travail des décorateurs et du directeur de la photographie, Ghislain Cloquet, qui lui a donné un style de lumière correspondant à celui des autres décors, qu'ils soient naturels, aménagés ou construits.

A partir de là, je peux répondre d'une façon plus précise à votre question : les décors dans un film, comme d'ailleurs dans une pièce de théâtre, ont ceci de particulier qui les différencie de la maison que construit un architecte : ils sont provisoires. Ils sont fugitifs comme le sont les maisons qui se détruisent par le temps. Mais le temps est ici très bref. Ces décors n'existent que pour la durée du tournage. Par exemple l'auberge de *Un soir, un train* — un décor superbe et primé en tant que tel — dès l'instant que le dernier plan fut tourné et que l'on était certain que la pellicule était bonne, a été détruite en deux heures et ramenée à ce qu'elle était. Les éléments en ont été rangés et les accessoires dispersés. Ceci est caractéristique : quand le décor d'un film est réussi, on ne peut s'empêcher de le prendre pour une réalité réussie. On aurait envie de vivre dedans, au point d'ailleurs d'essayer d'en obtenir des morceaux. C'est évidemment impos-

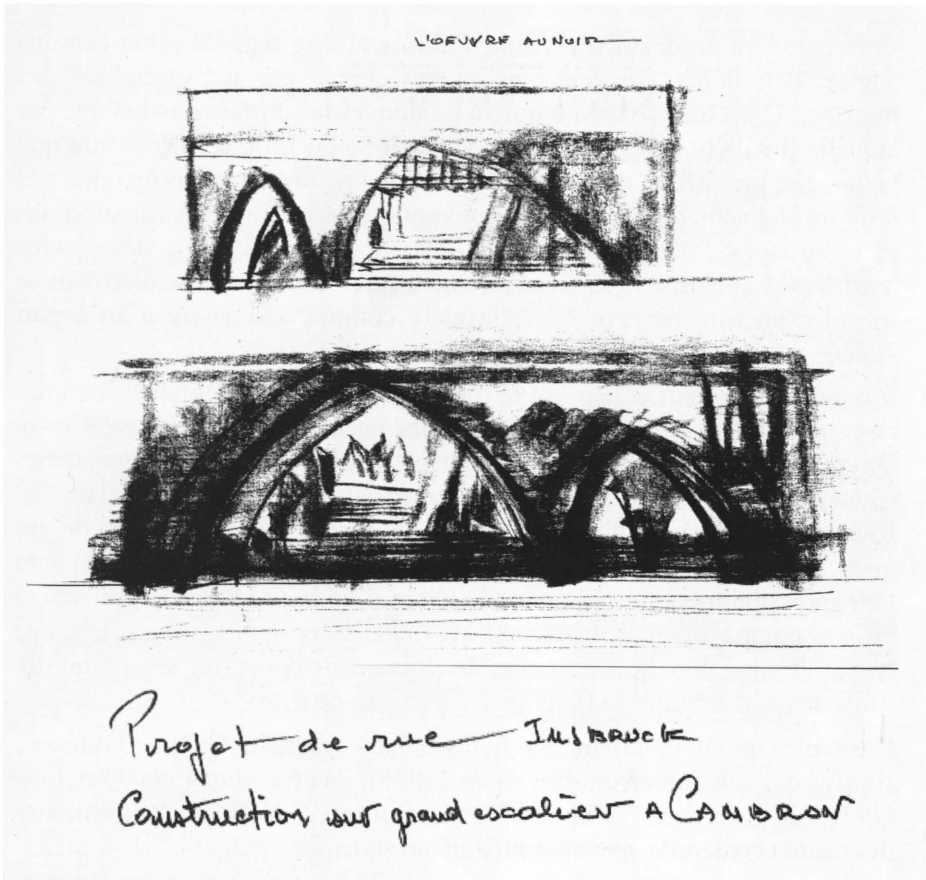
sible parce qu'un décor n'est conçu que pour être regardé selon certains angles, déterminés par une caméra et éclairés par un spécialiste des lumières. C'est tout ce travail qui va lui donner la substance esthétique par laquelle il va participer à la plastique générale du film, au même titre que la lumière, provisoire, que les costumes qui vont être revendus ou renvoyés d'où ils viennent, que les acteurs qui vont quitter le film et partir sur d'autres tournages... Alors peut-on considérer les décors comme des œuvres d'art à part entière ? Non ! Evidemment non. Rien de particulier dans le travail d'un film ne peut être considéré comme une œuvre d'art à part entière.

L'œuvre d'art à part entière est le film lui-même, dans sa totalité. A l'intérieur de ce film, tout un ensemble de personnes ont contribué à créer cette œuvre. Exactement comme en football, on ne peut pas dire que les matches gagnés par une grande équipe le sont par le buteur ou par le gardien de but. Ils le sont par l'ensemble du travail d'une équipe, rassemblée afin de gagner. Et cela c'est la mesure dans laquelle le décor participe, en tant qu'expression artistique à travers le talent d'un homme (le décorateur) et de son équipe (les constructeurs, les menuisiers, les peintres,...), à une œuvre, le film, dont la vie est durable alors que le décor, lui, est détruit dès l'instant qu'il a rempli sa fonction à l'intérieur du film.

C'est ainsi qu'en travaillant régulièrement avec Claude Pignot et Françoise Hardy, qui ont fait avec moi *Belle* (1973), *Femme entre chien et loup* (1979), *Benvenuta* (1983) et *l'Œuvre au noir* (1988), filmés souvent dans des décors construits, que s'est affirmé un style.

La continuité tient au fait que c'est moi-même qui ai fait ces films, mais aussi au fait que c'est aux mêmes décorateurs que je me suis adressé. Par conséquent, on finit par y repérer des continuités de style qui sont dues à la fois à la demande du film et à la personnalité qui est la leur. C'est en ce sens que la personnalité des grands collaborateurs d'un film, que ce soit le directeur de la photographie, le décorateur ou le musicien, est chose essentielle.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> extrait de *Environnemental*, « l'Art urbain dans l'Europe des douze », n° 6-9, ISELP, déc. 1993, pp. 111-112.



« Innsbruck », *l'Œuvre au noir*. Décor de Claude Pignot.

« NOCTURNE ROMAIN »  
UNE LETTRE À ANDRÉ DELVAUX

Vers huit heures du matin, Jakov Petrovitch Goliadkine, employé du gouvernement, s'éveilla. Il avait dormi longtemps. Il bailla, s'étira, puis ouvrit tout à fait les yeux. Pendant deux minutes il resta couché dans son lit, sans faire un mouvement, comme un homme qui ne sait pas encore s'il dort ou s'il est éveillé, s'il est entouré par le monde réel ou s'il continue des rêves sans suite.

F. Dostoïevski, *le Double* (1846)

Très cher André,

Il est des moments, au cours de cette longue initiation que l'on appelle la vie, où les souvenirs apparemment les plus futiles acquièrent leur véritable visage, un visage qui quelquefois peut se révéler celui de l'essentiel. Devant moi, dans le périmètre d'une large table spécialement réservée à cet effet, sommeillent toutes les notes accumulées au fil des années autour du sujet qui nous réunit. La dernière fois que je me suis attelé à l'exploration de cette profusion de papiers remonte aux quelques nuits blanches précédant la conférence sur le réalisme magique destinée à clôturer l'hommage qui vous était rendu, l'hiver dernier, dans la capitale italienne, entre la Villa Médicis, l'Institut Saint-Louis-de-France et l'Academia Belgica. Vous êtes certainement meilleur juge que moi pour considérer s'il y a là matière à composer un ouvrage de référence en bonne et due forme, qui pourrait sans doute fixer un jour, de manière moins informelle, les contours de cette « Nébuleuse RM » ayant naguère présidé à notre rencontre.

Aujourd'hui cependant, me reviennent en mémoire les moments saillants d'une enquête en forme de quête, qui débuta ce jour encore proche et déjà si lointain de janvier 1983, où Paul Hadermann crut bon de me confier la partie cinématographique du *Cahier des Avant-Gardes* de l'Université de Bruxelles, que Jean Weisgerber préparait alors sur la poétique du réalisme magique dans les arts et dans les lettres. Si je ne m'abuse, vous étiez à l'époque entièrement absorbé par le montage de *Benvenuta* ; aussi est-ce tout d'abord avec la complicité de Denise que, plusieurs semaines durant, chaque soir autour de neuf heures, nous avions elle et moi pris l'habitude de nous retrouver à côté de notre téléphone, afin de mettre un petit peu d'ordre dans le vaste chaos des images engrangées au fil de cette existence

parallèle qui consiste à prospecter parmi les innombrables trésors ayant la caractéristique particulière de ne s'animer qu'au fond des salles obscures. La mission se résumait, en l'occurrence, à repérer le filon grâce auquel il serait possible de tracer une toute première carte de ces terres vierges de l'imaginaire, où, pour citer votre ami Jean, derrière le rendu familier du quotidien, « on croit entendre battre le cœur du monde ».

Si vos propres films s'imposaient d'emblée comme le premier point de repère véritablement fiable en la matière, un titre étranger devait bientôt nous permettre d'élargir le concept à d'autres horizons. Il s'agissait d'une interprétation personnelle du *thème du traître et du héros* de Borges, qu'en souvenir d'une poésie d'Emily Dickinson, Bernardo Bertolucci avait rebaptisé *la Stratégie de l'araignée*. Nous savons que Denise avait été la première à faire connaître le film en Belgique, pour en avoir acheté les droits de diffusion sur les antennes de la télévision flamande, dès sa projection au festival de Venise, en 1970. Par une troublante coïncidence, qui peut-être n'en est pas une, c'est à l'occasion de la mémorable séance du 23 octobre 1972, que vous présentiez en compagnie de René Micha, au Musée du Cinéma, que j'eus la chance de découvrir cette même *Stratégie*...

Nul doute que votre enthousiasme communicatif à l'égard des qualités oniriques de la « petite Athènes campagnarde » dans l'enceinte de laquelle Bertolucci avait situé son action, touchât aux analogies que présentait ce dédale de rues désertes baignées par une lumière délibérément magrittienne, avec le village où avaient abouti, peu de temps auparavant, les trois voyageurs égarés d'*Un soir, un train*. Au même titre que l'on peut imaginer l'empreinte laissée par la vision d'*Une femme disparaît* de Hitchcock et du *Silence* de Bergman, au niveau de l'alchimie qui conduisit à la réalisation de votre film, auriez-vous soupçonné pour autant le rôle joué à son tour par *Un soir, un train* dans la genèse de *la Stratégie de l'araignée* ?

En fait, dès 1968, dans une scène du film *Partner*, que Bertolucci avait adapté du *Double* de Dostoïevski, la caméra s'attardait un instant sur la reproduction d'une des fameuses *Gares forestières* de Paul Delvaux, fixée au mur de la chambre de Pierre Clémenti, tandis qu'hors-champ une voix évoquait incidemment notre pays. En réalité, le tableau — qui représente l'attente d'une fillette solitaire aux abords d'un passage à niveau — se voulait, dans l'esprit du jeune réalisateur italien, un hommage privé à l'endroit d'un autre artiste belge répondant également au nom de Delvaux, non moins fasciné par les atmosphères de rêve éveillé, par le halo laiteux des nuits de pleine lune, ainsi que par la présence mystérieuse des locomotives. De façon plus significative encore, j'ai appris par la suite que la seconde partie d'*Un soir, un train*, avait secrètement rappelé à Bertolucci, certaine

séquence d'un documentaire peu connu qu'il avait tourné pour la RAI, en 1965, sous le titre de *La via del petrolio*.

Un journaliste chargé de suivre le trajet de l'oléoduc acheminant le pétrole brut depuis le port de Gênes jusqu'en Bavière, guidait le spectateur tout au long de ce reportage en partie fictionnalisé. Après s'être assoupi à bord d'une voiture roulant sur une route de montagne, l'homme reprenait soudain ses esprits, seul dans une auto qu'il ne reconnaissait pas, abandonnée en un lieu étranger — un petit village helvétique enseveli sous la neige. Arpentant ce hameau fantôme coupé du reste du monde, notre protagoniste quelque peu angoissé entreprenait alors de rechercher le chauffeur qui lui avait inexplicablement faussé compagnie...

Il n'est pas interdit de penser que la rencontre de deux représentants majeurs des courants nordique et latin du réalisme magique ait pris naissance autour de telles images d'errance à travers le vaste labyrinthe du monde, à une époque où ils ignoraient presque tout l'un de l'autre — encore que les affinités entre l'univers intérieur d'André Delvaux et celui de Bernardo Bertolucci eussent déjà connu une première confirmation, au cours de l'été 1965, lorsque l'auteur de *Prima della rivoluzione* s'était distingué en défendant activement *l'Homme au crâne rasé* au sein du jury du festival du Nouveau Cinéma de Pesaro, qui lui décerna son Grand Prix cette année-là.

Sans négliger la passion bien connue de Johan Daisne pour Dostoïevski, faut-il voir une coïncidence supplémentaire dans le fait que les premières phrases du *Double* — citées en exergue de cette lettre — font étonnamment écho aux premières images de votre vision de *l'Homme au crâne rasé* ? De même qu'elles renvoient au début du roman de Paul Bowles, *Un thé au Sahara*, ainsi qu'au film qu'il inspirera à Bertolucci en 1990, lequel s'ouvre en effet sur un *close up* de John Malkovich, encore à moitié endormi, rappelant d'autre part le tout premier plan d'*Apocalypse Now*, envoûtante adaptation s'il en fût du *Cœur des ténèbres* de Conrad, par Francis Ford Coppola.

Poursuivant notre piste, à propos d'Apocalypse, comment oublier que ce vocable signifie, à l'origine, *Révélation*, alors que c'est précisément à la recherche de la révélation de quelques vérités paradoxales que se présentent les œuvres qui animent notre réflexion commune ?

Suzanne Lilar, qui elle aussi abordait volontiers l'existence d'une réalité sous-jacente ne se laissant deviner qu'à la faveur de circonstances privilégiées, devait nous laisser une clé fort précieuse, le jour où elle épinglea cette race des « rôdeurs de confins » définie par un ami de Gracq. Censée regrouper tous les *stalkers* qui, depuis toujours, ont témoigné leur préférence pour les valeurs mixtes et les zones frontalières, faut-il préciser qu'aux yeux de l'auteur du *Journal de l'analogiste*, une telle vision des choses ne par-



viendrait jamais à toucher qu'une minorité d'individus à l'affût des moindres failles déchirant la trame du réel, par lesquelles ils savent que peut-être il leur sera donné d'entrevoir l'absolu. Un absolu qui, en l'espèce, ressemblerait à ce point particulier de l'esprit abordé dans *le Second Manifeste* de Breton, « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ».

Comment faire abstraction de cette voie royale qui nous permet de contempler en même temps « les deux côtés du miroir », se situant dans ces instants magiques où chaque jour il nous arrive de parcourir la « *terra di nessuno tra la veglia e il sonno* » évoquée par le propre père de Bernardo — le poète Attilio Bertolucci — dans sa longue rêverie divisée en chapitres, intitulée *La camera da letto ? Le « No Man's Land entre la veille et le sommeil »* : la formule rejoint de façon emblématique, me semble-t-il, la citation nervalienne de « l'épanchement du songe dans la vie réelle », qui éclaire depuis quelques années les Limbes dans lesquels évoluent la plupart de vos personnages, à la façon de funambules en fuite sur le fil du rasoir séparant le réel de l'imaginaire.

Dès lors, l'une des principales caractéristiques du réalisme magique, au niveau du 7<sup>e</sup> Art, tiendrait à cette hésitation quasi pirandellienne — *Sogno (ma forse no)* — subtilement ménagée par le cinéaste, entre la réalité objective et le vécu subjectif du protagoniste, notamment grâce au fait qu'aucun élément précis ne puisse permettre au spectateur de savoir si l'action présentée à l'écran correspond en tous points à la réalité des faits, ou ne représenterait plutôt qu'une sorte de délire somnambulique.

Nous sommes d'accord pour considérer que *l'Homme au crâne rasé* et *Partner, Un soir, un train et la Stratégie de l'araignée, Belle et la Tragédie d'un homme ridicule* s'affirment ainsi, chacune à leur façon, comme autant d'œuvres dont le scénario répond de bout en bout aux paramètres classiques du réalisme magique, réussissant à maintenir l'équivoque au-delà même de la dernière image. Il est beaucoup plus fréquent, cependant, de voir la tension se résorber in extremis, suite à l'un ou l'autre coup de théâtre somme toute assez convenu, ramenant notre histoire sur des chemins rationnels balisés depuis longtemps déjà (souvenons-vous de *la Femme au portrait*, souvenons-nous de *Vertigo*, ou plus récemment de l'étonnant *Engrenages* de David Mamet). Mais quand bien même ce type d'incertitude se limiterait-il à une seule et unique séquence, le trouble profond qui s'en dégage suffit parfois à provoquer le déclic nécessaire pour nous engager à pressentir l'envers du réel, et les multiples « doubles fonds » qu'implique celui-ci aux yeux de Jacques De Decker.

Dans un entretien accordé naguère aux *Cahiers* ou à *Positif*, vous notiez la jubilation avec laquelle Hitchcock s'ingéniait souvent à créer de tels effets de porte-à-faux. Effectivement, parmi ses réussites les plus marquantes dans ce domaine, personne n'a oublié la façon dont il filma, dans *la Mort aux trousses*, la course éperdue de Cary Grant, talonné soudain, au milieu d'un paysage désertique, par un biplane volant en rase-motte ! C'est d'ailleurs à la fin du même film que nous assistions à un exercice d'alpinisme sauvage pratiqué le long du profil colossal de l'un des premiers présidents des Etats-Unis sculpté dans le roc du Mont Rushmore. Encore une vision digne de quelque tableau de Magritte, qui pourtant — les acteurs en moins — appartient à l'horizon quotidien des habitants du Sud-Dakota... A l'opposé, la silhouette de Gregory Peck traquée par l'ombre d'un oiseau géant, dans un décor surréaliste spécialement imaginé par Salvador Dalí pour illustrer la scène du rêve de *la Maison du docteur Edwardes*, nous ramène de plain-pied aux composants hétéroclites d'un onirisme de bon aloi. Procédant davantage du type de rencontre « entre un parapluie et une machine à coudre sur une table d'opération » immortalisée par Lautréamont, est-il besoin de préciser que la violence du choc que provoquent nécessairement de telles associations ne laisse guère d'espace à l'inquiétante étrangeté engendrée par cette *twilight zone* de la conscience qui nous est chère ?

Il est évident que la force exceptionnelle de certains films, sur ce plan, provient sans doute de ce que le langage cinématographique — relevant tout autant de la *figuration narrative* que de la *narration figurative* — ait le privilège tout particulier de pouvoir s'appuyer à la fois sur les divers développements du récit propres à la technique littéraire, et sur la prégnance immédiate de l'image, qui, en revanche, ressortit au monde de la peinture, voire de la photographie. Ajoutons à cet égard que si une commune sensibilité unit assurément les peintres, les écrivains et les cinéastes apparentés de quelque façon au réalisme magique « historique » qui se développa un peu partout dans le monde au cours de l'entre-deux-guerres, il me paraît plus que légitime aujourd'hui de rattacher à notre « race des rôdeurs de confins », l'ensemble des créateurs solitaires ayant œuvré d'instinct dans cette ligne.

Vous connaissez mieux que moi, j'imagine, les toiles incontournables de Christian Schad et de Radziwill, de Richard Œlze et de Pyke Koch, de Tooker, de Colville, et de Balthus, de Giorgio de Chirico, d'Ubaldo Oppi et de Felice Casorati — sans oublier bien sûr *certaines* Magritte et *quelques* Paul Delvaux. Toutefois peut-on faire ici abstraction d'Edward Hopper, du tout grand Andrew Wyeth, ainsi que du David Hockney de la fin des années '60 ? Et plus en amont, sans doute faut-il également retenir un Spilliaert ou un Khnopff. Dès lors les Friedrich, les Böcklin et les William Merritt Chase suivent nécessairement dans la foulée, jusqu'à rappeler à no-

tre souvenir l'œuvre de Georges de la Tour et de Vermeer, le Giorgione de *la Tempête* et toute l'école de Piero della Francesca...

De même, en littérature, outre le fameux *Cœur des ténébres*, déjà cité, *le Compagnon secret* et *la Ligne d'ombre* de Conrad me paraissent serrer de très près notre esthétique, tout comme une lecture attentive de *Moby Dick* ou du *Vieil Homme et la mer* révèle l'aspect bien singulier de maints détails émaillant ces grands romans d'aventure qui, plus d'une fois, nous font frôler ce « maintenant perpétuel » permettant d'échapper à une durée ennemie.

Pour en revenir à notre « causerie » romaine de l'hiver dernier, qui m'avait amené à faire le point sur nos plus récentes réflexions autour du réalisme magique, sans doute la principale surprise de cette soirée se dégagea-t-elle, en quelque sorte à notre insu, de la projection de diapositives dont l'idée me vint au dernier moment, dans le but de compenser quelque peu l'aridité d'un exposé théorique destiné à un public assez composite.

Face au grand écran tendu dans l'obscurité, sur lequel se succédaient une série de tableaux choisis parmi les œuvres marquantes des peintres évoqués à l'instant, pour la première fois, il nous était donné de découvrir ensemble toutes ces images qui depuis plusieurs années n'avaient laissé de nous interpellier, chacune séparément, au hasard de la lecture d'un livre d'art ou de la visite d'un musée. Tandis que le projectionniste continuait à introduire dans sa lanterne magique les reproductions sélectionnées la veille, l'effet littéralement hypnotique qui s'exerça bientôt sur l'assemblée procédait en grande partie, je crois, de l'obsédante immobilité des décors et des personnages, tous figés dans leurs gestes, comme si le temps soudain venait de suspendre son vol afin de nous présenter la réalité sous son aspect d'éternité — *sub specie aeternitatis* aurait dit Spinoza.

La leçon de philosophie tibétaine illustrée par Bertolucci dans *Little Buddha* — après nous avoir proposé bien d'autres formes de « réincarnation » dans ses réalisations précédentes —, me confirme aujourd'hui dans l'idée que l'angoisse de l'impermanence figure au centre même de l'œuvre de Bernardo, tout comme elle sous-tend l'ensemble de votre propre création. De ce fait, aborder le réalisme magique dans son expression cinématographique traduirait non seulement la volonté naturelle d'échapper au présent qui s'écoule sans fin entre nos doigts, en fixant le transitoire sur la pellicule, mais aussi le désir de s'immerger dans une dimension apparemment familière où chacun, en fait, se retrouve au sein d'une réalité dont la plupart des repères temporels, en particulier, se voient bel et bien désavoués.

Me souvenant vaguement des « vœux bouddhiques » auxquels Marguerite Yourcenar fit plusieurs fois allusion dans *les Yeux ouverts*, la curiosité me

poussa voici quelques jours à vouloir ouvrir au hasard, à l'instar d'un personnage de Kieslowski, le dossier publié par Laure Borgomano et notre ami Nysenholc autour de l'adaption de *l'Œuvre au noir*. La toute première page qui s'offrit à mon regard se référait à une lettre dans laquelle la romancière vous rappelait la devise alchimique de Zénon : *Ego unum et multis in me*, avant de citer sa propre traduction des célèbres vers d'Empédocle publiée dans *la Couronne et la lyre* :

Je fus au cours des Temps le garçon et la fille,  
L'arbre, l'oiseau ailé, et le muet des eaux.

Non seulement Borges cite-t-il le même extrait d'Empédocle dans un petit ouvrage sur le bouddhisme que Bernardo connaît fort bien, mais l'auteur de *Fictions* à son tour en livra une paraphrase significative dans une de ses propres poésies où un homme, scrutant la mer depuis la côte d'Agrigente, aperçoit un dauphin qui fait un bond hors de l'eau, et se souvient soudain avoir été un jour lui aussi un dauphin... Il se trouve que ces quelques vers tout emplis de mystère furent précisément choisis par le réalisateur pour chapeauter, en 1992, l'annonce officielle de la mise en chantier de *Little Buddha* dans les pages de *Variety*...

Poursuivant mon exploration de votre correspondance avec Yourcenar, je découvris alors que dans la réponse que vous lui avez adressée, quelques jours plus tard, vous associez vous-même à la figure de Zénon l'image de ce « muet des eaux » — du poisson silencieux, et silencieux « jusque dans la mort hors de l'eau ». Tout se tient, comme aime à le dire Dominique Rolin. Tout se tient, et tous se tiennent au sein d'une même famille d'esprit où se répondent sans cesse Borges et Yourcenar, Daisne et Dostoïevski, Gracq et Lilar, Magritte et Friedrich, les trois Delvaux et les trois Bertolucci, Bouddha et Zénon, l'Italie et la Flandre, l'Occident et l'Orient. Au reste, l'écrivain de *la Confession anonyme* ne devait pas s'y tromper en notant d'emblée, à propos de *Benvenuta*, combien la respiration de votre œuvre lui avait paru « presque orientale ».

De même que la description de la lente dérive psychologique du protagoniste de *l'Homme au crâne rasé*, à partir de la séquence de l'autopsie, ne pouvait qu'emporter les suffrages d'un jeune réalisateur dont le premier long métrage s'intitulait déjà *La commare secca* — expression romaine dont l'équivalent français pourrait être « La Camarde », une figure qui rappelle singulièrement l'antagoniste d'Elckerlijc dans le drame médiéval que nous voyons porter à la scène dans la première moitié d'*Un soir, un train* —, en revanche, la Catabase proposée dans la seconde moitié du film répond autant aux pérégrinations solitaires de *La via del petrolio* et de *la Stratégie de l'araignée*, qu'elle n'annonce à sa façon le thème de l'amour fou du *Dernier Tango à Paris*, pour peu que l'on accepte de suivre l'audacieuse lecture du *Tango* proposée par Jeff Kline, qui vit en Brando la par-

faite incarnation d'Orphée venant de perdre son Eurydice (et je ne m'attarderai pas davantage ici sur le fait que le premier titre porté par le scénario de Bertolucci n'était autre que *la Petite Mort*, selon l'acception littéraire dix-huitiémiste qu'expose explicitement Mathias, dans *Un soir, un train*).

Pour le reste, qu'il suffise de passer en revue la suite de vos filmographies respectives pour noter le poids exceptionnel qu'y occupe « cela seul qui ne saurait se raconter », en d'autres termes « ce centre secret de tout » dont parle Blanchot, et que cita si bien à propos Jean-André Fieschi. Au regard de la production contemporaine, peu d'œuvres cinématographiques traduisent, à mon sens, une hantise aussi constante de « la mort des êtres et [de] la disparition des choses » que ne le font vos films et ceux de Bernardo. Par ailleurs, je n'en connais pas d'autres qui réussissent à entraîner le spectateur, avec une telle force d'évidence, dans un espace privilégié au sein duquel le temps ait aussi peu prise et sur la vie des êtres et sur la présence des choses.

Au dehors, le silence profond de la rue me laisse supposer l'heure avancée, sans qu'il soit nécessaire de regarder la petite trotteuse qui inlassablement rappelle notre esprit aux impératifs de ce monde. Vous partez à l'aube pour Berlin, m'avez-vous dit dans le message que j'ai trouvé sur le répondeur, mais j'espère néanmoins que mon fax vous parviendra à temps. Faites bon voyage et n'oubliez pas de scruter par le hublot le ciel au-dessus de la ville, avant d'entamer l'atterrissage : peut-être l'une ou l'autre silhouette familière niche-t-elle encore au sommet de quelque glorieux édifice ? Je m'aperçois que jamais nous n'avons eu l'occasion de parler de Wenders. Ses anges, pourtant, n'auraient pas manqué de séduire Johan Daisne. A suivre, donc.

Je vous embrasse,

Laeken, le 24 novembre 1994



*Un soir, un train.*  
André Delvaux  
et François  
Beukelaers

### **III. LES FILMS**



*L'homme au crâne rasé*, Beata Tyszkiewicz et Senne Rouffaer (de dos).

# L'Homme au crâne rasé (1965)

« DE BALLADE VAN HET WERKELIJKE LEVEN »

*Chanson de Fran, 1965*

*Texte : André Delvaux  
(d'après Johan Daisne)*

*Musique : Frédéric Devreese*

*Chanté par Yvonne Lex*

*(doublant Beata Tyszkiewicz)*

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...  
war vroeger was  
weet niemand meer.

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

Twee drevén 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

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

"Dex koningen ter Schelde"  
uit "De hemel"  
Frank Devreese

ze knikken zeg-amen A-MEN je waert ze bij hun namen maar

waert je niet waert ze niet je raad ze niet je ziet ze niet



---

L'HOMME AU CRÂNE RASÉ



*L'homme au crâne rasé, Beate Tyszkiewicz, Senne Rouffaer.*

## 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 intérêt<sup>1</sup>. 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 1946<sup>2</sup> ; 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 cette œuvre tout 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 anecdotiques<sup>3</sup>. 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 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 »<sup>4</sup>.

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.

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)<sup>5</sup>, 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)<sup>6</sup>, *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, clavicin 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 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 arpèges de harpe à l'apparition inattendue de Fran dans l'escalier de l'hôtel, pur pléonasmе. 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, (ré-entendu 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 brouteraient 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 »<sup>7</sup>.

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 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<sup>8</sup> : 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 avait été pour lui autobiographique, disait<sup>9</sup> que Govert avait vraiment tué, mais que la miséricorde de Dieu et des hommes lui laissait croire qu'elle était toujours vivante. Choisisant 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 cédait 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.<sup>10</sup>

## Notes

<sup>1</sup> 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, « Écriture, 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.

<sup>2</sup> *De Man die zijn haar kort liet knippen*, 1<sup>re</sup> édition Manteau, 1947, 7<sup>e</sup> 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.

<sup>3</sup> Analyse du roman par Jean Weisgerber dans « Formes et domaines du roman flamand », *Renaissance du Livre*, 1963, pp. 179-202.

<sup>4</sup> Michel Ciment, *Positif*, n° 82, 1966, p. 54.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> *De Trein der traagheid*, trad. française de Maddy Buysse : *Un soir un train*, coll. Le Plat Pays, 1973 (1), 1980 (2<sup>e</sup> éd.).

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

<sup>8</sup> Michel Ciment, *o.c.*, p. 55. Et « Entretien avec André Delvaux », *Cahiers du Cinéma*, n° 180, juillet 1966, p. 62.

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

<sup>10</sup> Texte publié avec l'aimable autorisation de Monsieur Jean Weisgerber, coordonateur du recueil sur le *Réalisme magique*, l'Age d'Homme.

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

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

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

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

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

(1:36)

UN SOIR, UN TRAIN

La fleur de l'été en chardon au gel blanc de l'hiver se fane et se fige au printemps



*Un soir, un train*, Anouk Aimée, « Anne ».



*Un soir, un train*, Anouk Aimée et Yves Montand, « Mathias ».

## MODERNISME ET RÉALISME MAGIQUE

A sa sortie sur les écrans, *Un soir, un train* (1968) fut unanimement salué comme le film qui consacrait un auteur auparavant révélé par *l'Homme au crâne rasé*<sup>1</sup> (1965) où la critique d'alors avait distingué l'œuvre la plus importante de l'année sinon de la décennie<sup>2</sup>.

Pour sa seconde réalisation, André Delvaux était resté fidèle à Johan Daisne, sa première source d'inspiration ; un choix qui d'emblée l'inscrivait dans l'orbite du Réalisme Magique, explicitement revendiqué par l'écrivain belge et auquel le metteur en scène reconnaissait aussi ressortir. Par la suite, Delvaux devait continuer à cultiver cette veine flamande, germanique et nordique dont les ressources allaient nourrir la riche intertextualité — à la fois littéraire, musicale, plastique — de son œuvre ultérieure et en marquer la spécificité. C'est ainsi qu'*Un soir, un train* outre son origine littéraire peut-être double<sup>3</sup> retravaille aussi bien « Elckerlijck » ancêtre de tous les « Jederman » et « Everyman », que les « Vanités » de la peinture flamande et néerlandaise.

### En quête du modernisme

I. Le temps écoulé depuis la révélation du film, l'espace d'une génération, autorise aujourd'hui sa mise en perspective historique, l'évaluation de sa place et de sa portée dans une sphère culturelle fluctuante tandis qu'une nouvelle « dominante culturelle » : le Postmodernisme, se met en place.

Sans doute est-il devenu impossible aujourd'hui de restituer dans sa fraîcheur l'impact émotionnel et intellectuel de l'œuvre — on serait tenté de dire son affect — l'intense curiosité qu'éveilla l'originalité et la complexité de sa facture. *Un soir, un train* participait en effet de cette subversion radicale de l'écriture — dite aujourd'hui modernisme-cinématographique<sup>4</sup>, entreprise au milieu des années 50, épanouie dix ans plus tard alors que se confirment les tendances novatrices d'alors : celles de Bergman et de Fellini, références obligées<sup>5</sup> ; celles aussi de Resnais à qui Delvaux a rendu fréquemment hommage à différents moments de sa propre expérience créatrice<sup>6</sup>. Au risque d'un rapprochement abusif, je citerai les lignes admiratives que Robbe-Grillet consacra à la pratique cinématographique de son collaborateur d'alors, Alain Resnais, célébrant du même coup sa propre approche en une passionnante et programmatique assimilation du Nouveau Roman et d'un cinéma nouveau qui ne se limitait pas à la seule Nouvelle Vague.

« J'y admirais une composition extrêmement volontaire et concertée, rigoureuse, sans excessif souci de plaire. J'y reconnaissais mes propres efforts vers une solidité un peu cérémonieuse, une certaine lenteur, un sens du « théâtral », même parfois cette fixité des attitudes, cette rigidité des gestes, des paroles, du décor qui faisaient en même temps songer à une statue et à un opéra. Enfin, j'y retrouvais la tentative de construire un espace et un temps purement mentaux — ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective — sans trop s'occuper des enchantements de causalité, ni d'une chronologie absolue de l'anecdote »<sup>7</sup>.

Or pour dépassés, périmés que puissent apparaître ces articles de foi aujourd'hui, tandis que les audaces d'alors sont entrées dans la pratique courante du cinéma le plus ouvertement commercial, ils anticipaient et inspiraient la recherche, anglosaxonne surtout, qui s'interrogeait sur l'alternative posée par le « Art-film » européen au cinéma « illusionniste » de Hollywood — soit dans le style illuminé de Peter Wollen « les péchés mortels de Hollywood-Mosfilm » en regard « des vertus cardinales du cinéma d'Avant-Garde ».

Ce n'est pas arbitrairement que parmi les nombreuses définitions du modernisme cinématographique, j'aie choisi le système d'oppositions binaires isolé par Wollen<sup>8</sup>. D'une part les paramètres qu'il propose ont été les plus cités, les plus discutés ; les plus remaniés et les plus complétés aussi<sup>9</sup>. D'autre part, considéré de ce fait comme le théoricien autorisé du modernisme au cinéma, Wollen a été appelé à la fin des années quatre-vingt à redéfinir ses propres prémisses tandis qu'apparaissait ce que Jameson appelle « a new periodizing concept » : le Postmodernisme<sup>10</sup>.

Mais lors de la parution de son premier article en 1972, Wollen était inspiré par ce qu'il dénommait indistinctement tantôt le cinéma radical, tantôt « le contre-cinéma de Godard ». Il opposait à la transitivité narrative du film de consommation courante le rejet de la logique d'implication ; à la transparence du matériau filmique, il substituait sa mise en évidence, sa résistance, voire son opacité : Camus ne disait-il pas que tout art s'affirme contre les matériaux sur lesquels il s'édifie ? A l'encontre de la diégèse unique, de la plénitude narrative, Wollen prônait le récit picaresque, l'histoire éclatée, la « dynarration » ; en regard de la clôture fictionnelle traditionnelle, il exaltait l'œuvre ouverte. L'inévitable corollaire — qu'avait reconnu aussi Robbe-Grillet — résulte dans l'atteinte au plaisir spectaculaire en l'absence de toute possibilité d'identification aux personnages<sup>11</sup>.

On voit qu'à l'instar d'autres chercheurs<sup>12</sup>, Wollen confondait alors les postulats de l'Avant-Garde qui, selon P. Bürger attaque l'Institution de l'Art<sup>13</sup>, avec ceux du Modernisme, qui en dépit de ses transgressions contre une esthétique convenue ne renonçait pourtant ni à la représentation, ni à la narrativité. Dans un entretien ultérieur<sup>14</sup>, Wollen circonscrivait donc le territoire réservé du Modernisme lorsqu'il définissait les domaines d'émergence du Postmodernisme. Pour lui, la nouvelle relation établie en-

tre culture de masse et avant-garde sous la poussée des sous-cultures et le développement des nouvelles technologies préservait l'élitisme moderniste qui ne se voyait affecté ni par la perversion mutuelle des genres sous l'effet corrosif de la parodie et du pastiche, ni par le recours aux techniques de reproduction et de duplication où règne le simulacre : la copie dont il n'existe plus d'original<sup>15</sup>.

Evoquant dans un ouvrage essentiel *After the great divide*<sup>16</sup>, la scission survenue entre culture de masse et modernisme, A. Huysen tentait à son tour de détailler les traits spécifiques de ce parti-pris élitiste dans ses différentes manifestations.

« L'œuvre moderniste est autonome et totalement séparée des domaines de la culture de masse et de la vie quotidienne. Elle est auto-référentielle, consciente d'elle-même, fréquemment ironique, ambiguë et rigoureusement expérimentale. Elle est l'expression d'une conscience purement individuelle plus que d'un « *zeitgeist* » ou d'un état d'esprit collectif ; sa nature expérimentale la rapproche de la science et comme la science, elle produit et dispense un savoir.

Or cette énumération, si exhaustive soit-elle et pour autant qu'elle souligne « le caractère spéculatif » de l'œuvre moderniste, son effort de conquérir cet « espace intérieur » qui, pour Delvaux, est la marque distinctive de toute entreprise esthétique contemporaine, n'en manque pas moins d'un principe unificateur. Brian McHale a eu recours à une « catégorie stratégique » : le concept jakobsonien de la « dominante », ou principe ordinateur, pour trouver le dénominateur commun à ce qu'il dénomme, après Jakobson, une liste, un catalogue, une collection de « *membra disjecta* ». Pour lui, l'écriture moderniste est gouvernée par une dominante épistémologique posant des questions du type « Que peut-on savoir ? » « Qui peut savoir ? » « Comment peut-on savoir et avec quel degré de certitude ? » « Quelles sont les limites du savoir ? » etc...<sup>17</sup> La logique de ces récits, selon McHale, est celle du roman policier, le genre épistémologique par excellence. Or les grands cinéastes modernistes d'Antonioni à Delvaux en passant par Losey et Pasolini ont souvent exprimé leur anxiété épistémologique au moyen du « faux-policier » où la quête entreprise aboutit à un questionnement sinon à un accomplissement moral. Ainsi on ne saurait oublier qu'*Un soir, un train* est presque contemporain de *Blow-Up* (M. Antonioni, 1967) et d'*Une femme douce* (Bresson, 1968).

Enfin, il ne m'a pas semblé entièrement fortuit que pour illustrer la quête de soi et le voyage initiatique caractérisant ces films, une thèse consacrée au modernisme dans le « Art-film » européen ait évoqué les tribulations d'« Everyman » et que la modernisation de cette allégorie s'y incarne nécessairement dans un personnage focalisateur<sup>18</sup>. « Une nouvelle sorte de

narrateur est né, écrivait alors Robbe-Grillet : ce n'est plus seulement un homme qui décrit les choses qu'il voit, mais en même temps celui qui invente les choses autour de lui et qui voit les choses qu'il invente. Dès que ces héros-narrateurs commencent un tant soit peu à ressembler à des « personnages », ce sont aussitôt des menteurs, des schizophrènes ou des hallucinés (ou encore des écrivains qui créent leur propre histoire.) »<sup>19</sup>

Or si certains « héros hallucinés » de Delvaux : Govert Miereveld, Mathieu Grégoire, ont sacrifié leur quiétude à leur passion, s'ils ont instauré un chaos dont le sens et l'issue demeurent énigmatiques, laissant l'œuvre à tout jamais ouverte, il semblerait que Mathias Vreeman, dont la présence et le regard organisent et le récit et la vision dans *Un soir, un train*, diffère de ces personnages initiateurs d'un réalisme magique, dont il restera à préciser le statut et les modalités.

### **Un soir, un train entre modernisme et réalisme magique**

II. Dans *Un soir, un train*, il y a un moment où le rôle focalisateur de Mathias n'est pas encore établi : il se situe sur le seuil, dans ce sas si adéquate-ment nommé « générique » en français, puisqu'il va générer, engendrer le film. Il le clôt aussi en un processus plurisémiotique où ce qui se lit devient aussi important que ce qui se voit ou ce qui s'entend<sup>20</sup>. C'est là qu'apparaît aussi la chanson-clé du film : le thème de Moïra, leit-motiv du film qui accompagne le trajet d'un train filant dans une campagne plate et enneigée. Elle revient, inchangée en dépit de toutes les variations auxquelles elle a donné lieu, à l'ultime plan du film, suscitant l'infini en une bande de Moebius éternellement recommencée.

Ce statut privilégié — qu'on a pu dire aussi sémiogénétique des débuts de films<sup>21</sup> se vérifie également dans cette amorce d'exposition dont la première image tient plus du détail pictural que de l'insert cinématographique. Deux mains s'y superposent : celle d'un homme mûr, celle d'une femme âgée dont les questions vont recevoir des réponses exagérément patientes. A partir de ce lent échange qui s'instaure dans l'immobilité presque rigide des tableaux corporatifs néerlandais et flamands, se fonde aussi une chronologie. L'itinéraire de Mathias commence le Jour des Morts, à la Toussaint quand la vieille dame lui demande d'aller fleurir la tombe de son père. C'est elle qui s'enquiert aussi d'Anne, des enfants qu'ils n'ont pas et c'est pour Anne qu'elle sort de son sac un fruit, témoignage d'affection et souhait votif de fécondité. A la fin de cette courte séquence initiale, un contre-champ surprenant découvre à revers la présence d'autres vieillards dans la pièce, révélant que la scène s'est déroulée dans une maison de retraite ou le silence et l'immobilité suggèrent déjà la présence de la mort. Empiétant sur le générique, la voix cassée de la vieille dame avait évoqué

un souvenir d'enfance de Mathias resté pour elle douloureux : alors qu'il avait environ dix ans, il aurait refusé d'aller avec sa mère au cinéma parce qu'elle portait un chapeau à ses yeux ridicule : « Tu avais dix ans et tu avais honte de moi. »

Or l'aliénation de Mathias sous le regard de l'autre oriente toute la première partie du film ainsi que la progressive prise de conscience de sa propre pusillanimité face à la force tranquillement non-conformiste d'Anne. Car il n'est pas indifférent que le flux de souvenirs qui bercent son voyage en train s'organisent autour d'un regard étranger, scrutateur, violant un instant l'intimité, tel l'épisode de Londres où l'ami anglais découvre leurs doigts entrelacés ; telle aussi l'évasion dans la campagne brabançonne où un paysan observe de loin leur étreinte.

Ici comme là, c'est toujours Mathias qui perçoit le regard indiscret, que l'envahissement par le regard affecte même lorsque son statut professionnel et social n'est plus en jeu. Un épisode antérieur au voyage avait en effet souligné son malaise lorsqu'en pleine manifestation provoquée par la querelle linguistique, ses étudiants flamands l'avaient reconstruit avec sa compagne française. La gêne visible de Mathias avait provoqué une altercation avec Anne tout comme son refus de la voir l'accompagner à une conférence qu'il partait donner le soir même « dans un milieu nationaliste fermé », où concédait-il « il ne pourrait même pas la présenter ». Pourtant au moment où le train s'ébranlait, Anne était apparue dans le compartiment, conciliante, radoucie. Mathias cherchait alors les mots qui les rapprocheraient et ne trouvait que des phrases maladroitement creusant le malentendu et inconsciemment prémonitoires : — « Ce soir, ça va s'éterniser tu sais ! » — tandis que se pressaient dans son esprit images et souvenirs suscités par ses velléités contradictoires.

Jusqu'à là les différents moments rythmant la journée de Mathias se sont enlisés dans l'inachevé, ont abouti à l'inaccompli. Son cours à l'université est interrompu par la grève des étudiants et la querelle linguistique ; la répétition d'« Elckerlijck » où il vient rejoindre Anne révèle une controverse en cours sur le sens à donner à la Mort. Le repas d'amoureux que concoctait Mathias comme une préparation à l'acte d'amour — « la petite mort » évoquée pendant la répétition — s'achève dans la frustration parce qu'Anne, troublée, préoccupée par « Elckerlijck », se refuse à lui. Resté avec « deux heures à tuer », Mathias va consumer le temps qui lui reste à vainement chercher la tombe de son père, à compromettre définitivement son amour, jusqu'à l'irréparable.

La première partie d'*Un soir, un train* s'éteint donc dans l'obscurité du fondu au noir après l'éblouissement hypnotique d'un montage alterné où se succèdent à un rythme haletant les images entrecroisées d'une histoire



d'amour passée et d'une histoire de mort présente. Le plan final immobilisant Mathias dans la nuque d'Anne inerte, les yeux ouverts sur l'infini, peut se lire alors soit comme la stupeur ravie — la petite mort — suivant le désir gratifié, soit comme l'accès à la première étape des fins dernières, l'entrée dans l'univers crépusculaire d'Elckerlijck.

Le second volet du dyptique, dont il serait banal aujourd'hui de rappeler qu'il fut minutieusement conçu afin de refléter en miroir le premier, émerge également à partir de l'immobilité et du silence, d'inserts sur des valises, des colis, sur les doigts entrelacés d'un jeune couple endormi dans « le train de l'inertie ». L'inquiétante étrangeté s'instaure lorsque Mathias part le long des couloirs déserts à la recherche d'Anne disparue. Il découvre l'engourdissement général des voyageurs, ne reconnaît plus un paysage pourtant familier, constate que sa montre est arrêtée et le temps suspendu.

Deux autres compagnons de route vont prendre comme lui l'inexplicable décision de descendre du train, qui repartira aussi inopinément qu'il était arrêté. L'Alma Mater relie entre elles ces trois générations d'universitaires puisqu'il s'avère que Val fut l'étudiant de Mathias et Hernhutter, son professeur. Dans ce paysage de limbes, cette plaine marécageuse et glacée qui selon Hernhutter s'étend jusqu'à la Russie et aux marches de l'Asie — l'espace d'une civilisation —, Mathias entreprend la quête qui, comme celle d'Elckerlijck, va le révéler à lui-même peu à peu dépouillé de tout, sans passé, sans avenir, dans sa dérélition. « Pas de femme, pas d'enfants, pas de parents » confie-t-il à Val qui posera une à une les questions insinuant le doute, l'interrogation, le retour sur soi. Hernhutter pour sa part se contentera de remarques, — « on croit toujours qu'on peut tout réparer », — de réflexions, de sentences, incitant à la sagesse, au renoncement, à l'acceptation de l'inéluctable. La pénible progression de Mathias et de ses compagnons dans la nuit et le froid reste pourtant guidée par son obstination à retrouver Anne afin de dissiper le maldit, le malentendu, car le professeur de linguistique, habitué à subjurer son auditoire par la parole, s'avère incapable d'exprimer sentiments et émotions. Le retournement ironique se poursuit lorsqu'il se verra plus tard réduit à recourir aux gestes, à la mimique pour traduire des besoins fondamentaux.

Evoquant pour Val leur première rencontre, là où le souvenir et l'imaginaire se contaminent nécessairement, il la situe romantiquement dans un village enneigé, le soir de Noël pendant la messe de minuit tandis que des voix enfantines entonnent « Les anges dans nos campagnes ». Le voyage initiatique réaffirme l'existence d'un amour dont il eut la fulgurante révélation à la Nativité et qu'il perdra le Jour des Morts. La « chanson de Moïra », interprétée en Jazz et au saxo, rythme le premier enlacement du

couple dans une auberge de campagne ; elle y reviendra en Danse Macabre.

Le village enveloppé de nuit réapparaît plus tard aussi : le trio maintenant y progresse péniblement, la rue est déserte, les fenêtres aveugles. Les cloches de l'église se taisent pour ne laisser entendre que la sonnerie grêle d'un cinéma de province. Une guirlande d'ampoules colorées en signale l'entrée, lugubre réplique des joyeuses illuminations précédentes. Lorsque Mathias et ses compagnons distinguent enfin un groupe humain dans le lointain, ils se précipitent pour le rejoindre et se retrouvent dans le cinéma devant un écran où un corps en état d'apesanteur — cosmonaute, parachutiste — flotte indéfiniment dans un paysage sidéral au son d'une musique immatérielle. Aussitôt la projection finie — interrompue il semble — la salle se vide à la hâte et Mathias retient à grand-peine l'un des spectateurs : sur ses indications, muettes, ils arrivent tous trois à une auberge où à nouveau, ils tentent de se faire comprendre par gestes. Une belle jeune femme au visage grave et au regard intense fait office de maître d'hôtel sinon de maître d'œuvre. La table qu'elle désigne à ses nouveaux hôtes va se couvrir peu à peu et finir par ressembler à celle qu'avait autrefois disposée Mathias dans l'attente déçue de la petite mort.

### **L'autre réel et ses avatars**

III. « Comment exprimer l'inexprimable, comment atteindre l'absolu ? » C'est à cette question fondamentale, essentielle sinon essentialiste, que la pratique cinématographique de Delvaux souhaiterait, de son propre aveu, répondre. Comment traduire « cet au-delà de la réalité sensible et des éléments visibles ou audibles » ?<sup>22</sup> Quelles sont autrement dit les modalités d'apparition de ce réalisme magique attaché à l'œuvre de Delvaux et qui, même chez l'auteur, n'a pas toujours été distingué d'autres modes proches et perméables comme le fantastique, l'onirique, voire l'horreur.

De savantes exégèses du réalisme magique chez Delvaux, fondées sur ses écrits comme sur ses œuvres, ont isolé chez lui « quatre grands procédés de mise en forme de la matière cinématographique », soit le parti-pris du point de vue unique, la construction du film, la circulation des objets, la bande sonore<sup>23</sup>. Cette pénétrante analyse rejoint en plus d'un point les critères mis en avant dans une thèse récente qui tente de délimiter les domaines respectifs du fantastique et du réalisme magique.

A. B. Chanady rappelle que ces deux modes respectifs posent deux niveaux distincts de réalité<sup>24</sup>. L'un est notre monde quotidien, gouverné par la convention et les lois de la raison en une vision du monde qui nous est familière. Dans le cadre de ce monde logiquement organisé, un autre ni-

veau de réalité est introduit. Pour percevoir « l'irruption de l'insolite dans le banal », il faut qu'un plan de vraisemblance ait d'abord été établi : Chanady souligne qu'il s'agit là d'un effet du texte, confirmé par le narrateur, accepté par le lecteur.

Dans le mode fantastique, il va se produire « un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable, dans le monde réel »<sup>25</sup>. L'ambiguïté du fantastique qui provoque le désarroi du protagoniste, la désorientation du lecteur/spectateur, n'est pas dans la nature de l'événement mais dans la conception d'un monde régi par certaines normes qui sont détruites par quelque chose d'inacceptable. « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »<sup>26</sup>. En revanche, dans le réalisme magique, le narrateur accepte l'émergence dans son environnement quotidien d'une réalité radicalement autre — surnaturel, surréalité — mais apparemment cohérente qu'il ne soumet pas explicitement à un jugement, l'exemple le plus fréquemment invoqué étant *la Métamorphose* de Kafka. Il faut rappeler ici que, centrées essentiellement sur le réalisme magique dans la littérature latino-américaine, deux acceptations du concept prédominent. L'article fondateur d'Angel Flores évoquait « l'amalgame de réalisme et d'imaginaire », revendiquait le patronage de Kafka et « son art difficile de mêler la réalité la plus plate au monde fantastique de ses cauchemars »<sup>27</sup>.

Or il semble que Delvaux, à la suite du critique d'art Franz Roh qui introduisit le terme en 1925, cherche plutôt à « capter le mystère qui palpète dans les choses » ; que le réalisme magique, dans la tradition nordique et flamande, consisterait à « pénétrer le réel qui en présente alors non seulement l'aspect sensoriel et objectif, mais aussi le côté caché, ambigu et mystérieux »<sup>28</sup>.

Pourtant ces conceptions apparemment divergentes ne sont pas irréconciliables à partir du moment où le monde est perçu par un personnage focalisateur — souvent non-fiable — dont le lecteur/spectateur doit accepter la vision et la version du réel. Dans l'œuvre de Delvaux, la convergence de la réflexion théorique et de l'expérience créatrice mettent en relief la centralité du « personnage conducteur... en excluant ce qu'il ne pourrait voir ni entendre lui-même »<sup>29</sup>. Delvaux précise que ce protagoniste « d'apparence normale et quotidienne » a généralement atteint « ce basculement d'âge » de la quarantaine où « il est confronté subitement avec quelque chose qui le dépasse, qui le fait passer d'un âge à l'autre »<sup>30</sup>. Pour Delvaux, « l'effet de réel (étant) pour le peintre comme pour le cinéaste la condition nécessaire du mystère et de l'onirique où s'annulent les contradictions »<sup>31</sup>, le réalisateur s'attache à obtenir cet effet en élaborant un « réalisme minutieux » dont il nous rappellera que la perception en sera nécessairement dé-

calée puisque d'abord intériorisée par une vision subjective. L. Borgomano a tiré les conséquences cognitives de cette limitation imposée à notre champ de vision : « Piégé dans la conscience du protagoniste, le spectateur ne peut donc décider ce qui est extérieur ou intérieur à cette conscience »<sup>32</sup>.

Par ailleurs, le choix que Delvaux va opérer dans la représentation du réel va aller « dans le sens de la litote et non de l'hyperbole » là encore fidèle à une conception austère du modernisme pour lequel Mies Van der Rohe devait trouver la formule définitive : « Less is more. »

Evoquant aussi « l'espace vide » de Peter Brook, c'est au réel épuré de Murnau que le réalisateur se réfère, soulignant qu'il tente d'obtenir « une architecture solide, faite de larges séquences... qui conserveraient en leur propre sein aux événements leur épaisseur et leur ambiguïté, voire leur relative insignifiance et dont le dessin supérieur ne se révélerait qu'avec le recul du film achevé »<sup>33</sup>.

Mais Delvaux souligne aussi que sa propre évolution l'a amené à renoncer aux « montages courts, tronçonnés en petites unités fortement expressives ou symboliques. » Or, on l'a vu, *Un soir, un train* s'achève sur l'enchevêtrement dans la conscience de Mathias d'images lyriques d'un passé défunt, trouées par les flashes intermittents du désastre présent. L'ultime arrêt sur l'image d'Anne inerte confirme les intuitions, clôt le récit sur lui-même, mais ouvre la seconde partie à la réflexion dans tous les sens du terme.

Or, la définition canonique du réalisme magique retient aussi ce que Chanady appelle la retenue, la circonspection de l'auteur (authorial reticence) qui se refuse à révéler tout ce qu'il sait sur le monde alternatif<sup>34</sup>. Dans le mode fantastique, elle renforce l'incertitude, provoque le suspense alors qu'elle facilite l'acceptation de l'inacceptable dans le réalisme magique : si une explication était évoquée, elle éliminerait la situation d'équivalence de l'autre dimension, du monde autre, par rapport au réel conventionnel.

Delvaux a jalousement préservé cette indétermination en se refusant à toute interprétation définitive de ses films. En regard, la solution que propose *Un soir, un train* à l'épisode imaginaire, verse le film dans l'onirique, peut-être dans ce que Todorov appelle « le surnaturel expliqué »<sup>35</sup> : c'est l'état de choc, la semi-inconscience provoqué par l'accident qui explique la réceptivité nouvelle de Mathias. Fidèle à son option résolument moderniste, le film n'en a pas moins substitué à la quête du récit, le récit d'une quête là où les procédures longuement exposées plus haut se sont vues magistralement mises en œuvre tout en s'insérant dans une tradition flamande spécifique.

Car c'est pour répondre à une question de Delvaux au sujet d'un autre film, il est vrai : « En quoi cette chose à la fois réaliste et magique (était) elle si particulièrement flamande ? » que je vais m'autoriser d'une interrogation complémentaire : « Pourquoi se fier à l'esthétique explicite de l'auteur, dont la conscience ne serait jamais au niveau de la pratique ? »<sup>36</sup>

### Réalisme magique et « Vanités »

IV. A l'instar d'autres créateurs et chercheurs dans le domaine cinématographique, Delvaux s'est préoccupé aussi de « cette disposition de toute forme à se charger de sens, de tout objet à se transformer en signe... »<sup>37</sup> Cette oscillation entre la présence phénoménologique de la forme, de l'objet, et sa propension à se charger de sens n'est pas particulière au cinéma. Dans la peinture flamande et néerlandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, elle constitue le sujet même des « Vanités », ces compositions caractérisées par un « amoncellement d'objets » qui se confondront plus tard avec les « stilleben » hollandais et les « vie coye » français lorsque le décoratif l'emportera sur la portée spirituelle de l'œuvre.

Issue d'un contexte historique complexe, lorsque les Flandres et les Pays-Bas gagnent en richesse en se séparant de l'Espagne, la « Vanité » se situe aussi à la rencontre de plusieurs courants de pensée contradictoires : d'abord le « Hevel-Havalim » de Kohelet (l'Ecclésiaste), puis la pensée stoïcienne, unie à la doctrine chrétienne du mépris du monde, mais tempérée alors par un calvinisme qui prône la jouissance modérée des biens justement acquis. La peinture des « Vanités » expose le paradoxe en étalant l'opulence d'une société en expansion tout en dénonçant la précarité, la fugacité des richesses de ce monde. La mort omniprésente — souvent sous la forme emblématique du crâne, « image virtuelle du sujet » — doit modérer toute velléité de jouissance : ainsi plus qu'un « *Carpe diem* » la Vanité serait une sorte de « *Memento mori* »<sup>38</sup>. M. C. Lambotte parle « d'arrêt sur l'image » pour décrire cet art pictural qui saisit l'instant et en promet simultanément l'inévitable dégradation dans le pétale de fleur qui tombe, le fruit qui pourrit, la bougie qui s'éteint, le verre aussi dont la fragilité évoque le « *Homo-bulla* » : l'homme-bulle de savon.<sup>39</sup>

Dans la séquence qui précède le déjeuner d'amoureux, lors de la répétition d'« Elckerlijck », la Mort a par deux fois clamé sa puissance : « Je suis la Mort qui n'épargne personne », écho du fameux « *Omnia mors aequat* » des Vanités, et c'est par un plan rapproché de Mathias et Anne visiblement interloqués, interpellés par la menace, que la scène s'est finalement figée.

La musique guillerette qui accompagne leur retour chez eux — le second thème musical du film — n'a pas dissipé le trouble d'Anne qui ne semble

pas uniquement absorbée par le souci professionnel de trouver à la Mort un costume adéquat. Tandis que Mathias s'affaire et dispose la table du repas, elle reprend les esquisses où la Mort apparaît de plus en plus inquiétante, de plus en plus dépouillée, jusqu'à ce sombre squelette armé d'une faux qui, au mur, la confronte. Sur la table, les coquillages et les fruits, l'argenterie et la porcelaine composent une nature morte harmonieuse. C'est Mathias qui complète la « mise en vanité » en faisant tinter les verres cristallins où il versera le « Montrachet 41 » ; en allumant les bougies d'un chandelier d'argent qui redouble dans un miroir ses reflets ; en fermant finalement les volets ferrés et cloutés qui achèvent de donner à la pièce une atmosphère intime propice aux plaisirs des sens — ces sens que dénoncent les Vanités aussi bien qu'« Elkerlijk ».

Le désir croissant de Mathias se révèle dans la manière dont il détache les huitres de leur coquillage, dont il arrache l'écorce d'une orange, dans sa réponse brutale aux perplexités d'Anne : « les anges n'ont pas de sexe », qui préfigure son offensante indélicatesse ultérieure lorsqu'Anne se sera dérobée : « Tu es libre, ma chérie. » Car Anne repousse ses avances, refuse ses caresses. Elle est déjà touchée par l'aile de la mort « qui n'épargne personne » et « l'ange aux ailes déployées » a déjà séparé « l'âme de la chair. »

La scène finale en miroir est elle aussi placée sous la signe du destin et de la mort, alors que Mathias et ses doubles<sup>40</sup> tentent désespérément d'accéder à cette connaissance ultime qu'Anne recherchait aussi : « Je ne sais pas », répond Hernhutter las et résigné aux questions angoissées de Mathias. « Je vais tout savoir » promet Val joyeusement en rejoignant Moïra, « Tu ne sais rien, tu ne sais pas pourquoi le train s'est arrêté », lui crie Mathias en essayant de le retenir. La table de Mathias et de ses alter-ego se couvre de fruits, de viandes somptueusement décorées et servies avec une étrange solennité, une reprise du rituel qu'avait instauré Mathias ; et de même, Hernhutter et lui vont humer, goûter, nommer en connaisseurs le vin qui leur est offert. Même la tension érotique du repas précédent est revécue par Val irrésistiblement attiré par la jeune femme énigmatique, droite et silencieuse, qui a planté son regard dans le sien. La composition paradoxale de la Vanité s'exprime ici dans ces nourritures terrestres juxtaposées aux signes de la mort et du renoncement comme cette croix qui domine le comptoir où officient, muets, les assistants de Moïra. Car c'est la jeune femme qui va faire signe à l'orchestre d'ouvrir la danse où elle entraîne Val d'abord et à laquelle se joignent avec frénésie tous les hôtes de l'auberge. Au sifflement insistant, prolongé du train, tous se précipitent dehors. Dans la salle désertée, Mathias s'effondre et se défait contre la jeune femme devenue l'infirmière qui tente de le soutenir. Mais il semble que Mathias sait déjà, puisque d'un pas sûr sinon assuré, il se dirige vers

un hangar tandis que les flashes sont devenus les images réalistes d'un accident ferroviaire. Là, à côté de Val, gît aussi le corps inanimé d'Anne.

Dans l'élaboration de son indispensable « réalisme minutieux », de son « effet de réel », Delvaux notait que « 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 »<sup>41</sup>.

Or, la convergence de ces remarques avec l'analyse qu'a suscitée chez Louis Marin la contemplation des « vanités », ne peut qu'intriguer :

...« Transparence < magique > de la représentation, mais dont la magie justement introduit une mystérieuse opacité dans le réel représenté, comme si la réalité dans le < réalisme > si parfaitement exact de la peinture, se dépassait en soi-même pour laisser deviner un secret des choses, une surréalité de sens qui les déroberait à elles-mêmes à la mesure de leur plénitude sur la toile »<sup>42</sup>.

Cette rencontre tend à prouver que le réalisme magique chez Delvaux s'insère dans une tradition dont on a essayé d'exposer la richesse et la diversité, et que son art austère, rigoureux, exigeant, a su l'adapter aux aspirations du projet moderniste dont *Un soir, un train* illustre et démontre superbement les enjeux.

## Notes

<sup>1</sup> *Cinéma 75*, n° 199, Juin 75, p. 104.

<sup>2</sup> M. Capdenac, *Les Lettres françaises*, 20 Novembre 1968.

<sup>3</sup> A Delvaux aurait pu s'inspirer pour *Un soir, un train* de deux nouvelles de Johan Daisne : d'une part, « De Trein der Traagheid », d'autre part « Egbertha in de Onderwereld », cf. « De la vie à l'œuvre » in *André Delvaux ou les Visages de l'imaginaire*, A. Nyssenholc (éd.), Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

<sup>4</sup> Maureen Turim a situé le modernisme cinématographique entre 1955 et 1975 ; c'est-à-dire une trentaine d'années après son apparition dans les autres arts.

« Cinemas of Modernity and Postmodernity » in *Zeitgeist in Babel : the Postmodern Controversy*, I. Moesterey (ed), Bloomington, Indiana U.P. p. 177/189.

Selon cette distinction désormais acceptée, nous employons le terme de Modernisme pour des manifestations esthétiques, Modernité s'appliquant à des phénomènes de société.

<sup>5</sup> André Helbo, « Un cinéaste devant la sémiologie : A. Delvaux », *Ca-Cinéma*, 7/8, Mai 1975, p. 156/162.

<sup>6</sup> F. Chevassu, « Entretien avec André Delvaux », *la Revue du cinéma*, n° 2 (*Image et Son*), Sept. 1973, p. 71/86.

<sup>7</sup> Alain Robbe-Grillet, *l'Année dernière à Marienbad*, Editions de Minuit, Paris, 1961, p. 9/10

<sup>8</sup> Peter Wollen, « Counter-Cinema : « Vent d'est », *Afetrimage*, n° 4, Autumn, 1972.

<sup>9</sup> Entre autres : Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987, et aussi W.C. Siska, ci-dessous.

<sup>10</sup> Fredric Jameson, « Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, 1984, n° 146, p. 56/92.

- <sup>11</sup> Il faut s'empresse de préciser ici que le problème de l'identification spectatorielle se pose différemment depuis les travaux fondamentaux du regretté Christian Metz (voir bien sûr son *Signifiant Imaginaire ; Psychanalyse et Cinéma*, U.G.E, Paris, 1977.)
- <sup>12</sup> Citons, entre autres, Renato Poggioli, « The Theory of the Avant-Garde » qui ne fait pas de distinction entre Modernisme et Avant-garde, Harvard U. P, 1968.
- <sup>13</sup> Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- <sup>14</sup> « Peter Wollen on Postmodernism », interviewé par J. Clucas & Aileen Sovronsky. Paru dans *Lamp*, University of Syracuse, 1986, p. 7/15.
- <sup>15</sup> On aura reconnu la définition de J. Baudrillard, *Simulations*, New York, Columbia U.P, 1983.
- <sup>16</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide ; Modernism, Mass-Culture, Postmodernism*, Indiana U.P, Bloomington, 1986, p. 53.
- <sup>17</sup> Brian McHale, « Change of Dominant from Modernist to Postmodernist writing », in *Approaching Postmodernism*, Douwe Fokkema & Hans Bertens (eds), John Benjamins pub., Amsterdam, 1986.
- <sup>18</sup> William C. Siska, *Modernism in the Narrative Cinema : the Art-Film as Genre*, Arno Press, New York, 1980.
- <sup>19</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, Paris, 1964, p. 140.
- <sup>20</sup> Nicole de Mourgues, *le Générique de film*, Paris, Klincksieck, 1993.
- <sup>21</sup> Michel Tardy, « Communication iconographique et semiogénèses », *la Revue des sciences humaines*, tome XL, n° 159 juillet/septembre 1975, p. 327/341.
- <sup>22</sup> André Delvaux, « Du roman au film » dans André Delvaux ou *les Visages de l'imaginaire*, A. Nysenholc (ed.), *op. cit.*, p.119/128.
- <sup>23</sup> Adolphe Nysenholc, Laure Borgomano, *André Delvaux : une œuvre, un film : l'Œuvre au noir*, Editions Labor/Méridiens-Klincksieck, p.33.
- <sup>24</sup> Amaryll-Beatrice Chanady, *Fantastic and Magical realism : antinomy resolved and unresolved*, Garland, New York, 1985. La chercheuse utilise le terme de « mode » dont elle emprunte la définition à U. Wicks, « Une qualité particulière du monde fictionnel qui peut caractériser des œuvres appartenant à plusieurs genres, périodes ou littératures nationales. »
- <sup>25</sup> Roger Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966, Vol. I, p. 8.
- <sup>26</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 197., p. 29.
- <sup>27</sup> Angel Flores, cité d'après Chanady, p. 19.
- <sup>28</sup> Lucila-Inhs Mena, citée d'après Chanady, p. 27.
- <sup>29</sup> A. Delvaux, « Du roman au film », *op. cit.*
- <sup>30</sup> « Entretien avec André Delvaux », *la Revue du cinéma (I&S)*, art. cit.
- <sup>31</sup> A. Delvaux « Du Roman au film », *op. cit.*
- <sup>32</sup> A. Nysenholc, L. Borgomano, « A. Delvaux : Une œuvre, un film. », *op. cit.*, p. 33.
- <sup>33</sup> A. Delvaux, « Du roman au film », *op. cit.*
- <sup>34</sup> A.-B. Chanady, *op. cit.*, p. 16.
- <sup>35</sup> T. Todorov, *Introduction à la Littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 47.
- <sup>36</sup> A. Delvaux, « Du Roman au film. », *op. cit.*
- <sup>37</sup> A. Delvaux, *ibidem*.
- <sup>38</sup> « Les Vanités dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle ; Méditations sur la richesse, le renoncement et la rédemption », sous la direction d'Alain Tapie, Ville de Caen, Musée des Beaux-Arts, 1990.
- <sup>39</sup> Marie-Claude Lambotte, « la Destinée en miroir » in *les Vanités dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 31/41.
- <sup>40</sup> « In dreams, the personality may be split — when, for example, the dreamer's own knowledge is divided between two persons and when, in the dream, the extraneous ego corrects the actual one... the dreamer too hears his own thoughts pronounced by extraneous



voices », Sigmund Freud, p. 123, *The Interpretation of Dreams*, tr. from the German by J. Strackey, Avon Books, New York, 1965.

<sup>41</sup> A. Delvaux, *op. cit.*

<sup>42</sup> Louis Marin, « Les traverses de la Vanité » in *les Vanités dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 21/29.



*Un soir, un train.* Anouk Aimée et André Delvaux.



*Un soir, un train.* Yves Montand et André Delvaux.

## Rendez-vous à Bray (1971)

« COMPTINE »

Texte : André Delvaux

Musique : Frédéric Devreese

(d'après 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 ».

Rendez-vous = Bray

Comptine

" Six cinq quat' trois deux un et une ...

Juli ~ " Bray-la-Doluit, Orny la Ville...

" Waldbrünnchen und O-benkirchen ...

(autographe de A. Delvaux)



*Rendez-vous à Bray, Anna Karina, « Elle ».*



*Rendez-vous à Bray, Mathieu Carrière, « Julien ».*

## 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 fonction 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.



*Rendez-vous à Bray*, Mathieu Carrière, « Julien Eschenbach » et Roger Van Hool, « Jacques Nueil ».

## 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 corbeau ».

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

*Rendez-vous à Bray* (1971), « nocturne » de Delvaux<sup>1</sup> 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 »<sup>2</sup>.

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 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<sup>er</sup> 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 bombardement<sup>3</sup>, dans sa maison de Bray-la-forêt<sup>4</sup>, 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'éclairer



(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 trouvais 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 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, compositeur et riche), et Julien (étranger, fauché, pianiste, 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. Braye devient Bray 4 ; Delvaux, dans les retours en arrière, mais plus après le 2 août 1914, s'attache au personnage d'Odile, la fiancée de Jacques, à laquelle rien ne correspond chez Gracq ; il me semble qu'il incarne en elle la France insouciant de 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 anti-phrase, je suppose, la Belle Époque. 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 : Pierre Vernier, 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'Aragonnais 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 retrousse 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 magique<sup>5</sup>.

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'élection de ses

actrices, Beata Tyszkiewicz, 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, sinon 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)<sup>6</sup>.

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 Lubeckois, 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'introversión 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)<sup>7</sup>, 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 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 teneur 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 Pierre Vernier, 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 Pierre Vernier 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 mufler « 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 »)<sup>8</sup>.

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 délicieuse 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<sup>e</sup> 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 Époque », 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 au 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 va perdre ses plumes,  
plumes de bois, plumes de fer,  
nous nous retrouverons 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 est pour 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 siffle — 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, Bray-la-Forêt. Sans doute Delvaux a-t-il trouvé le renvoi aux 1<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> janvier, six après, donc du 25 dé-



cembre 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 Gœthe, « Selige Sehnsucht » : « A tous les instants de notre existence, nous devons nous ressusciter des morts »<sup>9</sup>.

## Notes

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> On songera surtout au Bardo Thödol tibétain, 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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...

<sup>8</sup> 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*).

<sup>9</sup> Gœthe : « 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<sup>e</sup> 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 pleine dents

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

*prélude en fa mineur J.S. Bach. "Belle..."  
la vie s'en va*

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



*Belle*, Adriana Bogdan, « Belle ».



*Belle*, Jean-Luc Bideau, « Mathieu Grégoire », le poète.

## **BELLE : GENÈSE D'UN SCÉNARIO**

1968-1973

Une genèse des scénarios est-elle possible ?

En quoi est-elle instructive ?

Poser ces deux questions suppose que soient résolus en partie aussi bien les problèmes relatifs aux conditions nécessaires à cette étude que ceux de ses finalités.

Du côté des conditions, la situation est encore balbutiante. Le scénario, objet par nature transitoire puisqu'il est destiné à être transformé en film, ne fait pas encore l'objet d'une attention spécifique, si l'on excepte, en France, le service des manuscrits de la Cinémathèque française. Archiver, protéger, éditer et diffuser des scénarios n'est pas chose courante, à moins qu'il ne s'agisse de quelques grands noms de cinéma susceptibles de faire recette — Lang, Fellini, Bergman — ou d'écrivains cinéastes comme Duras et Robbe Grillet pour lesquels l'écriture de scénario peut rejoindre l'écriture littéraire. Ainsi, non seulement il n'est pas possible de comparer le scénario avec le film une fois réalisé, mais il est aussi hors de question de comparer les différentes versions d'un scénario. La première condition pour une critique génétique des scénarios passerait donc par l'organisation de centre d'archives textuelles du cinéma dans lesquels seraient archivés et disponibles non seulement les découpages techniques ayant permis le tournage, mais aussi les différents états antérieurs du scénario — brouillons, premières écritures, déclarations d'intention, notes destinées à la production, scénarios en 15, 30 ou 120 pages, continuités dialoguées et, bien entendu, le découpage après visionnement du film terminé et diffusé. De tels centres n'existent pas encore et force est de chercher les documents là où l'on a le plus de chance de les trouver, mais souvent épars et non classés, c'est-à-dire chez le scénariste ou le réalisateur lui-même.

Si maintenant on s'interroge sur les finalités d'une critique génétique des scénarios, les réponses vont de l'intérêt purement intrinsèque que peut représenter la connaissance des processus d'écriture eux-mêmes, la comparaison entre des processus proprement littéraires, s'ils existent, et ceux qui relèveraient plus spécifiquement de l'écriture de scénarios, à l'intérêt très pratique que peut avoir, pour un apprenti scénariste, l'étude des différentes tentatives par lesquelles un scénario s'est constitué.

L'axe de travail choisi ici sera légèrement différent.

Il s'agira de replacer l'étude du scénario de *Belle* dans l'ensemble de l'œuvre du cinéaste auquel nous avons, en 1991, consacré un Doctorat d'Etat<sup>1</sup>.

On fera l'hypothèse que se retrouvent, dans les différentes étapes du scénario de *Belle*, réalisé par Delvaux en 1973 mais dont la conception s'étend sur plus de cinq années, des constantes de l'invention et de l'écriture cinématographique qui lui sont propres. Pour cela, il est nécessaire de replacer *Belle* dans le contexte général de l'œuvre de Delvaux pour y vérifier la façon dont elles s'y déclinent et d'interroger le cinéaste sur ses procédés conscients d'invention. Cela a été l'objet d'un entretien que nous avons réalisé avec lui au mois d'août 1991 et dont on trouvera la retranscription en annexe. Deux moments du film sont particulièrement propices à l'analyse des variantes : l'ouverture et l'épilogue. En effet, une étude des variations introduites dans l'épilogue du film permettra plus particulièrement de saisir comment Delvaux organise la structure générale du film en fonction d'une poétique qui lui est propre. D'un autre côté, on étudiera certaines variantes comme des contraintes spécifiques à chaque étape, dictées essentiellement par des changements dans le contexte d'énonciation. On verra ainsi que les différentes écritures de la séquence d'ouverture correspondent nettement à des situations d'énonciation différentes.

Toutefois, avant de commencer il convient de justifier le choix de *Belle* et de définir le corpus étudié.

### **Le corpus : des premières écritures au découpage technique**

Quatrième long métrage de fiction de Delvaux, *Belle* est le seul qui ne soit pas chez lui le produit d'une adaptation littéraire<sup>2</sup>.

Bien qu'on puisse adhérer sans réserve à la boutade de Jean-Claude Carrière, prétendant qu'au cinéma « tout est adaptation », et que de ce point de vue, il n'y ait pas de différence fondamentale entre le scénario adapté d'une œuvre antérieure et celui qu'on crée de toutes pièces, il est plus satisfaisant pour l'analyse de ne pas s'encombrer du délicat problème — jamais résolu — de la fidélité de l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire. Du même coup, nous voilà contraints de ne chercher la raison d'être des variantes qu'à l'intérieur du système même du réalisateur/scénariste.

Par ailleurs, la genèse de *Belle* s'est étendue sur plusieurs années et l'intérêt que porte Delvaux à son sujet ne s'est jamais démentie, au point qu'il envisagerait aujourd'hui de reprendre les personnages pour leur donner une suite. De là vient sans doute qu'il continue à en parler volontiers et que la qualité et la quantité des brouillons et textes divers produits autour de *Belle* soient sensiblement plus élevées que pour d'autres films, à l'except-

tion de *Benvenuta*. On utilisera donc pour cette étude les documents disponibles dans les archives d'André Delvaux ainsi que la transcription de l'entretien qu'il nous a accordé en août 1991.

Si l'on excepte le découpage après visionnement du film paru dans *l'Avant-Scène Cinéma*<sup>3</sup>, les documents d'archives sont au nombre de cinq :

1. 45 pages manuscrites, de format 15x21 cm, perforées et agrafées. Ce document, tout entier écrit à l'encre noire avec de très rares corrections au stylo bleu est visiblement le premier état du scénario. Il n'est pas daté. Le texte couvre environ la totalité de ce qui deviendra les dix premières séquences du film<sup>4</sup>.
2. 29 pages dactylographiées, sur feuilles détachées, de format 21x29,7cm, réunies dans une chemise cartonnée rose. Sur la chemise, le titre manuscrit : *BELLE*. Scénario original / février 1970 « La première page a un sous-titre : < A corps perdu > et porte la mention : « Copyright SABAM Bruxelles - 26.2.70 ».

Le texte est particulièrement compact — caractères 10 et un seul interligne — et est divisé en 17 parties plus un épilogue d'une page. De l'avis de Delvaux, il s'agit là d'une version qu'il a dactylographiée lui-même<sup>5</sup>.

3. 134 pages dactylographiées sur papier pelure machine — il s'agit du double sur papier carbone —, de format 21x29,7cm, collées entre elles par un ruban adhésif rouge. Les huit premières pages sont numérotées en chiffres romains, les 126 autres en chiffres arabes.

La page de garde porte le titre « *BELLE* » et aussi « Écrit et réalisé par André DELVAUX — production N/I/M/ — Sabam Bruxelles 1971 ». Au-dessous de ces indications, figurent, en deux lignes manuscrites : « Octobre 1971 - dernière version ». La dernière page du document porte, en bas à droite : « André Delvaux 1969-1971 ». Les trois premières pages en chiffres arabes ont pour titre : « Les caractères. A Spa et dans les hautes Fagnes » et présentent les personnages. La quatrième s'intitule : « Le sujet » et donne un résumé de l'action.

Avant que ne débutent les pages numérotées en chiffres arabes, une page intermédiaire s'intitule : « *BELLE* - Continuité ».

La continuité est dactylographiée sur deux colonnes, les phrases pouvant se chevaucher d'une colonne sur l'autre. La première colonne s'in-



titre : « Images » l'autre : « Sons ». La colonne « Sons » porte des indications de répliques non encore écrites sous forme de dialogues.

Le document est divisé en 53 séquences, la cinquante-troisième étant intitulée : « Epilogue »<sup>6</sup>.

4. 74 pages manuscrites écrites à l'encre bleue puis au stylo bleu, portant quelques ratures, sur des feuilles de classeur perforées de format 21x34 cm, le tout réuni dans un grand classeur de plastique brun rigide.

Le classeur porte écrit au feutre noir : « *BELLE* - Découpage - Ecrit et réalisé par André Delvaux - Production N.I.M. Bruxelles - ALBINA - FILMS Paris - 1972-73.

La page 74 porte, en bas à droite : « André Delvaux - 1972 ».

Ce découpage est en fait le découpage technique. Il est écrit sur deux colonnes intitulées « Images » et « Voix et Sons ». Dans la colonne de droite apparaissent, rédigées sous forme de répliques, les éléments du dialogue.

Les séquences, au nombre de 108, sont divisées en 663 plans.

Le texte comporte très peu de corrections et de ratures et s'agrémenté parfois de collages reprenant des versions élaborées pour certaines scènes<sup>7</sup>.

5. 92 pages dactylographiées, tirées en off-set et reliées avec une couverture de carton plastifié blanc-gris portant des fleurs en filigrane. La couverture porte, inscrit au feutre bleu : « *BELLE* - 1972 - » La page de garde et la page finale reproduisent exactement les mentions du texte précédent. Il est clair que cette version est la version dactylographiée du manuscrit n°4. Le texte est émaillé d'un certain nombre de coquilles et d'erreurs dues à une mauvaise lecture du manuscrit, ce qui laisse penser que Delvaux n'est pas l'auteur de la frappe.

On retrouve les 10 séquences et les 663 plans<sup>8</sup>.

A ces cinq documents, tous inédits et portant la marque physique d'André Delvaux seul — toutes les écritures manuscrites mentionnées sont visiblement de lui — il faut ajouter le découpage paru dans l'*Avant-Scène Cinéma*. Les plans y sont numérotés, mais non les séquences. Une fois rétablie cette numérotation, on compte 84 séquences pour 624 plans. Le film est sorti en 1973.

## Repérage chronologique

Les dates mentionnées sur les documents sont-elles exactes ? Pour répondre à cette question, l'analyse des variantes doit être recoupée par les propos mêmes du cinéaste.

Des documents seuls, on peut inférer que la genèse de *Belle* s'étend sur cinq années, de 1969 — date mentionnée à la page finale du document n° 3 — à 1973, année de la réalisation. Entre le début de la rédaction de *Belle* et son tournage, Delvaux a donc réalisé un autre film — *Rendez-vous à Bray*, tourné en 1971. Il a également écrit deux autres scénarios, jamais tournés : *Le Collier de Sybilla* et *Le Miroir péruvien*.

Quatrième long-métrage de fiction du cinéaste, *Belle* est au moins le troisième par la conception.

En recoupant les indications des documents avec les propos de Delvaux, on peut affecter à chaque étape de la conception les dates suivantes<sup>9</sup> :

- Avant tout document disponible : à la fin de 1967, au début de 1968, alors qu'il réalise *Un soir, un train*, Delvaux commence à penser à un film qui tournerait autour d'un personnage qu'il compte confier à Adriana Bogdan, incarnant Moïra dans son deuxième film.
- A la fin de 1969, il commence une première rédaction, les 45 pages manuscrites du document n°1.
- Au début de l'année 1970, il rédige un premier scénario en 29 pages et en dépose les droits le 26 février. C'est le document n° 2.

Dans le courant de l'année 1970, il envoie ce texte à la productrice d'*Un soir, un train*, Mag Bodard, qui le refuse. A la suite de ce refus, Delvaux propose à Mag Bodard, par une lettre datée d'août 1970, de réaliser un film à partir de la nouvelle de Gracq, « le Roi Cophétua ». Cette lettre, première ébauche de *Rendez-vous à Bray*, rencontre l'accord de la productrice. Delvaux réalise *Rendez-vous à Bray* en 1970-71.

Durant le deuxième trimestre 1971, Delvaux s'essaie à deux autres scénarios, *le Collier de Sybilla* et *le Miroir péruvien*, mais aucun n'aboutit. Delvaux revient alors au scénario de *Belle*.

- En octobre 1971, le document n° 3 est terminé.
- Le découpage manuscrit, document n° 4, est réalisé à la fin de l'année 1971 ou au début de 1972.
- En 1972 également, on dactylographie le document n° 4 qui devient le document n° 5<sup>10</sup>.
- En 1973 a lieu la réalisation du film.

Il se passe donc presque six ans entre les premières intuitions, non rédigées, du film et sa réalisation. L'écriture du scénario elle-même est interrompue et fragmentée par l'invention d'autres scénarios, trois au moins, et le tournage d'un film. Or ce qui frappe, lorsqu'on compare les différentes versions, c'est la grande stabilité du scénario d'ensemble.

Cette stabilité du scénario tient sans aucun doute au fait que nos premiers documents sont eux-mêmes le fruit d'un premier travail d'invention, très élaboré déjà, mais n'ayant laissé aucune trace écrite. C'est ce travail d'invention qu'il faut maintenant essayer de découvrir, en prenant appui sur les souvenirs de Delvaux d'une part et sur les constantes de son œuvre de l'autre.

### **Genèse d'une invention**

De l'aveu même du réalisateur, l'invention d'une intrigue repose chez lui sur un double mouvement : un intérêt pour les personnages, les situations dans la mesure où ils et elles peuvent être les vecteurs de préoccupations personnelles et un souci immédiat de la structure, de la forme que prendra le récit. Le scénario lui-même ne peut commencer à exister que lorsque les deux conditions sont réunies <sup>11</sup>.

Dans le cas présent, *Belle* est d'abord liée à l'existence d'une actrice, Adriana Bogdan, suffisamment séduisante pour que Delvaux ait envie de la réemployer. De la présence d'une femme séduisante s'ensuit un homme séduit, un écrivain, auquel Delvaux prête immédiatement une partie de ses désirs, de ses obsessions, pour le plaisir de se raconter une histoire à lui-même. Toutefois, l'existence de deux personnages, même à approfondir leur psychologie et la richesse de leurs relations, n'est pas suffisante pour constituer une histoire. Une des préoccupations fondamentales de Delvaux est moins de savoir quoi raconter que comment le raconter. La préoccupation de la structure semble naître très rapidement chez lui : ayant déjà expérimenté deux formes de récits inspirés par Johan Daisne, il a l'idée d'une nouvelle structure : un récit faisant constamment alterner le réel et l'imaginaire.

A partir de là, il semble qu'il y ait eu une panne d'inspiration. Les personnages — Belle, Jeanne, Mathieu, Victor, Marie, l'Etranger et John — étant esquissés, l'histoire semble se limiter à un film policier : un écrivain provincial est grugé par deux aventuriers. Le récit ne prend forme que lorsque Delvaux a l'idée de rendre Mathieu secrètement amoureux de sa fille Marie et donc profondément perturbé par son mariage imminent. Du coup, les relations entre Mathieu, Marie et John trouvent leur symétrie exacte dans les relations entre Mathieu, Belle et l'Etranger. A ce moment, Delvaux

ayant trouvé une structure forte peut aussi raconter deux histoires : une histoire policière, si l'on prend les aventures de la Fagne pour des aventures réalistes, une histoire imaginaire si on considère que le personnage de Belle est sorti droit de l'imagination du poète.

Quoi qu'il en soit, la structure en miroir, caractéristique d'une grande partie de son œuvre, lui permet à la fois d'approfondir le versant métaphysique de sa réflexion, proche du domaine du réalisme magique et de constituer un système filmique dans lequel une même histoire est perçue de deux façons différentes, chacune d'entre elles constituant une explication ou un sous-texte de l'autre. Il y a là une constante remarquable de son œuvre, mise en jeu dès son second film. Dans *Un soir, un train*, en effet, la partie dite « réaliste » de l'intrigue, l'après-midi de Mathias avec Anne, trouve son exact répondant dans la partie onirique ou fantastique de son voyage au pays des morts. Le même procédé peut être retrouvé dans *Rendez-vous à Bray*, les souvenirs d'avant-guerre de Julien constituant le double, explicatif pour le spectateur, ou prémonitoire pour lui-même, de son aventure à La Fougeraie. *Benvenuta* pour sa part explore de façon plus systématique encore ce dispositif, le film mêlant quatre personnages répartis deux à deux dans une double histoire, celle de Benvenuta et de Livio d'une part, celle de François et de Jeanne de l'autre, les deux histoires s'entremêlant à un moment précis du scénario pour mieux faire apparaître leurs correspondances secrètes.

Ainsi l'apparition du scénario de *Belle*, dans sa structure d'ensemble, correspond avec la découverte d'une nécessaire correspondance entre la structure imaginée — passer sans arrêt du réel à l'imaginaire — et les motivations des personnages.

Des cinq documents à notre disposition, les quatre derniers sont à coup sûr conçus au moment où le nœud de la structure a été trouvé, le premier n'exposant que la scène d'introduction.

### **Les constantes dans l'écriture : analyse de l'épilogue**

Il n'est pas possible, dans le cadre réduit d'un article, de faire l'analyse précise de toutes les variantes entre les cinq documents. On choisira ici d'étudier deux moments clés du scénario : le dénouement — ou épilogue — et l'introduction. Tous deux en effet présentent des variantes importantes, mais leur importance n'est pas de même nature. Le dénouement conditionne la structure et le sens même du film, dans la mesure où le spectateur doit opter pour une fin ouverte ou fermée. Ses variantes témoignent des hésitations de Delvaux sur la signification même qu'il entend donner à son film. Les variantes de l'introduction quant à elles font plutôt

saisir à quel point l'écriture du scénario doit varier au fur et à mesure que l'on se rapproche du découpage technique.

Si les grandes lignes de l'histoire dans son ensemble restent identiques, il n'en est pas de même pour l'épilogue<sup>12</sup>.

La fin du scénario est en effet restée longtemps indécise, Delvaux semblant hésiter entre une chute tirant le film du côté de l'intrigue policière et une autre consacrant la folie de Mathieu. Or, c'est cette fin qui conditionne en réalité toute la poésie du film.

Dans le scénario de 1970, Mathieu et le substitut ne trouvent dans le trou du Pont Noir que le cadavre d'un chien<sup>13</sup>. Mathieu en conclut que Belle l'a trompé, sous la menace de l'Etranger et qu'elle est en danger. Il retourne en hâte à la cabane, pour constater « que toute trace de vie a été effacée ». L'Épilogue le montre reclus dans la cabane de Belle où il s'est mis à écrire dans la solitude, tandis que Jeanne commente à Marie, dans une lettre, la nouvelle situation de son couple mettant très explicitement la décision de Mathieu en relation avec le départ de sa fille mariée.

Nous sommes là clairement en face des deux scénarios possibles : Mathieu croit à une histoire policière, Jeanne nous présente l'histoire d'une folie. L'absence totale de traces de vie dans la cabane, le fait que Mathieu s'y réfugie pour écrire ce qui pourrait bien devenir le scénario de *Belle* nous laisse penser que Mathieu a tout imaginé<sup>14</sup>.

La continuité de 1971 donne au contraire de l'aventure de Mathieu une explication très rationnelle, tirant le film vers l'intrigue policière. Ecrivain crédule, Mathieu s'est laissé berné par deux aventuriers. Du trou du Pont Noir, on ne retire rien d'autre qu'une couverture. Revenu en hâte à la cabane, Mathieu y trouve quelques traces de vie, entre autres des bouteilles de vin et un papier d'emballage ayant joué un rôle dans des scènes entre lui-même, l'Etranger et Belle. Peu après, il constate que l'argent vient de disparaître du vide-poches de sa Volvo. Ainsi, il a bel et bien été grugé par deux aventuriers et se renferme en solitaire dans la cabane de Belle où il se réduit volontairement au silence.

Cette explication rationnelle semble avoir été très valorisée par Delvaux. Il l'exprime fortement dans le texte introductif au document « Les caractères, à Spa et dans les Hautes Fagnes » : « Après avoir grugé Mathieu et échappé aux recherches de la police, Belle et l'Etranger disparaîtront sans laisser de traces autres que celles, indélébiles, qui marquent l'expérience intérieure de Mathieu lui-même. » Cette formulation ne manque cependant pas d'une certaine fourberie. Si l'intrigue policière a des chances d'intéresser

un producteur, on sent que l'intérêt du sujet, pour le cinéaste, réside dans l'expérience intérieure de Mathieu. De fait, en dépit des précautions oratoires du texte introductif, le reste du scénario semble pécher par incertitude : Mathieu a-t-il ou non rêvé son aventure ? L'épilogue le montre recevant la visite de Victor, auquel il tente sans succès d'expliquer les raisons de son silence et de sa réclusion, puis, plus tard, seul, en train de se livrer à des tâches matérielles : « recoudre la peau tendue sur le petit tambour fagnard », rappel de sa fonction de responsable du petit musée de traditions populaires. Comme dans la version précédente, Jeanne commente les événements à Marie, dans une lettre.

La différence fondamentale vient ici du silence auquel se livre Mathieu, son expérience récente jetant même le discrédit sur l'ensemble de son œuvre : « Il n'a littéralement plus rien à dire et ne parvient pas à comprendre comment il a jamais pu écrire, pu vivre dans l'illusion de dire quelque chose à qui que ce soit ... » Ainsi, in extremis, le spectateur doit abandonner le point de vue de Mathieu auquel il a pourtant collé durant tout le film. Ce retournement brutal du point de vue, plus facile à écrire qu'à montrer cinématographiquement, vient rompre tout le système narratif mis en place par le film <sup>15</sup>.

Le découpage technique rétablit l'ambiguïté : du Trou du Pont Noir, on retire le chien. Les traces de vie dans la cabane sont plus vagues : rien qu'une tache sur le mur, là où on a vu Mathieu projeter, dans un mouvement de colère, la bouteille de liqueur rapportée par l'Etranger. Persuadé d'abord qu'il a été roulé — l'argent a disparu du vide-poches de la Volvo — Mathieu se reprend pourtant, veut croire à la loyauté de Belle. On le voit chercher dans la Fagne le Trou du Pont Noir, parvenir enfin au « vrai trou » pour apercevoir, tout au fond, le paquet de couvertures d'où sort une main. La dernière séquence montre Mathieu, en hiver, sortant de la cabane de Belle, sans qu'on puisse savoir s'il vit là définitivement ou s'il s'y rend en pèlerinage. Ces séquences sont montrées directement, sans qu'on passe par l'intermédiaire d'une lettre de Jeanne à Marie. Les deux interprétations possibles — intrigue policière ou passion imaginaire — sont ici renvoyées dos à dos. Toutefois, l'ambiguïté est très rapidement indiquée, sans que le spectateur ait vraiment le temps de décider. Ainsi se succèdent les trois dernières séquences contradictoires :

- séquence 106 : Mathieu cherche le vrai trou, aperçoit la main et conclut : « Elle ne m'a pas trompé... C'est la vérité ».
- séquence 107 : crépuscule / descente en mouvement vers les lumières de la ville, voix off de Mathieu : « Tout est vrai ».

– séquence 108 : Autre temps / neige : Mathieu apparaît rôdant vers la cabane de Belle ; il semble attendre ou écouter quelque chose... Quoi ?

Inscrit depuis le début dans la conscience de Mathieu, le spectateur ne peut que prendre acte de ce retournement final consacrant à la fois la réalité de Belle, et, peut-être, la crédulité de Mathieu<sup>16</sup>.

A ce point de l'analyse, il convient d'examiner la solution finale consacrée par le film lui-même.

La version finale du film reprendra l'ensemble de ces variations pour accentuer encore l'ambiguïté tout en renforçant l'interprétation métaphysique. Du Trou du Pont Noir, on retire le cadavre du chien, l'argent a été volé, il n'y a pas de traces de vie dans la cabane de Belle. Quelques plans de nuit, montrant Mathieu parlant tout seul dans son lit, alternent avec le dernier plan où on le voit chercher et trouver le trou du Pont Noir. La neige tombe et dans le trou apparaît une main, prise dans la glace. En intercalant quelques plans nocturnes entre les dernières séquences, Delvaux accentue le côté onirique de la découverte de Mathieu, renforçant encore le piège dans lequel il a pris le spectateur depuis le début. Car si Mathieu rêve, Belle n'existe peut-être pas. Mais alors, d'où sort le chien trouvé au fond du trou ? et la main, prise dans la glace ? il se peut bien que Mathieu ait tout imaginé et que Belle soit issue de ses poèmes. Le système même du film, multipliant les doublets, — de scènes, de personnages de dialogues, de musique, — atteste avant tout le caractère identique du réel et de l'imaginaire et renvoie les deux explications dos à dos.

Ces hésitations sur la fin du film ne sont pas sans importance. Si Delvaux renonce assez vite à l'épilogue montrant Mathieu réfugié dans sa cabane, c'est, dit-il, parce que cela ressemblait trop à la fin de *l'Homme au crâne rasé* dans laquelle Govert, reclus dans sa cellule, travaille le bois tout en essayant de donner un sens à son aventure. Les autres variantes, accentuant ou non le caractère réaliste de l'intrigue, ont pour leur part un effet décisif sur la structure du film. Dans la version finale, celle du film une fois diffusé, les ambiguïtés maintenues soutiennent la structure dualiste de l'ensemble de l'intrigue dont J. Marty a bien montré qu'elle était tout entière construite sur une structure en miroir<sup>17</sup>.

En effet, une étude plus fine de toutes les variantes entre les documents montrerait que l'idée première de Delvaux est bien de construire un piège d'imaginaire dans lequel prendre aussi bien Mathieu que le spectateur, réduit lui-même à adopter sur chaque chose le point de vue du personnage principal.

Dans la version de 1970, tout concourt à faire de Mathieu la victime de son hallucination. L'explication psychanalytique est trop évidente : tenté à la fois par l'inceste et le meurtre, le « chantre des Fagnes » ne peut qu'exorciser ses démons par l'imagination et l'écriture. La dernière scène le montrant écrivant dans la cabane ne laisse planer aucun doute. La structure en miroir dans laquelle chaque personnage du réel a son double dans l'imaginaire a ici une fonction très pédagogique d'explication.

La continuité de 1971, en introduisant une explication rationnelle, facilite la compréhension du film mais en affaiblit considérablement le système.

Le découpage technique de 1972 rétablit l'idée d'ambiguïté initiale, mais au prix d'un retournement très rapide, dont il n'est pas certain que le spectateur puisse se rendre compte.

Enfin le film, effaçant les traces les plus visibles d'une explication rationnelle et intercalant vers la fin des plans nocturnes qui laissent planer un doute sur l'état éveillé de Mathieu, laisse jusqu'au bout le spectateur libre de son interprétation<sup>18</sup>.

### **Les variations de l'énonciation et de la narration : analyse de l'ouverture**

De toute autre nature sont les variantes des séquences d'introduction.

Il faut ici faire deux hypothèses de travail.

La première, confirmée par Delvaux dans son entretien, est que les différentes versions d'un scénario sont d'abord conditionnées par les destinataires différents que vise chacun de ses états : production, organismes d'aide, acteurs, critiques et journalistes, équipe technique. Cette première hypothèse, valable pour tout cinéaste, touche au contexte de l'énonciation.

La deuxième est propre à l'œuvre de Delvaux lui-même. Des premières écritures au découpage technique, c'est le point de vue de la narration qui subit la plus importante transformation. L'instance d'énonciation se déplace d'un narrateur totalement intérieur au personnage principal à un narrateur jouant alternativement de l'identification absolue et de la distance narrative, sous la pression des contraintes propres au langage cinématographique<sup>19</sup>.

– Première variation et premier destinataire<sup>20</sup>.

Le seul destinataire de la première écriture est sans conteste Delvaux lui-même. De son propre aveu, le plaisir d'écrire a tenu le rôle principal dans cette rédaction où il s'était juré d'écrire une phrase par séquence. Le résultat



tat fait apparaître un texte très curieux, aux sinuosités proustiennes, parfois agrammatical et parfaitement intraduisible au cinéma.

– Deuxième variation - destinataire : la production<sup>21</sup>

Cette deuxième version, encore très proche de la première, est certainement le texte qui a été envoyé à Mag Bodard. De structure plus lisible, dactylographié, le texte reprend cependant l'allure générale de la phrase coulée inventée précédemment. Cependant les ponctuations, la grammaticalité le rendent plus lisible.

– Troisième variation - destinataires : aides à la production, journalistes, acteurs<sup>22</sup>.

La différence la plus visible est ici constituée par la mise page : le texte s'y déploie sur deux colonnes, l'une intitulée « images », l'autre « sons ». Cette continuité représente déjà une approche du découpage, la disposition permettant de traduire plus rapidement en images et en sons le contenu textuel, ce qui doit permettre à la production de prendre une décision sur les coûts. A la date de cette écriture — 1971 — Delvaux a constitué avec son ami Jean-Claude Batz, la société de production N.I.M. : La Nouvelle Imagerie. Les embryons de dialogues doivent permettre aux acteurs pressentis d'avoir une idée sur la nature de leur rôle. On voit également apparaître quelques indications sur l'intervention de la musique.

– Quatrième et cinquième variation - destinataire : équipe technique<sup>23</sup>.

Enfin, le découpage technique, aux plans numérotés, frappe par sa sécheresse. On n'y trouve plus que des indications de mouvements de personnages et de caméras et des indications de dialogue, ainsi que des indications précises sur la musique et les incrustations du générique.

Ce rapide survol permet déjà de différencier nettement les étapes du scénario, mettant en évidence que les changements les plus spectaculaires sont dus à des conditions particulières d'énonciation.

Toutefois, des changements plus subtils sont perceptibles dans l'instance même de narration.

Poursuivant ici une intuition qu'il a eue dès son premier film, Delvaux choisit de raconter l'histoire du seul point de vue du personnage principal, ce qui suppose, entre autres, que nous n'ayons accès qu'aux informations que peut avoir Mathieu. Ce parti pris, assez facile à tenir à l'écrit, puisqu'il suffit de transcrire les pensées intimes du personnage, pose naturellement

un problème particulier au cinéma, dès lors qu'un cinéaste est assez subtil pour ne pas avoir recours à la voix off.

– Première variation : un narrateur complice présente un personnage<sup>24</sup>.

Nous sommes tout entiers inscrits dans la conscience de Mathieu, personnage dont nous apprenons en quelques lignes : qu'il est poète ardennais, que sa conférence dans un petit théâtre de province est un triomphe, qu'il a quarante ans passés et que l'âge l'inquiète parce qu'il le sépare des jeunes, qu'il aime conduire et qu'il conduit vite. Ces renseignements nous sont donnés par un narrateur dont la présence transparait parfois au passage de quelque commentaire. Ainsi en va-t-il de cette remarque philosophique « le signe d'un assentiment par lequel une génération neuve autorise l'autre à vivre » ou encore par l'usage d'un adjectif ironique « le petit théâtre où se termine cette indescriptible soirée liégeoise ». La complicité du narrateur avec le personnage semble totale. Tout en écrivant le texte à la troisième personne et sans avoir recours au monologue, Delvaux parvient à donner sur lui des indications par les moyens traditionnels de la langue :

- adverbess de temps : « une volée d'applaudissements (...) consacrant ainsi et enfin ! le triomphe de l'écrivain ardennais, chantre des Fagnes et de leurs mystères » ou encore : « Mathieu ne ressent plus sa quarantaine passée comme un obstacle entre son monde et celui des jeunes »
- verbes de sentiments « et celui des jeunes dont il convoite la jeunesse »
- hypothèses sur des raisons d'agir : « par suite sans doute de l'absence de risques à cette heure avancée sur la petite route »

Cependant l'ensemble de la scène s'ouvre sur un mystérieux « comme en un rêve » jetant d'emblée un doute sur la réalité de la scène ou indiquant que tout doit être vu à travers le rêve ébloui de Mathieu.

Au chapitre des descriptions, on trouve également quelques comparaisons : « les lacets qui unissent comme un réseau de veines invisibles dans la nuit d'un corps vivant les hauteurs de Liège avec leurs dernières lumières aux étendues profondes de la Fagne » Autant de notations dont on voit mal la traduction cinématographique.

Une lecture rapide permet cependant de déceler déjà des éléments de descriptions visuelles et sonores qui trouveront une traduction aisée en langage cinématographique, ainsi les termes décrivant le hall, les consommateurs, les vêtements des auditeurs, ou encore le ronronnement de la Volvo.

– Deuxième variation : un narrateur qui s’efface derrière le personnage<sup>25</sup>

Outre le souci d’une plus grande lisibilité, on dénote dans cette seconde version un effacement progressif du narrateur dont les commentaires, encore présents, sont moins d’ordre philosophique que descriptif. Ainsi la jeunesse insupportable aux quadragénaires y apparaît par le biais d’une remarque sur ses vêtements : « l’agressivité de la jeunesse met à tout prendre en valeur la mode surannée de la province liégeoise ».

Nous sommes toujours très étroitement associés aux sentiments de Mathieu par les mêmes procédés stylistiques — adverbes, indications de temps — mais le souci de décrire se fait plus précis, avec des indications qui sont déjà des amorces de plans. Ainsi, dans la première version, les auditeurs appellent Mathieu par son nom. Dans celle-ci, une parenthèse précise : « le nom de MATHIEU GREGOIRE y ( sur les affiches ) apparaît bien lisible à plusieurs reprises ». De même, la satisfaction intime de Mathieu se traduit par un jeu de scène « Mathieu est heureux et le voici rayonnant à la sortie du hall ».

Toutefois, il reste un grand nombre de notations difficiles à traduire, telle cette remarque « Car Mathieu connaît pour les avoir pris cent fois les lacets etc. »

– Troisième variation : le spectateur s’identifie au personnage<sup>26</sup>

La continuité, écrite en deux colonnes, adopte une mise en page qui sépare, grossièrement, les plans les uns des autres tout en donnant des indications d’image et de sons. La scène se précise et s’épure à la fois. Les notations satiriques ont disparu. De la foule anonyme des admirateurs se détachent deux personnages secondaires, Jeanne et Victor. L’identification au personnage principal se fait moins désormais par des notations psychologiques que par le montage même des plans. Ainsi, les plans de la route qui monte en lacets sont explicitement donnés comme la vision de Mathieu. La félicité de l’écrivain, heureux d’être reconnu, comme celle de l’automobiliste qui aime conduire se traduit par un montage sonore : chaque virage négocié à la corde s’accompagne d’un crissement de pneus sur lequel se superposent les volées d’applaudissements des auditeurs.

Telle quelle, cette séquence d’introduction ne dit plus rien sur les angoisses de vieillir que connaît Mathieu. C’est là une donnée du personnage qui sera plus tard exprimée par d’autres moyens<sup>27</sup>.

– Quatrième et cinquième variations : le spectateur identifié à un personnage vidé de tout contenu émotif<sup>28</sup>

On est là dans un monde radicalement différent de celui de la première version. Le découpage plan par plan reprend fidèlement le mouvement des variations précédentes mais en y introduisant des changements de plan, des champs contre-champs, des dialogues écrits. Il ne reste plus rien des descriptions psychologiques de Mathieu, sinon deux indications précisant qu'il est heureux et qu'il conduit comme un roi, deux notations assez faciles à traduire en jeu de scène.

Comme les précédentes, cette variation de scénario place Mathieu au point central de la narration, puisque c'est avec lui que s'ouvre la scène et que nous quittons le théâtre lorsqu'il en sort pour voir, à travers ses yeux, défiler la route menant à la Fagne.

Toutefois, le souci de ne donner que des indications techniques vide considérablement la scène de tout contenu émotif. Tout se passe comme si, soucieux d'être au plus près de la technique, Delvaux vidait le personnage de sa substance. Il est vrai que les autres versions sont toujours là pour rassurer l'acteur ou l'équipe technique sur le sens à donner à la scène. Toutefois, le résultat est assez étrange. S'il est difficile de comparer le style de cette version au découpage tiré du visionnement du film, on peut mesurer cependant les progrès accomplis par Delvaux dans l'écriture du découpage technique en comparant cette version de *Belle* au découpage de *Benvenuta*, en 1982. Là, les indications formelles et techniques sont tout aussi précises mais le choix des adjectifs et adverbes descriptifs, celui des métaphores, arrive à charger la scène d'un contenu émotif. Ainsi, une indication de lumière devient : « L'ouverture de la porte jette dans l'obscurité du corridor une gerbe de lumière que la porte refermée éteint aussitôt » (séquence 2). Plus loin, Jeanne apparaît à François pour la première fois : « Jeanne l'attend debout, immobile, silencieuse. Robe stricte, sans fantaisie, sombre, de coupe ancienne. Lunettes fumées. Coiffure sévère. Belle allure mais d'une époque dépassée. » (séquence 3) Le personnage de Jeanne est ici campé d'une seule fois, dans toute sa rigueur et sa rigidité et l'affrontement des deux personnages se traduira autant par le jeu des champs-contre-champs, par le contraste des lumières — Jeanne restant dans une ombre bleutée — que par une dramaturgie opposant un François volubile à une Jeanne étonnamment taciturne. Tout se passe comme si Delvaux pouvait désormais écrire un découpage technique alliant la précision matérielle à l'émotion stylistique.

Ainsi, de la première à la cinquième version de *Belle*, nous sommes passés d'un monde romanesque, marqué par une assez forte présence du narrateur, à un monde cinématographique où seules demeurent les notations visuelles, auditives, les indications de jeu de scène, de variation de plan et

d'angle de prise de vue nécessaires à la compréhension de la scène. L'épaisseur psychologique du personnage et son passé s'y sont dissous et devront être exprimées autrement. Par contre, la crédibilité et le réalisme de cette première séquence se sont accrus. Non seulement les notations de jeu de scène, les personnages sont davantage décrits mais l'idée même qui avait inauguré les deux premières versions, présentant cette ouverture « comme en un rêve » s'est estompée. La version filmée définitive rétablira en partie cette impression d'étrangeté par l'artifice du Noir inaugurant le film, tandis qu'on entend, superposées, la voix chantant « Fagnes du Nord » et la voix de Mathieu terminant sa conférence. Un peu plus tard, le plan 15 saisira Mathieu en gros plan contemplant d'un air énigmatique la Volvo qui va être l'instrument déclencheur de son délire.

Toujours est-il que le parti pris du point de vue unique s'y maintient, l'identification au personnage passant maintenant en grande partie par le montage des plans entre eux, nouant la perception de Mathieu à la nôtre.

## **Conclusion**

Autodidacte du cinéma, Delvaux s'est forgé simultanément un style d'écriture cinématographique et un style de scénariste. L'étude des variantes dans ses scénarios témoigne de la double pression qu'exerce sur le cinéaste le souci personnel de trouver une forme d'expression, une structure propre à exprimer sa vision du monde et la contrainte que le langage cinématographique introduit dans le processus d'écriture lui-même, chassant les réminiscences littéraires, forçant le texte à se rapprocher de sa traduction future en images et en sons. Parallèlement, le scénariste doit adopter le masque changeant de la séduction, tentant de persuader la production, les acteurs, les aides institutionnelles du bien fondé de sa démarche. Cette danse des destinataires entraîne le texte dans des variations subtiles, ici forçant le trait du réalisme, là laissant libre cours à l'imagination.

A la vision hollywoodienne, professionnelle et mercantile à la fois du scénariste de métier, Delvaux répond par l'invention de formes neuves et personnelles, sans cesse travaillées par le souci de correspondre au plus profond aux exigences d'une poétique.

août 1994

## **Post-scriptum :**

Au moment de publier ce texte, nous avons reçu de Delvaux une série de feuillets manuscrits visiblement antérieurs au texte n°1.

Aucun n'est spécifiquement daté, mais leur contenu laisse penser qu'ils ont été écrits avant la fin de l'année 1969.

Il s'agit d'une part d'une série de 10 feuillets arrachés à un bloc sténo, de format 20x29 cm, écrits à l'encre noire et au stylo bille bleu et d'autre part d'une liasse de 5 feuilles de format 20x27 cm, agrafées entre elles dans le sens de la longueur de façon à former comme une longue tapisserie verticale, une sorte de continuité.

Quelques éléments méritent d'être soulignés, dans la mesure où ils complètent les considérations qui précèdent.

On est tout d'abord frappé par la solidité de l'armature du scénario.

Alors que les personnages sont encore peu définis, Mathieu seul semblant disposer d'une personnalité et d'une identité stables, le sens du film et la structure qui le sous-tend sont clairement affirmés : il s'agit d'un scénario mêlant le rêve et la réalité, tout en conservant l'ambiguïté fondamentale. A plusieurs reprises, les feuillets du texte sur papier sténo soulignent le parallélisme volontaire de la situation de Mathieu à Spa et de son aventure dans les Fagnes, faisant clairement apparaître que les différents personnages fonctionnent comme autant de doubles les uns des autres. Ainsi Uda, premier nom de Belle, est le fantasme de la fille de Mathieu, l'Etranger celui de son gendre. La disparition de l'Etranger et la passion de Mathieu pour Uda sont nettement présentées comme les transcriptions sensibles des désirs d'inceste et de meurtre que Mathieu ne peut exprimer directement.

Mieux encore, dès cette période, Delvaux fait de la fin du film l'enjeu essentiel de sa signification.

Ainsi, l'Epilogue doit présenter au spectateur les deux versions possibles de l'aventure de Mathieu. Arrivé sur les lieux de son crime prétendu, au trou du Noir Flohay, en compagnie du commissaire, son ami, Mathieu ne ramène à la surface de l'eau qu'une bâche pourrie et une chèvre (ou un sanglier selon les différentes versions du texte). Il comprend alors simultanément :

- que Uda a fait semblant de tuer l'Etranger et qu'elle est partie avec lui, comme sa fille est partie avec son nouvel époux : version imaginaire
- que tout ceci est pure imagination de sa part, fantasme nourri d'inceste inavouable : version réaliste.

Perplexe, « Mathieu retourne, dans le soir qui tombe, vers les lumières de la petite ville... vers ses rêves, vers ses éveils du petit matin... »

Un peu plus loin, dans les mêmes feuillets sténo, Delvaux écrit un texte assez proche d'une déclaration d'intention, présentant cette fois ce qui deviendra l'histoire de *Belle* et conservant l'ambiguïté finale : « ....le paquet, embâché et encordé, ne contient que le cadavre d'un grand chien, un ber-

ger malinois. Mathieu a-t-il été trompé ? Qu'est-il advenu de Belle ? Il ne reste à la métairie aucune trace de son passage. C'est comme si elle n'avait pas existé... A Spa, on ne s'explique pas pourquoi Mathieu, depuis le mariage de sa fille, a décidé de vivre seul, en ermite, dans une vieille métairie en ruines des hautes Fagnes. Il a l'air heureux, et semble attendre Dieu sait qui, Dieu sait quoi. »

Ainsi, ce qui fait l'originalité du film, par delà l'anecdote, c'est bien la mise en place d'une structure forte, faite de redoublements de scènes et de personnages chargés d'exprimer l'identité du rêve et de la réalité et susceptible de rester jusqu'au bout ambiguë pour le spectateur.

Par ailleurs, quelques éléments laissent entendre plus clairement que dans les versions suivantes que tout prend naissance dans le cerveau de Mathieu, écrivain à la recherche de la célébrité.

Ainsi, différentes allusions soulignent le rapport entre Mathieu et Gérard de Nerval. Le titre du film n'est pas encore défini mais semble en rapport avec les *Filles du Feu*. Delvaux hésite en effet entre plusieurs titres : *La quarantaine de Mathieu* / *Le crime de Mathieu* / *La seconde vie de Mathieu*. C'est ce titre, donné à la continuité agrafée verticalement, qui rapproche le plus Mathieu de Gérard de Nerval, de même que quelques allusions à la célèbre phrase d'introduction : « Le rêve est une seconde vie ». D'ailleurs, Mathieu fait sa conférence — déjà ratée — sur Nerval.

D'autre part, plusieurs éléments mettent en abyme le scénario et l'œuvre de l'écrivain ardennais. Une première idée de générique suggère ceci :


« ( voix ) » ... je compris, tout à coup, que j'étais libre, guéri de ma passion, et que j'allais pouvoir l'écrire... »

Il écrit :

## I

J/e Mathieu sortit/s à cinq heures

puis remplace Mathieu par « je » et corrige, hésite, puis barre le tout et s'apprête à recommencer.

( sur cette main hésitante se déroule, en haut à gauche — le générique — A la fin, elle biffe tout en faisant  :) »<sup>29</sup>

Cette mise en abyme sera en partie reprise dans le film, mais de façon plus discrète, Mathieu récitant à Belle des poèmes dont elle semble être issue ou répondant à Marie, qui lui demande ce qu'il est en train d'écrire : « On ne peut le dire que lorsque c'est fini. » On peut en conclure que l'allusion à Nerval tirait trop nettement le film du côté de l'imaginaire poétique en faisant ainsi disparaître en partie l'ambiguïté voulue par le cinéaste. On note-

ra cependant que cette première idée de mise en abyme n'est pas sans rapport avec certaines versions de l'Épilogue réduisant Mathieu au silence ou, au contraire, le montrant en train d'écrire, solitaire, dans la métairie de Belle. Cette mise en abyme de la fiction dans le scénario sera plus tard le thème principal de *Benvenuta*, Delvaux ayant alors trouvé une forme lui permettant de l'introduire avec la force et l'élégance de la maturité.

## Notes

<sup>1</sup> Laure Borgomano, *l'Imaginaire dans l'œuvre cinématographique d'André Delvaux*, Doctorat d'Etat soutenu en janvier 1991 à l'Université Stendhal de Grenoble III, France.

<sup>2</sup> *L'Homme au crâne rasé* et *Un soir, un train* sont tirés des œuvres de Johan Daisne, *Rendez-vous à Bray* a été inspiré par la nouvelle de Gracq, « le Roi Cophétua », *Benvenuta* et *l'Œuvre au noir* viennent respectivement des œuvres de Suzanne Lilar et de Marguerite Yourcenar. Il faut mettre à part le scénario de *Femme entre chien et loup* qui a fait l'objet d'une écriture à deux mains entre Delvaux et Ivo Michiels.

Delvaux est également le scénariste de ses essais cinématographiques : seul pour *To Woody Allen from Europe with love*, assisté d'Ivo Michiels pour *Met Dieric Bouts*, de Denise Debaut et de Jacques Sojcher pour *Babel Opera*.

<sup>3</sup> *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 226, 15 avril 1979, découpage réalisé par J. Marty

<sup>4</sup> Annexe : document 1 et 1 bis. Dans le découpage de *l'Avant-scène cinéma*, le manuscrit couvrirait les séquences jusqu'au plan 150, p. 17 — Réplique de Jeanne à Mathieu : « Tes yeux et tes mains me connaissent bien ». — Voir *infra*, p. 361-397.

<sup>5</sup> Annexe : document n° 2

<sup>6</sup> Annexe : documents n° 3, 3bis et 3ter

<sup>7</sup> Il n'est pas possible de reproduire ce document en raison de la couleur très pâle de l'encre

<sup>8</sup> Annexe : document n° 4

<sup>9</sup> Cf. Entretien avec A. Delvaux, 28-30 août 1991

<sup>10</sup> Rappelons que nous ne reproduisons en annexe que la version dactylographiée du document n° 4

<sup>11</sup> Cf. Entretien avec André Delvaux, 28-30 août 1991

<sup>12</sup> On trouvera en annexe les variantes de l'épilogue : document n° 5 — synopsis de 1970, document n° 6 — continuité de 1971, document n° 7 — découpage technique de 1972

<sup>13</sup> Rappelons que, dans le film, on voit Mathieu et Belle rouler dans une couverture le cadavre de l'Étranger qui vient d'être abattu. Le meurtre s'étant passé hors champ, on ne peut que supputer, avec Mathieu, que Belle l'a assassiné. Tous deux vont jeter la couverture et le cadavre, lesté de quelques pierres, dans un trou du Pont Noir. Le chien dont on retrouve le cadavre dans le même trou ressemble étonnamment au chien de Belle, blessé par Mathieu et que Belle achève d'un coup de carabine dans les premières séquences du film.

<sup>14</sup> Annexe : document n° 5

<sup>15</sup> Annexe : documents n° 3 et 3bis et document n° 6

<sup>16</sup> Annexe : document n° 7

<sup>17</sup> J. Marty : *Belle ou le temps des rendez-vous imaginaires*, mémoire de maîtrise, centre universitaire de Perpignan, 1977. Voir aussi L. Borgomano : *L'imaginaire dans l'œuvre cinématographique d'André Delvaux, op. cit.*, 1991.

<sup>18</sup> Hadelin Trinon rappelle que Delvaux a un jour, pour une projection de *Belle* en ciné-club, coupé les deux plans où l'on voit Mathieu chercher en vain l'argent qu'il a placé dans le vide-poche de la Volvo (plans 609 et 610 du découpage de *l'Avant-Scène*). Cette coupure avait naturellement pour but d'accentuer le caractère imaginaire de l'aventure de Mathieu.



(Hadelin Trinin, « Delvaux : anticipation ou réminiscence », in *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Revue de l'Université de Bruxelles, 1985.

<sup>19</sup> On trouvera en annexe les variantes de la séquence d'ouverture - Document n° 1 et 1bis : manuscrit de 1969, document n° 2 : synopsis de 1970, document n° 3ter : continuité de 1971, document n° 4 : découpage de 1972

<sup>20</sup> Documents n° 1 et 1bis

<sup>21</sup> Document n° 2

<sup>22</sup> Document n° 3ter

<sup>23</sup> Document n° 4

<sup>24</sup> Documents 1 et 1bis

<sup>25</sup> Document n° 2

<sup>26</sup> Document n° 3ter

<sup>27</sup> Dans le film, ce sera, par exemple, la scène où John tente maladroitement d'expliquer à Mathieu que son approche du texte poétique date un peu, juste après la conférence désastreuse sur Louise Labé. (Séquence 66, p. 30 de *l'Avant-Scène Cinéma*)

<sup>28</sup> Document n° 4

<sup>29</sup> Cf. Annexe n° 8



*Belle*. André Delvaux et Jean-Luc Bideau, « Mathieu Grégoire », Danièle Delorme, « Jeanne », René Coggio, « Victor ».

## ENTRETIEN AVEC ANDRÉ DELVAUX

Linkebeek, 28-30 août 1991 <sup>1</sup>

L.B. : *Comment est né le projet du film Belle ?*

A.D. : L'idée principale du film, je l'ai eue en travaillant sur le montage d'*Un soir, un train* à Paris, c'est-à-dire qu'elle date de fin 1967, début 1968.

Je me souviens qu'à Paris je rencontrais de temps en temps encore Adriana Bogdan qui avait été la Mort dansante d'*Un soir, un train* et j'avais envie d'inventer une histoire, un peu en rapport avec elle, pour la reprendre éventuellement comme comédienne. Et au cours de ces nombreuses journées, où je n'étais pas toujours au travail mais où j'étais à Paris, j'ai à ce moment-là pensé à l'histoire de Mathieu, qui serait un écrivain et qui rencontrerait, suite à un accident peut-être, une femme, dans un lieu tellement isolé qu'il serait le seul à savoir qu'il la rencontre. Et j'ai pensé directement aux Fagnes parce que c'était un lieu que je connaissais, où j'allais souvent avec Denise... et cette solitude-là m'avait frappé.

Je parlais du contraste entre une solitude immense dans laquelle on peut se perdre et une petite ville provinciale, enfouie dans une vallée. J'ai pensé directement à Spa comme petite ville balnéaire. Et directement la forme m'est apparue, c'est-à-dire que je passerais sans arrêt de Spa à la Fagne et de la Fagne à Spa, avec Mathieu comme personnage conducteur.

Il était évident que ce personnage conducteur je l'assimilais à moi-même, j'en faisais mon double, sinon un portrait. C'est-à-dire qu'il allait véhiculer mes rêves, mes envies, mes obsessions, mon histoire, mon monde imaginaire. Je me raconterais des histoires à moi-même, et je serais moi-même. Bien sûr, après, je gommerais tout ça. C'est bien naturel, je crois.

L.B. : *Vous avez écrit à ce moment-là ?*

A.D. : Je n'ai pas écrit, me semble-t-il, à ce moment cette histoire. Je l'ai construite à l'intérieur de moi. Peut-être ai-je pris des notes, mais je ne m'en souviens pas.

(...)

D'autre part, j'allais immédiatement entourer Mathieu d'autres personnages qui seraient tirés de la connaissance que j'avais de ma propre vie.

Par exemple est apparu très vite, à côté de Mathieu et de sa femme, qui s'appelait je ne sais comment, peut-être Jeanne, le petit Victor. S'appelait-il déjà Victor, je ne sais pas <sup>2</sup>.

Si le nom de Mathieu était là depuis le début, c'est bien parce que, dans *Un soir, un train* il y a Mathias. Encore une fois on retrouvait des personnages qui étaient en état évolutif.

Le petit Victor serait un échevin de l'instruction publique. Echevin, chez nous, c'est un conseiller communal qui est responsable d'une matière. Et il serait échevin de l'Instruction publique, piqué directement de mon expérience en tant que professeur de l'Athénée de Schaerbeek, où j'avais vu défiler, moi au cours des années, des échevins de l'Instruction publique successifs... Et notamment un échevin qui était un primaire, mais qui était quand même obligé de faire ses discours de distribution des prix en fin d'année. Et il faisait des discours invraisemblables dans lesquels il accumulait les pataquès et dans lesquels il citait... ce que Daisne avait déjà cité dans *l'Homme au crâne rasé*, il citait Victor Hugo, des gens comme ça.

Donc j'allais faire de ça un personnage qui aurait une importance structurelle dans l'ensemble. Non seulement il tournerait autour de Jeanne, mais il serait une sorte de délateur chaf-

fouin. J'imaginai que c'est à cause de lui que Mathieu se trouverait coincé dans une aventure. (...)

D'autre part le petit Victor était aussi calqué sur un collègue professeur à l'Athénée de Schaerbeek. C'était un professeur d'économie, un vieux petit bonhomme invraisemblable qui était un obsédé sexuel, vivant seul, et qui avait notamment une collection de broches érotiques dont il parlait de temps en temps à certains<sup>3</sup> (...)

L.B. : *Et la structure du film ?*

A.D. : J'étais cependant conscient, je m'en souviens bien, que j'imaginai *Belle*, qui était mon troisième scénario, après *l'Homme au crâne rasé* et *Un soir, un train*, comme une variation sur des formes connues. (...)

Le personnage conducteur, Mathieu, allait développer sa vie à la fois dans l'imaginaire et la réalité. Mais alors que *l'Homme au crâne rasé* avait été bâti, comme Daisne l'avait fait, en trois larges séquences et une conclusion, alors qu'*Un soir, un train* avait été bâti en deux parties et une conclusion, c'est-à-dire une première partie qui semblait être réaliste, une seconde qui ne l'est pas et une conclusion... je me demandais justement ici si, dans cette nouvelle variation, je n'essaierais pas de mêler à ce point l'imaginaire et le réel, en les traitant identiquement au point de vue du style, qu'on ne puisse plus savoir où était l'imaginaire et où était le réel.

Cela, c'était la nouveauté de la construction de *Belle*.

L.B. : *Et cette intuition-là, c'était avant même l'idée d'une histoire ? Il y avait ces personnages, l'envie d'écrire sur un lieu et l'intuition d'une forme mêlant le réel et l'imaginaire ?*

A.D. : La préoccupation de la narration, de la structure est toujours présente, dès le début. (...)

J'ai toujours pensé qu'une œuvre a besoin d'une épine dorsale forte, et que cette épine dorsale serait la forme que prendrait l'heure et demie de spectacle de film. Au même point qu'il est indispensable d'avoir une forme très maîtrisée pour une symphonie, sinon on ne peut jamais tenir une demi-heure de musique.

L.B. : *A quel moment pensez-vous que cette structure est apparue ?*

A.D. : Je ne sais pas très bien ... Mais je parierais que c'était en 1968, sous forme de notes éparses, perdues depuis<sup>4</sup>, et puis probablement en 1969, après *Un soir, un train*... Je me suis mis à écrire très rapidement après *Un soir, un train* et cela a dû prendre rapidement une forme élaborée.

Est-ce que les personnages sont apparus rapidement ... je ne sais pas.

(...)

Cependant, ce dont je suis bien certain, c'est que tout ça s'est fait avant *Rendez-vous à Bray*. La raison, historiquement exacte, c'est que j'ai envoyé le sujet à Mag Bodard, qui avait produit *Un soir, un train*, et elle m'a envoyé au diable. Elle m'a dit : « Ecoutez, André, j'en ai marre de vos histoires imaginaires, il est temps que vous quittiez votre province et votre petite Belgique là-bas... Venez vivre à Paris et faire du travail sérieux.... »

A ce moment-là, j'ai envoyé *Belle* aux oubliettes parce que je n'avais plus de producteur. Je ne parvenais pas encore à trouver moi-même d'aide en Belgique pour faire un film. (...) Et c'est alors que j'ai découvert, à sa parution, *la Presqu'île*, de Gracq, à la date que vous trouverez dans la lettre que j'ai adressée à Mag Bodard, et que je me suis mis à travailler sur « le Roi Cophétua », qui est directement devenu *Rendez-vous à Bray*.

L.B. : *Mais cette épine dorsale dont vous parlez, vous l'avez trouvé tout de suite ?*

A.D. : Il s'est passé pour *Belle* quelque chose d'aussi important que ce qui s'est passé avec l'accident de Suzanne Lilar, au moment où je n'arrivais pas à donner une substance complète à la première écriture de *Benvenuta*<sup>5</sup>.

Disposant d'une structure superficielle pour *Belle*, d'une histoire qui ne serait finalement pas autre chose qu'une histoire racontée par Simenon, en fouillant dans le personnage de Belle, en cherchant des motifs plus profonds au comportement de Mathieu, à un moment précis Denise a eu l'idée que, si Mathieu était amoureux, sans le savoir, de sa fille, et que sa fille soit sur le point de se marier, à ce moment-là Mathieu serait à ce point perturbé qu'il pourrait vivre cette histoire imaginaire ou à moitié imaginaire de *Belle*.

De plus, il pourrait immédiatement y avoir une analogie, un parallélisme entre Mathieu, Marie et le fiancé honni, et Mathieu, Belle et l'Étranger honni... au point que Mathieu déciderait de le tuer. Il y aurait là une curieuse relation triangulaire, qui d'une part est inceste, d'autre part est aventure amoureuse et qui permettrait de développer le sujet. Cela donnerait un sous-texte très important et c'est ce qui est devenu le principal moteur de *Belle*.

Donc l'invention des personnages, de leurs mobiles, n'est pas psychologique au départ. Cette invention est structurelle. Elle relève de la recherche d'une forme.

L.B. : *Cette structure vous permet aussi de construire un système dans lequel, en racontant deux histoires, en réalité vous n'en racontez qu'une seule, chacune d'entre elles donnant la clé de l'autre. C'est particulièrement net par exemple dans Benvenuta.*

A.D. : Je n'ai jamais envie de raconter une histoire simple, linéaire, sans arrière-fond structurel... D'où est-ce que cela vient... je ne sais pas. Mais je sais que les histoires de doubles m'ont toujours fasciné. J'ai toujours été fasciné par la façon dont les Allemands ont raconté les histoires des doubles. *L'Étudiant de Prague* a toujours été pour moi un grand scénario.

Cependant les analogies de structure les plus simples, pour moi, viennent de la musique. Parce que là, ce vocabulaire existe. Il n'est cependant pas certain que ce soit le moteur musical qui ait mis en marche ce processus d'écriture.

Quand j'ai terminé *Rendez-vous à Bray*, la première chose a été *le Collier de Sybilla*. (...) Je n'étais pas particulièrement content de ce scénario, mais il a été découpé, mis en préparation avec Mag Bodard et s'est arrêté là, parce qu'il coûtait trop cher.

A ce moment-là j'ai écrit *le Miroir péruvien*. C'est un sujet qui n'a pas abouti mais dont j'ai écrit une quinzaine de pages. C'était l'histoire d'une expédition perdue dont on ne retrouvait que les traces filmées, photographiques, et dont on essaie de reconstruire l'histoire à partir de ces débris filmés...

Alors je suis revenu à *Belle*, directement. J'ai trouvé de la production en Belgique, j'en ai trouvé à Paris, chez Albina du Boisrouvray, et *Belle* s'est fait.

L.B. : *Comment avez-vous eu l'idée de la première écriture, aux phrases si liées ?*

A.D. : Je me souviens bien qu'un des plaisirs était une donnée déjà formelle, un peu enfantine mais amusante, qui était d'essayer d'écrire chaque séquence en une phrase infinie. Le point final de la séquence devait être le point final de la phrase... Je n'ai pas tenu cette donnée-là au-delà des cinq ou six premières séquences et j'ai continué d'écrire sous la forme d'un scénario... normal.

L.B. : *Pourquoi avoir hésité sur la fin du film ?*

A.D. : J'ai hésité entre deux ou trois fins possibles.

L.B. : *Il y en a quatre. Dans une des versions, on apprend par Jeanne que Mathieu s'est réfugié seul dans la cabane de Belle, qu'il y vit en ermite. Dans une version il est réduit au silence, dans une autre, il écrit ...*

A.D. : Je trouvais ce final un peu faible parce qu'il se dégonflait dramatiquement. En plus, j'y trouvais une analogie avec la fin de *l'Homme au crâne rasé*. D'autre part, cette fin fonctionnait bien dans son écriture, mais cela me semblait littéraire et pas cinématographique. Alors, j'ai conservé la solution d'une péripétie dramatique et d'un retournement de situation où Mathieu, ne sachant plus si en fin de compte il s'est vraiment débarrassé du cadavre, découvre la main, la main gelée.

L.B. : *Comment se fait ce passage d'une écriture littéraire au découpage des plans ?*

A.D. : Je pense que je suis devenu maintenant plus rigoureux sur ce point.

On ne devrait écrire que ce que l'on voit. Le scénario devrait déjà éliminer tout ce qui est du domaine de l'intention, du monde de l'indicible, du non visible, du non audible. Cela, c'est la différence avec le synopsis, la première écriture d'un sujet. Dans le cas du synopsis, on raconte le sens de ce qu'on va voir. (...) Mais quand on en arrive au scénario, en partie dialogué, cette forme-là, qui pour moi se situe entre 80 et 130 pages, ne doit raconter que ce que l'on voit et ce qu'on entend.

C'est important. Parce que dès qu'on ne peut pas se tenir à cette règle naissent des problèmes qu'on sera obligé de régler plus tard, au moment de l'écriture du découpage. Et si on ne résout pas ce problème, on le retrouvera au montage. Et au montage, on ne pourra pas le résoudre.

L.B. : *Il y a donc trois étapes dans l'écriture d'un scénario : le synopsis, où l'on peut se permettre les conditionnels, les « comme si », les modalisateurs... et qui est écrit en quelques pages. Puis vient un premier scénario, le plus proche possible de ce qu'on voit et qu'on entend, qui peut être aussi la continuité dialoguée, et enfin le découpage ?*

A.D. : Oui. Et les premières écritures sont toujours très brèves : cinq à six pages... Mais même dans ces premières écritures, la forme du film est là.

(...)

Il ne faut pas oublier non plus que ces formes ne sont pas innocentes. Elle sont destinées à obtenir quelque chose. En effet, écrire *Benvenuta* en huit ou dix pages, c'est pour convaincre les personnes qui vont lire ce projet. C'est-à-dire les producteurs, ceux à qui on va demander des aides. Alors on joint au projet une déclaration d'intention, un texte indiquant de quel type de film il s'agit, quel genre d'histoire on raconte, tiré de quoi et on raconte l'histoire en gros. Et à ce moment-là c'est encore très littéraire, parce que ce n'est pas destiné au film.

L.B. : *Une des versions est précédée de deux textes indiquant : « L'histoire, les caractères et le lieu... »*

A.D. : C'est destiné aux journalistes, aux gens dont on subodore qu'ils n'ont pas le temps de lire 120 pages.

L.B. : *Les conditions d'énonciation, de réception interviennent fortement ?*

A.D. : Bien sûr. Et c'est intéressant parce que les gens ne se rendent pas compte qu'en réalité ces textes sont tournés vers la séduction.

(...)

Il faut toujours se demander à qui le texte est destiné.

La première écriture, c'est destiné à moi-même, à me faire plaisir à moi.

La deuxième écriture<sup>6</sup>, c'est destiné à ceux qui vont le lire et que je veux convaincre : les producteurs, les aides, (...) des gens qui n'ont de jugement que littéraire, des journalistes, des administratifs, des politiciens... Ce texte n'est donc pas le film, tel qu'il va devenir, mais il est destiné à présenter le film sous son meilleur jour, afin de convaincre les gens à

travers leur propre monde, leurs propres critères que ce sera un film intéressant. Or leurs critères ne sont pas cinématographiques mais littéraires. C'est écrit afin que ces gens-là décident que c'est bien. Et je ne dispose que d'une stratégie de guerre : c'est d'écrire bien.

(...) Ce sont des gens qui sont sensibles à une certaine forme d'écriture, qui aiment les bons romans, qui préfèrent par exemple Simenon à Duras ou qui trouvent que Yourcenar est plus ardue mais que Duras, finalement, c'est quelqu'un de bien et de plus actuel... Ce sont des gens qui ont leur monde à eux et, vous savez, c'est la technique de Carnegie : je ne vais pas convaincre les poissons que la crème fraîche, que j'adore, est délicieuse, je vais convaincre les poissons avec les vers de terre. Donc c'est une frime, d'une certaine manière. C'est ma guerre. (...) Ecrire un scénario, ce n'est pas écrire le film, c'est constituer un ensemble qui va convaincre les producteurs à lâcher de l'argent.

Alors, dès l'instant que l'argent est là, on va écrire le film. Cela peut être la continuité dialoguée, le découpage technique. Et les modifications arrivent parce qu'on pense sans cesse au film.

D'écriture en écriture les destinataires sont différents et les guerres à gagner sont différentes, les stratégies à mettre en œuvre aussi.

L.B. : *Revenons à l'invention des scénarios et à leur écriture. Chez les poètes et les romanciers, on distingue les écrivains à programme, ceux qui cherchent d'abord une forme, une structure pour leur œuvre, et ceux qui partent à l'aventure, sur un rythme, une image, une intonation, un vers.... Comment vous situez-vous ?*

A.D. : Je me rapproche plutôt d'une écriture à programme. Je ne suis jamais parti d'une image ou d'un élément... Mais quand vous dites : un vers... — un vers, c'est déjà une forme ?

L.B. : — Bien sûr. Mais c'est autre chose que de se dire : je vais écrire un poème qui aura tant de vers, avec les rimes placées de telle ou telle façon... Et puis, il y a tous les cas de figure intermédiaires. Je me rappelle que l'an dernier vous m'aviez dit, à propos de *l'Homme au crâne rasé*, qu'on trouvait déjà dans votre moyen métrage, *le Temps des écoliers*, ces grands couloirs dallés de noir et blanc, ces longs travellings, que ce qui vous intéressait, à l'époque, c'était le cadrage.

A.D. : Oui, ce qui m'intéressait c'était de faire ces longs travellings dans les couloirs... Mais ça, c'était, disons, un premier amour de cinéaste, encore amateur, qui veut faire des travellings, des plans particuliers « de la belle image ». Mais j'ai très rapidement perdu ça.

Dès que j'ai fait *l'Homme au crâne rasé*. Tout l'arsenal du langage cinématographique allait se mettre au service d'une idée supérieure, de la construction générale, d'une narration destinée à faire naître un sens. Cela, c'est venu avec *l'Homme au crâne rasé*, et cela n'a jamais cessé depuis.

L.B. : *Donc c'est la forme qui est première ?*

A.D. : Oui, mais remarquez que quand j'ai choisi *l'Homme au crâne rasé*, ce n'est pas pour ça que je l'ai choisi, c'est pour l'intérêt du sujet. Mais c'est Daisne qui m'a, par son livre, par le réalisme magique, dicté la forme dans laquelle moi j'allais développer mon cinéma.

(...) Je pensais que la forme de Daisne — thèse, antithèse, synthèse — fonctionnait comme film.

En somme, les quatre premiers films constituent une variation sur des formes fournies par Daisne, trouvées par lui et qui me convenaient vraiment.

L.B. : *Vous disiez tout à l'heure que Belle et Benvenuta avaient connu la même aventure, pour l'invention ?*

A.D. : Vous vous souvenez de ce paquet de séquences que j'avais extraites directement de *la Confession anonyme*<sup>7</sup> (...)

J'avais fait dans le roman une sélection très précise de tout ce qui me paraissait pouvoir entrer directement dans le film. Or, en essayant de jouer aux cartes avec ce paquet de fiches, je m'apercevais que je ne parvenais pas à constituer un jeu intéressant. J'avais l'impression que toute la richesse du roman se trouvait dans le style.

A ce moment-là s'est passé l'accident de Suzanne Lilar. Vous savez que j'avais rendez-vous toutes les semaines avec Suzanne Lilar, dans son appartement de la Place du Sablon. C'était devenu un rituel entre nous, et un rituel qui se déroulait toujours à peu près de la même manière : on y prenait du porto ou du champagne, on y mangeait un biscuit ou un petit gâteau. Et ce rituel était d'une précision maniaque. Je sonnais à cinq heures précises, au moment où j'entendais sonner le carillon de l'église du Sablon. (...) Et à ce moment-là directement l'ouvre-porte fonctionnait, je montais les étages et en général on passait deux heures à discuter... Et au cours de ces deux heures, Suzanne Lilar me parlait de philosophie, j'entrais dans son monde...(...)

Et un vendredi soir, à cinq heures, deux mois après mon travail à Ostende<sup>8</sup>, j'ai sonné à cinq heures et il n'y a pas eu de réponse. J'étais très inquiet au bout de dix secondes. J'ai résonné ; pas de réponse. Et tout à coup, j'ai eu une inquiétude folle, parce que Suzanne avait 78 ou 77 ans et je me suis dit : il est arrivé quelque chose. J'ai essayé d'entrer dans cet appartement. J'ai sonné chez la voisine de l'étage qui m'a permis de grimper par une échelle, par la terrasse à l'arrière. Heureusement, la porte arrière de la terrasse était entrouverte, et je suis entré. J'ai vraiment eu une grande peur... parce que, passant de pièce en pièce, passant par la cuisine, repassant par la salle de bains, je ne la trouvais pas. Dans la salle de bains, je trouvais une paire de chaussures abandonnées. J'ai eu vraiment peur de pénétrer dans la chambre ; mais il n'y avait personne. Je me suis demandé ce qui s'était passé. Je suis donc sorti. Et là-dessus, un coup de téléphone est arrivé, chez la voisine, me demandant. C'était la fille de Suzanne, Miquette, sa fille Marie qui me disait qu'elle avait eu un accident. Qu'elle était sortie avec son chien et qu'elle avait été renversée par un taxi et qu'elle se trouvait en clinique. (...) Cela a été un tel choc, cette peur de perdre quelqu'un... (...)

Et alors, parlant de cette situation, tout à coup l'idée m'est venue que c'était là le film, le nœud même qui allait donner substance à l'histoire. C'est-à-dire qu'un scénariste, un jeune scénariste, chargé de faire un film, et qui ne sait pas comment le faire, à partir de *la Confession anonyme*, écrit par une femme auteur plus âgée, va questionner cette femme pour savoir ce qui s'est passé. Il va la trouver systématiquement, il va la questionner de plus en plus... et je sentais que cette femme auteur n'allait pas avouer mais que peu à peu allait renaître son ancien amour qu'elle fixerait sur François. Et François se mettrait à comprendre tout ce qui s'était passé entre Livio et Benvenuta, et comprendrait que Jeanne est Benvenuta. (...) C'était une ligne intéressante.

Encore une fois, une circonstance personnelle allait nourrir une histoire qui au départ n'était pas personnelle. Comme dans *Belle*, où moi aussi j'avais une fille, et une femme. Donc la naissance des personnages en miroir a été entièrement personnelle et presque immédiatement transformée en scénario.

La naissance de ces deux œuvres a un même lien : la découverte d'une structure faite de doubles.

L.B. : *C'est cette même structure qu'on trouve dans Rendez-vous à Bray, où vous inventez, en marge du texte de Gracq, tout un passé à Julien, avec Odile, Jacques...*

A.D. : Oui. Et cette invention-là aussi est faite de souvenirs personnels. C'est ma vie personnelle, ce sont mes expériences, mes lectures qui ont servi à nourrir les personnages en miroir.

Je pense que c'est un processus absolument régulier. Vous devriez pour cela relire ce que, à propos de la construction de ses romans, François Mauriac a dit un jour... que dans ses romans l'essentiel de l'histoire est une structure inventée, une situation inventée, mais que tous les personnages secondaires sont puisés dans sa propre vie et sont des portraits piqués dans sa propre existence.

L.B. : *Vous m'avez dit que vous pensiez actuellement à écrire une sorte de suite à l'histoire de Belle ? Mais pourquoi Belle ?*

A.D. : Parce que c'est un sujet très riche, qui me fascine toujours et qui n'a pas été totalement épuisé... Ce côté incestueux, ce côté imaginaire, ce côté incrusté dans une province qui est intéressante, comme une province bourgeoise ... et les Fagnes.

Je vais y retourner pour faire des photos. J'y suis retourné avec mon décorateur, Claude Pignot. (...) <sup>9</sup>

Donc je reprendrai ce sujet ; parce que Mathieu, maintenant a soixante cinq ans, les autres soixante-dix ans... Jeanne vit-elle encore ? Certainement... Marie a maintenant un fils de dix-neuf ans. Et les rapports entre Mathieu et son petit-fils à qui il transmet cette idée d'imaginaire, cette folie, c'est une chose importante....

Et j'imagine très bien qu'au bout d'une demi-heure Mathieu disparaît. Est-ce un accident ? est-ce un suicide ? Je ne sais pas très bien. Mais je sais qu'il va disparaître, je crois dans un trou du Pont Noir. (...) Et on cherchera. Et on croira trouver. Et en fin de compte on s'apercevra qu'il s'est passé tout autre chose. Qu'il y a un autre sous-texte entre Victor et ce Procureur et Jeanne...

Peut-être vais-je retrouver les anciens personnages...peut-être cet Etranger sera revenu à un moment donné... il aura retrouvé Mathieu et se sera vengé de lui, à travers ce que Mathieu a écrit. Car entretemps Mathieu a écrit un roman qui est *BELLE*.

Et Mathieu de plus a volé à Victor sa *Somme légendaire des Ardennes*. C'est Mathieu qui a édité la *Somme légendaire des Ardennes*. Alors, qu'est-ce que ça donne... Je ne sais pas très bien.

Mais en tout cas je vois très bien qu'au bout d'une demi-heure — parce que je le veux vivant d'abord — Mathieu disparaît. Et alors on se met à la recherche des raisons parce qu'en fin de compte à certains personnages, entre autres son petit-fils, cette disparition paraît étrange.

Et puis il y a l'enterrement de Mathieu. C'est quelque chose ça, l'enterrement d'un grand poète... Fagnard. Et peut-être que... en fin de compte cette mort qui est refusée et que quelqu'un fuit, il la retrouvera au bout de son chemin, à un endroit où il ne pense pas la retrouver.

Alors... est-ce que c'est comme ça que ça va se passer avec le petit-fils ? et la Fagne ? Je ne sais pas. Mais dès l'instant que j'aurai un mobile suffisamment fort, comme l'était le mobile de l'inceste, à ce moment-là je chercherai un forme.

En tout cas pour l'instant déjà, dans cette longueur-là — une heure et demie — il y a une demi-heure avec Mathieu, la mort de Mathieu, et une heure pour tout le reste, pour arriver à retrouver maintenant le sens de la mort de Mathieu... avec éventuellement la mort de quelqu'un d'autre — Et où il y a la récurrence des lieux.

Mais c'est un autre temps. Les personnages ont changé, ils ont vieilli, d'autres sont nés, sont revenus... la ville a changé peut-être... je ne sais pas très bien....



## Notes

<sup>1</sup> Nous reproduisons ici un entretien accordé par André Delvaux en août 1991 sur la genèse de ses scénarios. Seule la partie concernant *Belle* est ici transcrite.

<sup>2</sup> Le personnage de Jeanne apparaît dès la version manuscrite. Par contre, Victor est d'abord scindé en deux personnages. Dans la version de 1970, on trouve un archiviste travaillant au petit musée ardennais où travaille aussi Mathieu et un échevin de l'Instruction publique, secrètement amoureux de Jeanne. Les deux personnages se fondent en un seul, appelé Victor, dans la version de 1971.

<sup>3</sup> L'épisode des brosses érotiques apparaît seulement à partir de la version de 1971 — continuité dialoguée.

<sup>4</sup> Une partie de ces notes manuscrites a été retrouvée dans le courant de l'année 1994. En examinant leur contenu, on peut inférer qu'elles datent probablement d'avant 1969.

On peut y voir que Belle s'est, un temps, appelée Uda.

Le thème principal du film ainsi que sa structure de base y sont déjà donnés. Le film doit trouver une unité alliant rêve et réalité tout en préservant une nécessaire ambiguïté. Les personnages d'Uda — puis de Belle — et de l'Etranger sont clairement présentés comme des doubles de la fille de Mathieu et de son fiancé, le meurtre de l'Etranger est tout aussi clairement l'expression, dans l'imaginaire, du fantasme du meurtre que Mathieu aimerait perpétrer sur son futur gendre, tandis que sa passion pour Uda-Belle est tout aussi clairement l'expression d'un fantasme d'inceste.

Par ailleurs, il est déjà clairement établi que c'est la fin du film, en particulier la découverte d'un cadavre de chèvre — puis de chien — au Trou du Noir Flohay qui préservera l'ambiguïté du sens, le spectateur pouvant simultanément croire, avec Mathieu, qu'Uda-Belle l'a trahi et s'est enfuie avec l'Etranger (version imaginaire) et/ou que Mathieu a tout imaginé à partir d'un fantasme d'inceste et de meurtre impossibles à exprimer autrement (version réaliste)

<sup>5</sup> Voir plus loin le récit que fait Delvaux de l'invention de *Benvenuta*

<sup>6</sup> C'est à dire le synopsis daté de 1970

<sup>7</sup> Il s'agit d'un paquet de 45 fiches/séquences datées d'Ostende / 19-11-80

<sup>8</sup> Novembre 1980

<sup>9</sup> « Peut-être parce que les acteurs principaux sont toujours en vie et ont tout naturellement vieilli de vingt ans ? » (Note d'André Delvaux - 4 octobre 1994)



*Belle*. Adriana Bogdan,  
« Belle », Jean-Luc  
Bideau, « Mathieu ».

## Femme entre chien et loup (1979)

NO USE TO TALK TO ME !

*Chanson de bar à la Libération d'Anvers*

*texte : André Delvaux 1978*

*musique : Etienne Verschueren*

*chanté par Mary Kay*

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 Mamy say etc.

chanté par Mary Kay  
Musique Etienne Verschueren



*Femme entre chien et loup*, Marie-Christine Barrault, « Lieve ».



*Femme entre chien et loup*, Marie-Christine Barrault, et Rutger Hauer, « Adriaan ».

## GENÈSE DU SCÉNARIO

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 prene 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 approxi-

mativement 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 de 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 (tou-

jours 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 une <sup>1</sup>.

(Traduit du néerlandais par Pascal Tasiaux)

<sup>1</sup> Extrait de la « Postface » (« Nawoord ») *Een tuin tussen hond en wolf*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1979, pp. 179-184, repris comme préface à la traduction française, *Femme entre chien et loup*, Actes Sud, 1986, pp. 7-12.



*Femme entre chien et loup*, Marie-Christine Barrault, « Lieve » et Roger Van Hool, « François ».

BENVENUTA

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system features a treble and bass clef staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music is marked 'legato' and includes a 'crescendo poco' instruction. The second system continues the piece, marked 'a poco', and shows a change in the bass line's rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Le Mozart joué par Benvenuta (« notre Mozart ») ; extrait de *Fantaisie et sonate* en do mineur, adagio.

## 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...  
Finestra 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<sup>e</sup> siècle napolitain)*



*Benvenuta. Armando Marra et Fanny Ardant.*





*Benvenuta. Fanny Ardant, « Benvenuta ».*



*Benvenuta. Fanny Ardant et Vittorio Gassman, « Livio ».*

## FAIRE UN FILM AVEC 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 des-saisir 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 jouées : « 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. Allegria ! Allegria ! 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. (Évitons 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, auteure 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 de 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'approfondissant, 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, *réfléchi*e 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

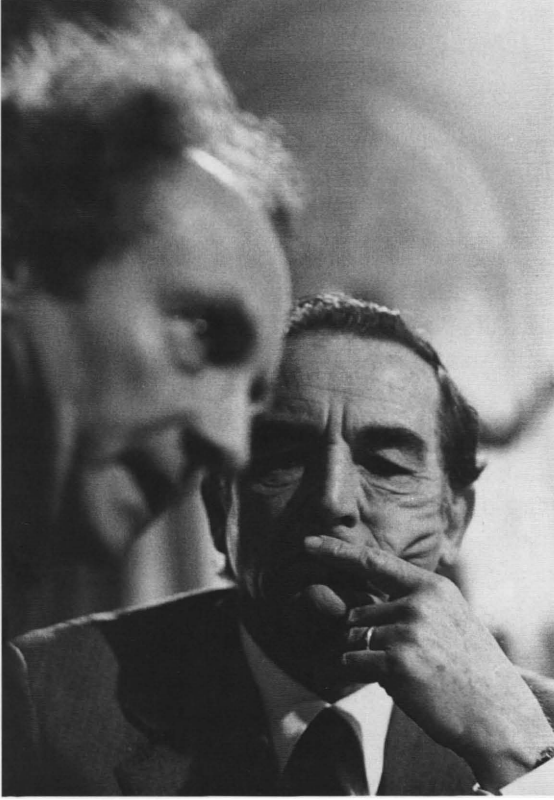
nommé « respirable ») où les contraires alternent avec le temps, pour atteindre le sommet où ils coïncident ! Peut-être Delvaux et moi étions-nous plus proches encore que je ne l'avais pensé. Egalement épris de réalité, non de cette réalité insignifiante et quotidienne que l'on trouve *dans* les choses 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.



*Benvenuta*. Françoise Fabian, « Jeanne », la romancière, et Mathieu Carrière, « François », le jeune cinéaste, sur fond de James Ensor.

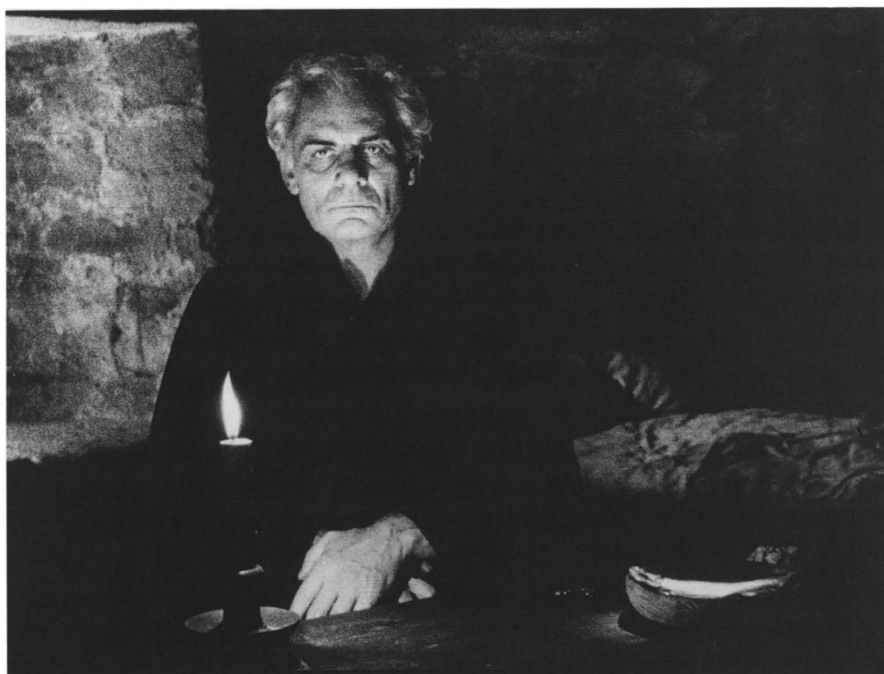


*Benvenuta.* André Delvaux et Vittorio Gassman.



*Benvenuta.* André Delvaux au travail des gestes de technique pianistique avec Fanny Ardant.

## L'Œuvre au noir (1988)



*L'Œuvre au noir*, Gian Maria Volonte, « Zénon ».

Dies iræ.  
senza accel.

Pag. 24.

SYMPHONIE FANTASTIQUE

Tube 3.2.

Camp

« Dies iræ », extrait de la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, Frédéric Devreese s'est servi de cette cellule de base pour composer tous les thèmes du film, *L'Œuvre au noir*.





*L'Œuvre au noir*. Jacqueline Bir, en Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas ; Christian Maillat, son hôte à Dranoutre ; Philippe Léotard, « Henri-Maximilien » (au fond) ; et Jean Bouise (de dos), « Campanus ». Séquence tournée et non retenue au montage.



*L'Œuvre au noir*. L'entrée de Zénon en coche à Bruges.

## L'ŒUVRE AU NOIR DU PREMIER SCÉNARIO AU FILM : RÉDUCTION ET COUPURES

*Réduire : diminuer de volume d'un liquide en le maintenant à ébullition, ce qui en augmente la saveur par la concentration des sucs et lui donne davantage de consistance.*

Larousse Gastronomique

Entre la première version de *l'Œuvre au noir*, la seule que Marguerite Yourcenar ait lue (c'était en février 1987), et l'état définitif du film conforme à une troisième écriture, les différences sont nombreuses et touchent à l'essence même du film.

La genèse de ces transformations se lit déjà en filigrane dans la correspondance entre elle et moi, rapportée jadis par Laure Borgomano et Adolphe Nysenholc<sup>1</sup>. Comme le premier état de ce scénario, beaucoup plus ramifié que les suivants et non diffusé, s'est entre-temps perdu dans les sables, il n'est pas sans intérêt de relire aujourd'hui cette version longue d'autant plus qu'elle porte la marque de mes entretiens avec l'auteur et quelques traces de sa langue si personnelle. Des scènes entières, parfois très développées, de couleur et de ton particuliers, n'ont pas résisté à la réduction ultérieure.

Le propos du scénario originel, je m'en souviens bien, était d'inventer une structure foisonnante, éclatée en multiples pièces d'un puzzle qui mêlaient une bonne quarantaine de personnages et des bribes anecdotiques d'apparence disparate, liés à tel épisode de la vie de Zénon ou indépendants d'elle, puzzle dont le dessin ne se révélerait que petit à petit et dont se dégagerait, trait par trait et progressivement, un Zénon multiple et pétri de contradictions. Brassant le passé et le présent, l'onirique et le réel, le lyrique et le contemplatif, le montage en ferait surgir, révélé à lui-même et initié par le Prieur des Cordeliers, un Zénon qui assume sa nature et ses vérités pour opérer enfin sur lui-même, en prison mais libre, cette réduction alchimique qu'est sa mort. La progression du multiple vers l'Un était le mouvement du film.

Quoique nous en ayons beaucoup parlé entre nous, la seule trace écrite de certaines suggestions que Marguerite Yourcenar m'ait faites pour enrichir

l'image en miroir éclaté de Zénon se lit dans une lettre envoyée le 12 janvier 1987 de Rabat en Maroc :

... « Pour ne pas tomber dans le romanesque des voyages, j'ai pensé à deux ou trois scènes qui suffiraient, soit en succession, soit séparées, et dont la valeur psychologique est essentielle :

1) Zénon à Alger, regardant par l'embrasure des meurtrières d'un rempart une barque de guerre qui brûle. Ou même simplement qui croise. Le commentaire réminiscent serait quelque chose comme :

– Et j'ai trouvé pour le Sultan une nouvelle espèce de feu liquide qui va sans doute brûler des centaines d'hommes... Personne n'évite de faire du mal. (En prison)

2) Zénon à Constantinople, dans la cour intérieure de l'habitation petite et paisible du philosophe soufi Darazi, près d'une fontaine. Un jeune garçon joue de la flûte. Darazi lui dit :

– Apprends à faire de Dieu quelque chose de plus proche que ta veine jugulaire. Dieu est toi. Dieu est l'Ami.

3) L'entrée d'une ville d'Orient, les voûtes et les ruelles labyrinthiques, très sale. Zénon parlant (peut-être à Henri-Maximilien ; pas d'acteurs dans les ruelles)

– Il en va des siècles passés comme de Damas et de Constantinople qui sont belles à distance. Il faut marcher dans leurs rues pour voir leurs ordures et leurs chiens crevés.

4) Pour la transition vers le Nord, on pourrait, par exemple, faire dire à Zénon à la dame à son arrivée :

– Après l'Orient, je me suis mis au service du roi de Pologne, puis du roi de Suède. Mais le roi ou son fils Erik se méfient de moi et me chasseront un jour. J'ai voulu pendant qu'il en était temps herboriser dans le Nord.

Voilà tout. J'ai l'impression qu'on pourrait donner, sans décor construit d'aucune sorte, sauf peut-être un coin de la muraille d'Alger, assez pour expliquer 1) Combien la vie errante a été dure en Orient ; 2) quelle sagesse Zénon en a rapporté.

Autre scènette, peut-être immédiatement après l'image presque voluptueuse de Darazi dans son patio ; un juif (rabbin) dans un taudis de la medina, murmurant d'une voix grinçante :

– On nous tolère, mais tout est toujours à craindre. Mais nous sommes pourtant les maîtres de la Kabbale, ceux pour qui Dieu est l'Un non manifesté.

Zénon parlant : « Je n'ai pas sauvé ce juif, pendu par ordre du Sultan. Mais j'en ai sauvé un autre, que des chrétiens voulaient brûler en Espagne ».

(Vue si l'on veut, du bûcher près de Léon, qui se transforme en bûcher des Anges.) xxx

Voilà les pensées qui me viennent. Je vous demande d'y penser à votre tour. Bon travail et bons espoirs de santé.

xxx Noter que dans le livre Zénon ne fait rien pour aucun Juif en Espagne. Mais je voulais éviter d'introduire l'épisode de Gênes, qui nous mènerait trop loin.

Marguerite Yourcenar »<sup>2</sup>

Il lui était venu, on le voit, plusieurs idées heureuses dans la multiplication des pièces du puzzle destiné à enrichir le portrait de Zénon saisi au cours de ses pérégrinations. C'était surtout des réflexions, des souvenirs et des

moments de confession qui trouvent aisément place dans la coulée d'un langage littéraire, mais doivent impérativement chercher à se fondre dans le tissu dramatique, à se greffer sur un autre langage.

De ses suggestions, reçues avant que je n'achève un premier scénario, j'avais réussi à retenir : le passage de la Dame de Frösö dans la vie de Zénon, l'épisode entre le jeune garçon et le philosophe soufi Darazi dans le patio, où la réplique allait d'ailleurs passer dans la bouche de Zénon, la remarque entre Zénon et Henri-Maximilien à Innsbrück sur les villes pourries mais belles à distance, la méfiance de Zénon à l'égard du prince Erik donnant à comprendre qu'il abandonnera la Dame de Frösö ...<sup>3</sup>

Il se fait que cette version achevée peu après donnait au film une durée de deux heures et demie. Or, un engagement envers la production et la distribution entendait qu'il n'excédât pas deux heures, sans quoi le tournage dépasserait dix semaines et la distribution en salles serait elle-même compromise.

Comment opérer une réduction aussi draconienne, qui ne porterait plus sur le détail, mais toucherait obligatoirement à l'architecture de l'édifice ? Je ne disposerais plus du temps nécessaire pour glisser, sans heurt et par une insensible progression, de la forme foisonnante en première écriture à la rigueur arête coupante qui centrerait le récit sur Zénon seul. En-dessous de deux heures, l'intérêt que le spectateur porterait au film me semblait tenir plus à sa coulée dramatique qu'aux développements qui freinent sa progression ou l'interrompent.

Ainsi, un principe nouveau allait devenir la loi du film : le récit se focaliserait sur Zénon, avec les personnages qui l'entourent ou le croisent. On écarterait ce qui sur sa vie est sans incidence dramatique et en interromprait le flux libéré dès le départ comme une machine infernale qui bat le temps de deux heures.

A l'intérieur de cette construction redevenue classique on pourrait encore prendre certains risques, car la focalisation interne sur le personnage principal que j'avais jusque-là appliquée dans mes films est d'une solidité telle que des ramifications peuvent s'étendre loin dans les personnages secondaires (le cousin Henri-Maximilien, la famille Ligre), et que certains moments lyriques ou contemplatifs, d'immobilité dramatique, peuvent comme de brèves respirations ne pas mettre en péril le tempo de l'ensemble.

C'est ainsi que, des cent cinquante séquences de la « version originale », plus d'une trentaine ont disparu, ce qui a réduit d'autant les possibilités d'invention d'un « montage éclaté ».

N'insistons pas sur la traditionnelle réduction des dialogues. Les coupures les plus simples portent évidemment sur les moments lyriques qui lient Zénon à la nature : la découverte du monde aquatique de Bruges, les plantes et les insectes pris dans le gel, la curiosité des mystères que Zénon rêve de percer dans le jardin de Myers où il vit caché. Des brumes de Bruges, de la neige et des plaines gelées, il ne reste rien. Rien non plus de l'adolescence de Zénon, et très peu de son enfance. La longue séquence 3 montrait le bâtard adolescent se réfugiant dans l'immense cheminée de la salle d'apparat à Dranoutre, où les Ligre, banquiers et grands trésoriers des Flandres, reçoivent Marguerite d'Autriche, auprès de qui le chanoine Campanus rêve de placer son élève Zénon comme secrétaire. La fête à Dranoutre a été tournée (avec Jacqueline Bir en Marguerite d'Autriche), mais sacrifiée au montage.

De l'enfance de Zénon a disparu la séquence de générique, où Campanus donne aux cousins une leçon de latin sur le *Laudate Dominum*. De l'enfance encore, j'ai regretté de supprimer les séquences 29 et 30, où la servante Greete dans la cuisine de Dranoutre chante à l'enfant une comptine flamande jouant sur les doubles sens liés à la thématique récurrente de l'œuvre *Hilde zonde zoete zonde... Hilzonde doux péché... La mère, la mort, le feu*. Au moins ai-je ici gagné en condensation, lorsque la même scène se déroule dans la cuisine entre Zénon devenu vieux et sa mère jeune à qui il demande comment elle a supporté la douleur du bûcher à Munster.

Trois personnages importants ont disparu dans les versions ultérieures :

Le jeune serviteur turc *Aléi*, avec qui Zénon parle de Darazi et à qui il enseigne le français (Séquence 79 : épisode de la veine jugulaire). Et Zénon rêvant dans sa cellule que Aléi se noie (séquence 122).

*Don Blas de Vela* le marrane (le bûcher, les os blanchis) qui pressent la lâcheté de Zénon. Le rêve de Zénon dans sa cellule (séquence 123 : voir *annexe n° 1*).

*La Dame de Frösö*, qui aurait pu être pour Zénon « un compagnon ». Rêve de Zénon dans sa cellule : apparition de l'enfant triste. Leur regard à tous deux se porte vers la vie vécue dans le Nord avec la Dame (séquences 128 à 133 : *annexe 2*).

Ont également failli disparaître certains personnages et certaines scènes entières qui échappaient au point de vue de Zénon (à la focalisation interne), restaient indépendants de lui et ne rejoignaient sa ligne que par réflexion : la mort de Henri-Maximilien, vue au début du film, ne peut être le point de vue de Zénon — c'est Myers qui plus tard la lui raconte — mais comme elle se greffe aisément sur la rencontre des deux cousins plus loin à Innsbrück, on ne l'a pas sacrifiée. Pas plus que la conversation entre Martha et Philibert Ligre, tenue elle aussi dans l'ignorance de Zénon et

décidant en fin de compte de son sort. Mais le lien dramatique existe, lointainement noué une heure plus tôt : on peut reconnaître dans Martha la demi-sœur que Zénon médecin a par hasard rencontrée lors de la peste à Cologne, d'autant plus que Campanus situe dans sa lettre le rapport qui unit ce couple au destin du protagoniste...

Mais une séquence entière que son indépendance radicale destinait à disparaître se greffait dans la première version, très loin de Zénon, sur les Ligre et visait à accréditer l'idée de leur pouvoir politique et de leur immense richesse : le Duc d'Albe reçu par Martha et Philibert (séquence 141 : *annexe 3*). J'avais aimé cette scène de sourde violence, lointain écho à la réception de Marguerite d'Autriche, pour ses stricts rituels de repas basculant dans la bâfrerie, et pour la mise en valeur de quatre comédiens de grand talent (un metteur en scène reste sensible à cet aspect du travail). Je me souviendrai toujours de l'image qui l'avait déclenchée en moi : le sel qu'on répand sur les ruines d'une maison rasée pour mieux en tuer la descendance.

1993

## Notes

<sup>1</sup> *Une œuvre, un film : l'Œuvre au noir*, éd. Labor-Méridiens Klincksieck, 1988.

<sup>2</sup> lettre manuscrite du 12. 01. 1987.

<sup>3</sup> lettre à M Yourcenar du 27. 01. 1987, dans *op. cit.*



*L'Œuvre au noir*. « Zénon » et son « geôlier » (Johan Leysen).

## Annexes

### Annexe 1.

#### 123. PAYSAGE DESERTIQUE EN ESPAGNE - EXT. JOUR (SUITE DU CAUCHEMAR)

Dans un paysage aride à perte de vue, et qui pourrait aussi bien ressembler aux pentes raviniées du Désert de Juda, les *cedres* blanchies d'un *bûcher éteint*, autour des restes d'un pieu noirci. Le vent soulève de temps à autre de petits tourbillons de cendre légère sur l'aire calcinée. *Don Blas de Vela* est un très vieux moine espagnol. Il fouille délicatement de la main les cendres et les tisons éteints. *Zénon*, à quelques pas de lui, regarde.

DON BLAS

Ces juifs se disaient chrétiens et voilà ce qui reste d'eux : la semence de la résurrection.

Don Blas montre à *Zénon*, dans la paume de sa main, les petits os légers et blanchis qu'il a soigneusement recueillis. *Zénon* n'ose pas s'approcher, ne dit rien.

DON BLAS

Je les porterai à Jérusalem, dans la Vallée du Cédron où cent mille d'entre eux attendent le jour du Jugement. Seras-tu avec moi quand on me chassera ?

ZENON

Je serai avec vous, Don Blas de Vela.

DON BLAS

Et quand on me brûlera ?

ZENON

On ne vous brûlera pas, Don Blas. Je serai avec vous.

Don Blas s'éloigne déjà, parle sans se retourner.

DON BLAS

Sinon tu auras dans tes mains l'odeur de ta propre chair qui brûle.

*Zénon* crie, mais l'autre n'écoute plus.

ZENON

Je serai avec vous ! ... Don Blas !

DON BLAS

« *Antes que el gallo cante tres veces...* »

**Annexe 2.**

La MUSIQUE prend la relève du tempo pendant sept séquences.

**127. VILLE DE BRUGES - CANAUX ET RUELLES - EXT. JOUR**

L'eau boueuse immobile d'un petit canal. Des insectes aquatiques se mélangent à la mousse qui se forme au bord de l'eau. Des bulles montent à la surface. Ruelles de Bruges de forme circulaire, toujours vides. Jamais une ligne droite.

(MUSIQUE)

**128. CHAMBRE DE ZENON COMME DANS UN REVE - INT. NUIT**

Une apparition : un bel et triste enfant d'une dizaine d'années s'est installé dans la chambre. Tout de noir vêtu, il a l'air d'un enfant sorti d'un de ces châteaux magiques qu'on visite en rêve. Mais il a l'air bien réel. Il est assis, dans un coin, silencieux. Cet enfant lui ressemble. Il regarde Zénon, le Zénon qui...

(MUSIQUE)

**129. CHAMBRE DANS LE NORD - INT. NUIT**

... prend son bain dans une grande cuve de bois cerclée de cuir. Les murs de cette maison située dans le grand nord, en Suède ou en Norvège, sont de bois. La *dame de Frösö* aide Zénon et deux autres hommes à prendre leur bain dans la même grande cuve. Elle porte une longue robe brodée, ses cheveux sont relevés et retenus par un peigne de bois ou de corne. Ils n'échangent pas de parole avec Zénon mais parlent entre eux lentement, dans la langue du pays. Elle leur lave le dos, presse une éponge d'eau chaude. Zénon jette un regard à l'enfant.

(MUSIQUE)

**130. APPENTIS DE LA MAISON DANS LE NORD ET PAYSAGE. - INT. /EXT. JOUR**

La dame et Zénon sont chaudement vêtus de fourrure, mais la tête nue. Elle découpe le saumon cru en tranches épaisses d'un doigt, que Zénon enduit de miel, de gros sel gris et d'aneth, et dispose sur un plateau de bois, alternant ces tranches avec des écorces et copeaux de bouleau. Elle dit, dans sa langue et d'une voix douce, trois ou quatre mots. Zénon dépose, hors de l'appentis, dans un trou creusé dans la neige, le *gravád lax*, le couvre de copeaux et de blocs de neige gelée. La lumière sur le paysage glacé est éblouissante.

(MUSIQUE)

**131. SALLE A MANGER DANS LA MAISON DU NORD - INT. JOUR /NUIT**

Mêmes murs de bois. Sur la table : nappe blanche, pain de seigle, sel, baies. Les deux hommes sont de riches fermiers des environs, invités à la table. La dame détache la chair du poisson qui apparaît, fumant, dans l'argile cuite brisée en deux. La peau reste collée à l'argile. Elle traduit brièvement pour les hôtes ce que dit Zénon.

ZENON

Après l'Orient, je me suis mis au service du roi de Suède... Le roi et son fils Erik se méfient de moi... Ils me chasseront un jour... Je devrai peut-être partir...



Traduisant la dernière phrase, la dame se veut toujours impassible. Les hôtes apprécient le poisson, sourient à Zénon, qui répond courtoisement à leur sourire, boit avec eux l'alcool blanc.

(MUSIQUE)

### 143. CHAMBRE DANS LE NORD - INT. NUIT

Zénon, couché sur son lit, regarde : la dame abandonne son peignoir, calmement impudique comme une épouse, et vient vers Zénon. Elle se couche sur lui ; les deux visages se rapprochent, les yeux restent ouverts.

(MUSIQUE)

### 133. CHAMBRE DE ZENON - INT. NUIT

Retour à la chambre du rêve. Zénon regarde l'enfant. L'enfant contemple de ses yeux étonnés mais graves l'homme épuisé, comme s'il était prêt à lui poser des questions. Zénon veut lui parler, la vision se défait d'un coup. Le coin de la chambre est vide. Une voix interpelle subitement Zénon, inattendue au point qu'il en sursaute.

GILLES ROMBAUT (le geôlier)

Alors, monsieur, je ne vous laisse rien ? Vraiment rien ?

La table est pleine de victuailles intactes.

La MUSIQUE disparaît. Coupure nette.

## Annexe 3.

### 141. SALLE A MANGER DES LIGRE EN BRABANT - INT. NUIT

Table somptueuse de neuf couverts dans la somptueuse salle à manger des Ligre, en l'honneur du Duc d'Alve, leur hôte de passage pour une nuit. Convives gourmés et ennui pesant. De part et d'autre du Duc en bout de table sont assis Marthe et Philibert. Près d'eux, leur cousin de chanoine Campanus. A l'autre extrémité de la table et au-delà de trois convives, face à face Lancelot de Berlaimont, secrétaire du Duc, et le secrétaire-banquier de Philibert Ligre, un flamand brabançon. Derrière chaque convive se tient un laquais en livrée portant un plat paré. Les neuf laquais officient comme un corps de ballet, à l'œil et au doigt d'un maître queux chamarré. Le Duc d'Alve est âgé déjà, son teint atteste sa maladie de foie. D'un même geste et de neuf carafes identiques, les laquais servent le vin blanc. Conversations feutrées.

LANCELOT DE BERLAIMONT

Cent soixante mille ! Et si les Génois ont consenti à notre Roi catholique cent soixante mille au denier dix, mon maître le Duc d'Alve est en droit d'espérer de monsieur Ligre les nonante mille pour nos troupes d'Anvers au même denier ?

SECRETARE BANQUIER (accent)

Au denier dix ? En métal blanc, alors. Comme les Génois.

LANCELOT DE BERLAIMONT

En or évidemment. Nous ne payons nos *tercios* qu'en or. Le métal blanc... !

SECRETAIRE BANQUIER

*Baargeld* ?! (Il hoche la tête : impossible.)

Le Duc lève son verre, imité des autres qui boivent à sa santé. Comme il n'y trempe qu'une lèvre prudente, personne ne s'avise de boire plus. Le Duc parle un français teinté d'accent castillan.

DUC D'ALVE

J'ai maintenant pleine confiance, Madame, en ce qui concerne la situation en Flandre. Les troubles, c'est fini. Les maisons où sont nées les mutineries, il n'en reste pas une pierre sur l'autre, et la terre en a été couverte de sel pour que l'herbe même du souvenir ne puisse pas y pousser.

Le Duc accompagne sa pensée du geste. Les convives opinent. Les laquais se penchent tous ensemble pour présenter les plats de volailles par la gauche. Comme le Duc se sert chichement d'une petite aile, chacun s'oblige à se contenter d'un portion congrue. Les laquais se redressent et reculent d'un même pas. Les visages à l'autre partie de la table sont frustrés, ou sinistres.

PHILIBERT

Nous nous faisons mal à l'idée que vous quitterez nos provinces, monsieur d'Alve.

DUC D'ALVE

J'implore le roi de me donner un remplaçant auprès du peuple, maintenant que sont assurés les fondements du pouvoir légitime, comme le souhaitait à son abdication l'Empereur Charles.

CAMPANUS

Ses paroles en effet, Monseigneur, sont vivantes en nous : « Conservez toute votre vie le cœur de vos sujets, la crainte de Dieu, et l'amour de la justice ». Le cœur de vos sujets ! « Et que vous n'ayez jamais d'autre objet que le bonheur de vos peuples »...

Martha croise le regard de Philibert.

DUC D'ALVE

Non, monsieur le chanoine. L'ordre exact est : *uno*, la crainte de Dieu. *Dos*, l'amour de la justice. *Tres*, le bonheur de vos peuples. D'abord la crainte de Dieu et de sa vérité.

PHILIBERT

... Ensuite, les préceptes de toute justice.

Alve se lève, fatigué. Tous se lèvent, s'immobilisent.

DUC D'ALVE

*... Cuando hay de buscar la verdad, encierro los preceptos con seis llaves...*

Il s'éloigne lentement, précédé de Marthe et accompagné de Philibert. Dès que se referme sur eux la double porte du salon, les invités s'assoient, se servent dans le brouhaha, plongent sur la nourriture. Ignorant cette agitation, le chanoine Campanus s'absorbe dans sa réflexion. Lancelot de Berlaimont, bonne fourchette, n'en continue pas moins de négocier.

SECRETAIRE BANQUIER

Vos Gênois, eux, négocient *met papier*, pas en *baargeld*. Et leur denier dix, en billets à dix-huit mois, donne bénéfice réel de vingt-cinq !

LANCELOT DE BERLAIMONT

... mais en basse monnaie. En basse monnaie !

L'autre ne lâche pas pied.

SECRETAIRE BANQUIER

Denier Douze. Douze.

Lancelot de Berlaimont lève les yeux au ciel.



*L'Œuvre au noir*, Gian Maria Volonte, « Zénon ».

## L'ALCHIMIE DE L'ADAPTATION

Art de l'image, le cinéma ne peut être fidèle à la lettre.

Ainsi l'œuvre au noir, rappelle la romancière, serait la phase la plus subtile du grand œuvre, expression qui désigne la transmutation des métaux en or, ou symboliquement la sublimation du corps en esprit. Or, du roman au film, il y a une purification par étapes successives, comme dans l'opération alchimique, jusqu'à la quintessence du contenu<sup>1</sup>.

D'emblée, dans sa première lettre à Yourcenar, Delvaux rejette l'idée d'une superproduction. La référence sera plutôt le Dreyer de *Jeanne d'Arc* ou Bresson avec *Un condamné à mort s'est échappé*. Il ne veut pas faire un film historique.

Aussi, toute la première partie du roman est-elle écartée, et donc le siège des anabaptistes à Munster, la vie des banquiers Fuggers à Cologne, et même finalement la visite de la Régente chez les Ligre à Dranoutre. Il n'y a là que « des blocs séparés de situations et de personnages qui n'ont avec le héros que des rapports indirects ».

Il est illusoire de trouver un financement en Belgique pour du cinéma à grand spectacle. Delvaux se replie sur la solution, qui convient d'ailleurs mieux à son tempérament, d'un film « intimiste ». Il explorera, dit-il, « l'espace intérieur » du personnage. Si Delvaux ne filme pas davantage « L'Abîme », ce chapitre d'introspection du philosophe par lui-même, il en conserve l'essentiel pour la forme générale du film, qui ne cessera d'apparaître comme une nouvelle plongée dans la conscience. En tout cas, la clef de toutes les opérations ultérieures sera la focalisation sur Zénon.

Si pour la romancière, il y a quatre ou cinq personnages principaux, chez Delvaux tout se ramène à un seul. Depuis *l'Homme au crâne rasé*, Delvaux reste fidèle au point de vue unique sur la réalité ; il a toujours adapté des récits-je. Et même dans le cas de *l'Œuvre au noir*, roman à la troisième personne, où l'écrivain est omniscient, comme Dieu dans sa création, le réalisateur adoptera encore la technique du personnage conducteur, moyen d'expression cinématographique de l'intériorité, et condition première du réalisme magique qui met en question l'objectivité des choses.

Les quelque quatre cents comparses du livre ne seront plus qu'une quarantaine, qui graviteront autour d'un unique centre de conscience. Des figures marquantes vont disparaître des scripts successifs, on le sait, comme des maîtres à penser, Don Blas de Vela de Compostelle, et Darazi de Constantinople : Zénon sera son propre maître dans sa recherche au-delà de l'être.

Les visages de ses amours vont s'évanouir de même, la dame de Frösö et le jeune Turc Aléi : le héros en paraîtra plus solitaire, plus disponible à se trouver lui-même. La tête du duc d'Albe tombe et entraînera dans sa chute celle de la Régente, ces rares séquences où Zénon n'était pas présent...

Aussi, d'accord avec Marguerite Yourcenar, qui, lors de leur première rencontre, allait le lui suggérer, Delvaux commence le film au « Retour à Bruges » : on prend le coche en marche avec Zénon ; l'objectif fonctionnera comme à travers son regard... Le travelling semblera suivre de l'intérieur sa destinée.

A partir de là, une ligne chronologique claire peut se dégager : un homme traqué vient se réfugier dans les lieux de son enfance, s'y enracine, n'arrive plus à fuir, est dénoncé, arrêté et condamné.

Alors, pour objectiver la vie intérieure du personnage, Delvaux fera de Myers, un confident, ce qu'il n'est pas dans le roman, où ils n'échangeaient guère de paroles. Aussi, une partie du chapitre « la conversation à Innsbrück », entre Zénon et Henri-Maximilien, sera déplacée de la forge autrichienne dans la cuisine brugeoise. Là, Delvaux, scénariste, a une base solide pour construire (Benvenuta avait Inge).

Myers interrogera, et on en apprendra de plus en plus sur Zénon, qui évoquera, en paroles, ses voyages d'homme, et en images, ses souvenirs liés à son enfance, Hilzonde, Martha, Henri-Maximilien, sa mère, sa demi-sœur, son cousin : les éléments essentiels de la première partie du roman seront ainsi intégrés peu à peu dans la première partie du film, la séquence Myers.

## **L'ambiguïté**

Delvaux, plutôt agnostique, a-t-il conservé l'idée d'un Zénon athée ? Le film se termine, comme toujours chez Delvaux, sur un point d'interrogation.

Or, Marguerite Yourcenar, dans son livre, établit une sorte d'échelle de la mécréance au 16<sup>e</sup> siècle : chaque comparse actualise tel degré d'athéisme : Gilles Rombaut, geôlier fruste, « n'était plus très sûr qu'il y eût un Bon Dieu, vu le vilain état de ce bas monde ». Martha va à l'église, mais ne prie plus, « elle méprisait tout bas ces mômeries ». Dans le film, on ne sait rien de ce qu'ils pensent à ce sujet. Et Zénon, qui va plus loin que le Prieur dans la critique théologique, n'y formule guère davantage ses théories, qui feraient écran à l'émotion qui doit passer ; mais, dans le roman, déjà jeune homme, il tenait un cahier de citations païennes sur l'inexistence de Dieu, et en son for intérieur, « la Loi chrétienne, la Loi juive et la Loi mahométane n'étaient autre chose que les Trois Impostures ». Delvaux évite le film à thèse. Et même à l'opposé, Zénon se perçoit dans une certaine incertitude

philosophique. Si Campanus conclut à l'évidence de ses « crimes d'impiété », au tribunal Zénon nie fermement avoir abjuré la foi chrétienne. Seulement, dans le livre, il y a la restriction mentale qu'il aurait abjuré, s'il l'avait fallu, non retenue dans le film ; pour l'écrivain, Zénon est franchement un pionnier de l'athéisme moderne ; Delvaux, quant à lui, ne résout pas la contradiction apparente... Sa métaphysique reste poétique.

Ainsi, de la conception de « *l'Œuvre* » à la réalisation, le film se distingue nettement du roman.

La dérive gigogne des scripts montre que l'on s'éloignait du roman, et que la matière s'organisait de façon autonome, dans le cadre d'un nouveau découpage de la réalité commune, en fonction d'une autre perception des choses.

### **Les contradictions de Zénon**

Les rues et les canaux de Bruges, les couloirs de ses caves, les escaliers de ses prisons, visualisent le labyrinthe, qui en fait est intérieur. C'est en lui-même que Zénon se perd, se cache, et se retrouve. Il ne peut s'en sortir avec personne ; il trouve l'issue, seul ; on s'initie soi-même. Le dédale était fait de toutes ses contradictions, en lesquelles il s'é gare.

Médecin de cour devenu obscur rebouteux des pauvres. Célèbre inconnu ; errant sédentarisé qui ne sait plus repartir, même menacé. Homme libre qui s'enferme lui-même dans sa ville comme dans une prison. Homme de progrès qui régresse dans sa ville natale comme en un retour au sein maternel. Natif étranger chez lui ; chrétien mécréant. Il n'a pas abjuré la foi catholique, mais ne rétracte pas ses Prothéories taxées d'athéisme. Bisexuel ; pris entre enfer et ciel ; entre Myers et le Prieur, le Prieur et Cyprien, le Cocq et Campanus : entre paganisme et évangélisme, ascèse et désordre des corps, intolérance et charité. Piégé entre passé et présent ; entre la vie et la mort. Vivant il fait le mort ; et il meurt pour sauver sa vraie vie, la vérité même de son être...

Carrefours du labyrinthe qui posent chaque fois une énigme. C'est cet écheveau qu'il dit démêler. Ce savant rationaliste avant la lettre reconnaîtra la magie de la nature, sa beauté. Il sortira de ses équivoques, quand il assume ses ambiguïtés. Dépassant ses antagonismes, il meurt paradoxal. La transmutation n'est pas une simplification. Son dernier silence est d'or, comme la lyre d'Orphée. Son Eurydice était sa vie. Les contradictions sont l'expression de sa dissidence.

*L'Œuvre au noir* est un rendez-vous à Bruges avec soi-même...

Du roman, les scénarios retiennent les thèmes suivants, que le film actualisera dans des formes propres :

## Le dissident

Zénon, bâtard, né des amours d'un prélat italien, et d'une riche jeune fille de banquier, Hilzonde Ligre, qui sera brûlée comme anabaptiste, va fuir Dranoutre, la résidence de son oncle nourricier, alors qu'il allait être engagé au service de la Régente : « Tout rebelle à son Prince est tôt ou tard rebelle à l'Église. »<sup>2</sup> Brillant étudiant à l'Université de Louvain, il part en pèlerin à Compostelle, pour y devenir disciple d'un maître en alchimie, Don Blas de Vela, moine judaïsant ou marrane qui sera chassé de son couvent. Zénon est lui-même poursuivi, voire persécuté, aux quatre coins de l'Europe, jusqu'à Constantinople, pour ses audaces médicales (ce docteur pratique l'avortement, l'euthanasie) et philosophiques (ses livres sont brûlés, et interdits par Paris). L'ami de sa vie est son cousin, Henri-Maximilien, mercenaire qui sent le soufre.

Las de ses pérégrinations, Zénon fait un retour d'enfant prodigue. Il logera chez Myers, praticien qui compare en plaisantant la transmutation alchimique à l'eucharistie. Médecin à la pointe de la recherche, Zénon soignera des hérétiques, comme Han, l'iconoclaste. Il sera le confesseur du Prieur malade, qui s'indigne des tortures qu'inflige le siècle, et qui prend en pitié Dieu lui-même et sa faiblesse : et si c'était Lui qui « avait besoin de notre aide, ose le Prieur, s'Il n'était dans nos mains qu'une petite flamme, qu'il dépend de nous de ne pas laisser éteindre ? Peut-être sommes-nous la pointe la plus avancée à laquelle Il parvienne ? » Zénon, qui a connu toutes sortes d'amours, tremble aussi pour des frères moines, les Anges, Adamites au bain. Ces derniers prônent l'amour libre, lequel se termine par un infanticide, par la mort du petit de Cyprien à qui la jeune mère, aussi blonde qu'Hilzonde, épargne peut-être une destinée de Zénon.

Zénon est un condensé d'hérésies : chacun des comparses exprime une partie de son hétérodoxie. Il sent « le roussi », comme le lui dit Henri-Maximilien. Il veut fuir Bruges, une deuxième fois. Il s'y sait brûlé. Mais reviendra, témoigner de sa dissidence.

De fait, son errance — vagabondage dans l'erreur ? — à travers les pays et les savoirs, révèle les étapes nécessaires d'une purification. Sa dissidence sera sa quintessence... Son silence sera son or : il sera sublimé par l'aveu de sa vérité. Plus il sera autre, plus il sera lui-même. Plus il voudra se retrouver, plus il va se perdre. « Que vas-tu chercher, à Compostelle ? » lui demande Henri-Maximilien. « *Hic Zeno. Moi-même* ». <sup>3</sup> Mais, il se *retrou- vera* emprisonné (ne pouvant plus échapper à lui-même, incapable de partir autrement que par la mort), au lieu de son départ, là où il est venu au monde... Alors, il tourne son procès en procès de son temps : « Les temps sont à la sottise et à la cruauté ». Cet humaniste grand format incarne une

parabole du monde moderne. Il meurt pour lui, pour nous, pour ce que l'homme a de meilleur en lui-même.

### **Les morts du héros**

Ce dissident vit dans le risque. Sa mort sera la résultante de toutes les morts violentes qui frappent à ses côtés avant de l'atteindre.

Zénon s'ouvre les veines, affirmant sa connaissance du corps et sa maîtrise de l'âme, en nouvel homme. Le sang, eau rouge, est comme un feu liquide qui par son écoulement refroidit le corps... Sa vie est brûlée. Sur le carrelage, sa vie épandue en méandres redevient fatalement un labyrinthe... Son dernier acte est son testament philosophique.

De fait, le héros connaît trois morts : celle de Myers, celle du Prieur, et enfin la sienne.

Ce seraient les étapes de sa purification. C'est un alchimiste, son corps connaît les épreuves de la sublimation. C'est un homme en rupture, dans l'interdit. Il va dans la mort, comme un initié, comme Orphée... ; d'où s'éclaire son sourire.

### **Les purifications de Zénon**

Il a vécu dans un sous-sol avec Myers, véritable caverne de Platon, enfer, monde inférieur, monde des ombres d'où il devra sortir pour trouver plus de lumière. Ils y séjournent au coin de l'âtre dans un clair-obscur à la manière des philosophes de Rembrandt<sup>4</sup>. Avec la disparition de Myers, délivré des attaches de la terre, Zénon s'élève avec le Prieur : deux « esprits libres » qui planent, se révélant l'un l'autre, fraternisent. Zénon accouche l'âme du Prieur comme un Socrate<sup>5</sup> ; celui-ci paraît penser tout bas ce que celui-là n'ose pas encore dire tout haut. Le Prieur qui étouffe ne sera plus qu'un souffle, *spiritus*.

Avant d'effectuer son deuxième retour à Bruges, Zénon se purifie par l'eau, adulte, comme un anabaptiste, comme sa mère, en plongeant entièrement nu, tels les Anges à l'Etuve, dans les grandes vagues de la marée basse où il brasse la mer du Nord, en une libation dont il a le secret. En quoi s'annoncerait déjà l'œuvre au blanc<sup>6</sup>.

En tout cas, Zénon va se dépouiller encore davantage, en brûlant lui-même, in extremis avant l'arrestation, ses écrits, dont l'intérêt le retenait encore à son existence incognito.

A ce moment, il est fin prêt pour faire éclater la vérité, même si elle paraît scandaleuse. Il avouera s'appeler Zénon Ligre : il pourra enfin être lui-



même sous un vrai nom. Pur et dur. Dans le dénuement d'une cellule de prison.

Le Procès et la personne du procureur Le Cocq lui permettront de se révéler à lui-même, non plus ses origines comme dans les souvenirs de son enfance chez Myers, mais l'originalité même de son être, son indépendance d'esprit, sa conception des choses. La procédure figure l'ascèse de son détachement.

Il peut témoigner, être martyr (au sens étymologique) de sa différence parmi ses semblables, de sa dissidence fraternelle, car il n'éprouve aucune haine. Il permet à chacun par sa mort volontaire de garder sa dignité : la sienne et celle des autres, qui n'auront pas à perpétrer le crime et la cruauté où les a menés leur ignorance.

Mourir vrai c'est encore vivre, tandis que vivre faux c'est déjà être mort. Sur le carrelage écarlate de la cellule, de nouveaux petits canaux se dessinent à Bruges. L'œuvre au rouge aurait opéré<sup>6</sup>. Zénon a grandi, il est un être supérieur, se transcendant lui-même ; il s'est dépassé, pour être tel qu'en lui-même ; il vit au-dessus de lui, après lui ; il est enfin. Thésée a maté la bête, la mort. Ceci est un homme.

### **Les enfances de Zénon**

Il est le héros delvalien qui est le plus entouré d'enfants, comme d'ailleurs de morts.

Ces enfants matérialisent une profondeur de champ temporelle : c'est au fond de l'image, l'enfance de Zénon dont toute la destinée apparaît du coup plus tragique.

Le retour dans sa ville natale est ainsi fait de sa nostalgie. Zénon, l'humaniste pérégrin, serait comme un Ulysse du Nord, et sa Pénélope, qui tisse dans son attente, est peut-être Bruges avec la dentelle de ses rues et canaux en lacis.

Ses jeunes années sont en abyme du personnage, si bien qu'il se voit enfant avec Henri-Maximilien dans une course lointaine au ralenti où chacun tient un œuf fragile dans une cuiller en bois... Il y a davantage. Si Benvenuta est également montrée petite fille, ou jeune femme qui rencontre dans une rêverie son père mort mais resté jeune père, Zénon homme, à l'inverse, est mis en présence de Zénon enfant lui-même... Son enfance lumineuse serait initiatique : c'est sa pureté retrouvée, à retrouver, à sauver... de la mort.

## Le film, une transmutation du livre

Le film n'est pas une copie conforme du roman : il s'en inspire ; de Marguerite Yourcenar, Delvaux a tiré un nouveau Delvaux. Que ce soit à partir du réalisme magique de Johan Daisne, du post-surréalisme de Julien Gracq, du mysticisme moderne de Suzanne Lilar, ou du néo-classicisme de Marguerite Yourcenar, Delvaux réinvente toujours son propre réalisme poétique. Il infléchit la matière première, comme l'alchimiste, selon sa sensibilité propre. De film en film, se retrouve sa marque personnelle sur la vision du monde.

## Images nouvelles

Le film est un rêve sur le roman. Avec ses déplacements et ses condensations.

Les thèmes du film sont animés par des symboles visuels forts qui ne sont pas dans le roman.

La plupart des séquences à enfants, métaphores du passé, sont des inventions de Delvaux. A quoi sont liés les jeux. Si Yourcenar écrit : « Campanus amusa la curiosité de son écolier pour les sciences à l'aide de *l'Histoire naturelle* de Pline. »<sup>7</sup> Delvaux matérialise cela dans un plan très expressif sur la patte de poulet actionnée comme une marionnette à fil... La course avec l'œuf dans la paume est reporté, d'un enfant quelconque dans le roman<sup>8</sup>, sur Zénon, et Henri-Maximilien, enfants, dans le film, de manière à concrétiser la fragilité de leurs destins parallèles... Après le jeu de la coquille, il y aura le jeu des quilles : Zénon, fuyant comme hérésiarque, croise des enfants sacrilèges qui abattent des statues de saints avec leurs têtes en plâtre... Marguerite Yourcenar parle tout au plus de « Seigneurs réformés d'Allemagne jouant aux boules avec les têtes de paysans révoltés valant bien les lansquenets du duc »<sup>9</sup>, et à un tout autre endroit ; mais, là où elle demandait simplement « une bande d'enfants piailleurs »<sup>10</sup>, Delvaux trouve cette forte métaphore. Le film gagne en poésie ce qu'il perd en philosophie. On retrouve dans cette image les iconoclastes que Zénon a soignés (Han et sa mère), Idelette qui sera décapitée, et le héros lui-même qui bouscule les idées de son temps comme ces gamins renversent des idoles. Ses spéculations ne sont aussi qu'un jeu, comment pourrait-on les prendre plus au sérieux que ces enfantillages ? L'image vibre ainsi de résonances inouïes...

Et Zénon risque cependant la mort par le feu. La ferme qui brûle quelque part dans le roman<sup>11</sup>, Delvaux décide de la mettre dès le retour à Bruges : ce bûcher au début du film permettra d'éviter de montrer les autres. Il symbolise la cruauté du temps, et la menace qui plane de façon diffuse sur

Zénon. Aussi, après l'autodafé, innovation dont Delvaux ne savait pas s'il fallait la conserver, Zénon n'abandonne pas ses écrits, comme dans le roman, mais les brûle dans l'âtre : il est déjà jeté symboliquement au feu...

Le film parle naturellement par images.

Continuellement, il y a des apports visuels originaux ; et de fait, il n'y a pas une image qui ne soit réorganisée, souvent amalgamée d'éléments épars, ramassés en une nouvelle synthèse, pour les fins de son réalisme initiatique.

Delvaux introduit ainsi encore une danse inquiétante dans l'Auberge maudite. Et, le Jardin des délices des Anges, esquissé seulement en un dessin griffonné dans le roman, sera une lente séquence, aussi fraîche qu'une fresque, mise en scène quasi à la manière du rituel à Dionysos dans la Villa des Mystères.

Le réalisateur fond de nouveaux alliages...



*L'Œuvre au noir.* « Zénon » dans la cuisine de son enfance, avec sa mère « Hilzonde » (Marie-Christine Barrault), « Zénon enfant » (David Larock Moerenhout), et « Greete » la nourrice (Dora Van Der Groen).

## Structures nouvelles

Quant à la construction, Delvaux a toujours élaboré autrement ses films que les œuvres littéraires où puise son imaginaire.

*L'Homme au crâne rasé* n'est plus une confession qui commence par la fin. La première partie de *Un soir un train* est entièrement ajoutée par Delvaux à la nouvelle de Johan Daisne, avec l'introduction d'ailleurs du personnage nouveau de Anne. De même, Delvaux crée Odile dans *Rendez-vous à Bray*, et le couple Jeanne-François, qui génère tout autant un montage en contrepoint, dans *Benvenuta*.

La composition de *L'Œuvre au noir*, comme roman, était particulière. Elle n'était pas transposable. Delvaux reprend donc des éléments chez Marguerite Yourcenar, dont la plupart sont altérés, mutés, recréés, par lui. Et il les distribue selon les lois propres au film. Les parties et le tout en ont des connotations inédites. L'édification est nouvelle.

La fête à Dranoutre, Martha à Cologne, Henri-Maximilien à Innsbrück, puis à Sienne, qui sont des chapitres en soi de la narration de Marguerite Yourcenar, deviennent des souvenirs de Zénon, des séquences à caractère surréel...

Comme dans ses films antérieurs, Delvaux bâtit par symétries, qui ne sont pas attestées dans le roman :

La femme brûlée à qui Zénon évite la torture grâce à sa potion correspond à Zénon condamné au bûcher et qui par son suicide épargne de même à son corps la douleur des hommes.

A l'entrée à Bruges au retour, s'oppose, par la même Porte, son faux départ...

Le Prieur du film réapparaît plus tôt au cours de la séquence Myers, ce qui installe une polarisation entre ces deux personnages, avec les parallélismes qui le soulignent (Catherine, Cyprien ; l'Auberge, l'Etuve ; les messes de Campanus pour l'un et de l'Evêque pour l'autre).

Les flash-back rythment la phase chez Myers ; les plans des Anges animent celle du Prieur.

La construction en miroir reste une loi chez Delvaux : en histoire de l'art on l'appelle aussi structure gothique (l'arc ogival est utilisé de manière à distribuer de part et d'autre, en une construction double, l'Ancien et le nouveau Testament.) Tout ce qui ne fait pas miroir est éliminé, m'a dit Delvaux.

La plupart des transformations vont dans le sens du réalisme magique. L'adaptation du roman en film fut une transmutation.

La construction est rendue symétrique, comme le récit, linéaire. L'épuration est aussi bien paradigmatique que syntagmatique. Le film est traversé par la rigueur d'une prosodie. La trame est serrée comme celle d'un poème. C'est une cristallographie, où s'emboîtent les éléments avec précision. La forme donne le sens, qui est énigmatique.

L'incertitude chez Delvaux reste la marque d'un certain réalisme métaphysique, si je puis risquer la formule, et qui est peut-être l'expression d'une forme de pensée agnostique. Une brèche dans l'au-delà...

### Les mythes à l'œuvre

Zénon, bâtisseur des temps futurs, serait un Dédale qui s'enferme dans l'architecture compliquée de la ville, laquelle est à l'image de la complexité de sa pensée métaphysique publiée dans ses *Prothéories* et *Prognostications*. Prisonnier de sa ville, il s'y affirme dans sa liberté de conscience et d'être. Il y connaît une chute d'Icare, celle de son fils spirituel, Cyprien, l'Ange, qui s'élève trop, dont les ailes brûlent au soleil d'un bûcher, et qui préfigure la mort stoïque du maître lui-même, dont le corps se vide de sa vie par le labyrinthe intérieur de ses veines, dernière voie de sa libération.

Zénon, médecin, tente continuellement de sauver de la mort. Versé en sciences occultes, on l'accuse d'avoir un commerce avec les forces de l'au-delà, dont il connaîtrait tous les arcanes. Il semble au sein de « l'Abîme » s'aventurer comme dans les entrailles de la terre, en chercheur de son or, de sa vérité intérieure. Il ira dans la mort, de lui-même.

Zénon serait un Orphée, aussi magicien que le musicien. En mal d'Eurydice idéale. Sa musique, art aux sons purifiés, est l'alchimie, ce jeu hermétique qui fait vibrer la matière dans la sublimation des éléments. Il aspire à se purifier de ses dissonances. La lumière blanche lui renvoie peut-être in fine l'écho de sa propre harmonie. La musique de Frédéric Devreese le confirme en philosophe Orphée.

Et Gian-Maria Volonte a le souffle du marathonien. Il porte la flamme dont il aurait le génie sur l'Olympe du 7<sup>e</sup> art. Zénon le compagnon du feu — qui arrache à la nature ses secrets, comme le cinéaste à l'art de la lumière — serait Prométhée, puni pour avoir apporté aux hommes un autre feu sacré...<sup>12</sup>

## Notes

<sup>1</sup> Cf. *L'Œuvre au noir*, André Delvaux, *Une œuvre, un film*, par L. Borgomano et A. Nysenholc, Labor, 1988, analyse du grand œuvre de Delvaux, dans sa vérité progressive, à travers les versions du scénario.

<sup>2</sup> Cette phrase disparaît au montage.

<sup>3</sup> Réplique non retenue dans le film.

<sup>4</sup> M.Y., p. 449.

<sup>5</sup> M.Y., p. 425.

<sup>6</sup> M.Y., p. 443 « La fin de Zénon ».

<sup>7</sup> M.Y., p. 34.

<sup>8</sup> M.Y., p. 320.

<sup>9</sup> M.Y., p. 274 ; cf. *Kaos*, d'après Pirandello, des frères Taviani.

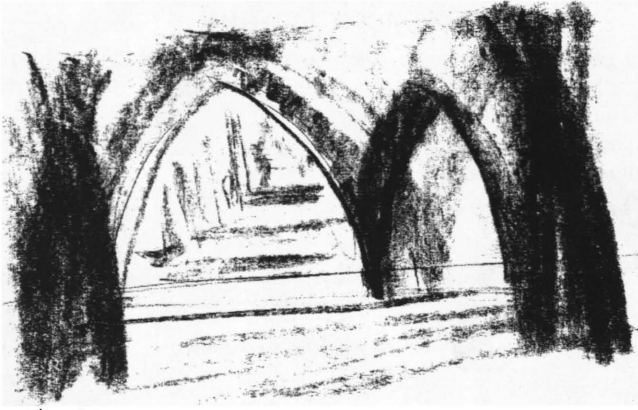
<sup>10</sup> M.Y., p. 317.

<sup>11</sup> M.Y., p. 260-261.

<sup>12</sup> Ce texte est une refonte de deux de mes études : « *L'Œuvre au noir* : du roman de Marguerite Yourcenar au film d'André Delvaux » (ou la genèse d'une purification), Labor-Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 167-236, et « Thèmes et situations dans *L'Œuvre au noir* d'André Delvaux », *Cahiers du scénario*, n° 4-5, 1988-1989, pp. 115-118. Cf. aussi mon « Journal de tournage (extraits) », in *la Communication cinématographique : reflets du livre belge*, Actes du colloque de Palerme, publiés par J-P. de Nola et Josette Gousseau, Didier-Erudition, Paris, 1993, pp. 79-85.

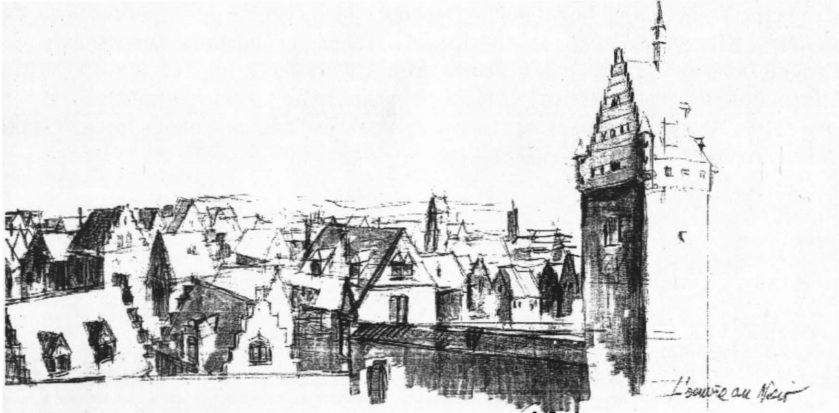


*L'Œuvre au noir*. Le dernier jour du tournage.

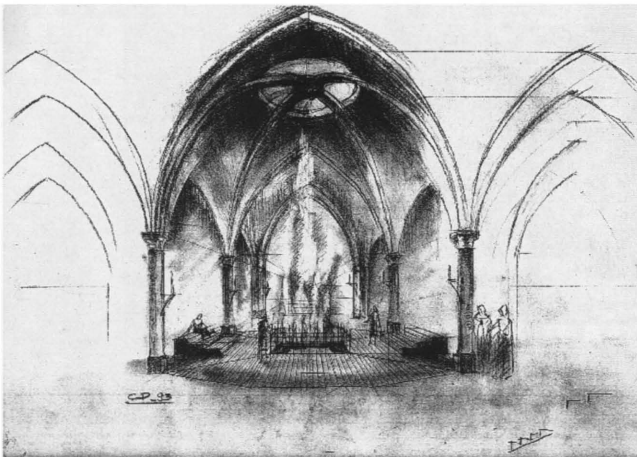


*Innsbrück*

*Sur l'escalier à Cambrai*



*L'œuvre au noir  
(No. 177 - œuvre au noir - Pignot)*



*L'Œuvre au noir*. Esquisses : « Innsbrück », « Toits à Bruges », « Etuves au couvent du Prieur ». Décors de Claude Pignot.

## Films expérimentaux

---

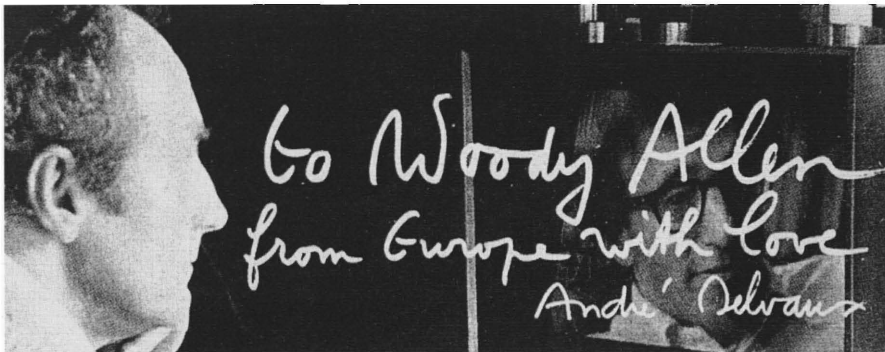


*Met Dieric Bouts.*





*Met Dieric Bouts.*



*To Woody Allen, from Europe with Love.*

## **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, aux cameramen, 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 sté-

réotypes 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 transcendentale 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 abyme, 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 : « Comment 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 15<sup>ème</sup> siècle, le peintre et les Maîtres de la Confrérie du Saint Sacrement. Et celui que passent, au 20<sup>e</sup>, 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 Wuillemier 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 signification 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 procédé 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 colure, 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 : « Toute 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. Lauffer : « 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 18<sup>e</sup> siècle, ou peut-être du 19<sup>e</sup>, 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 17<sup>e</sup> siècle, ou peut-être du 18<sup>e</sup> 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 les environs immédiats) et aussi la manipulation visible de ces matériaux : coupure, collure, arrêt sur image, ralentissement, retour en arrière, changement de 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 l'autre. De la même façon, parler de Dieric Bouts comme si on pouvait objectivement le connaître, en accumulant 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.

## CONSTRUCTION DE BABEL OPÉRA

mardi de Pâques, Entrevaux.

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, heurs 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 premier 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 capricieuses de certains films 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 recourent, 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**

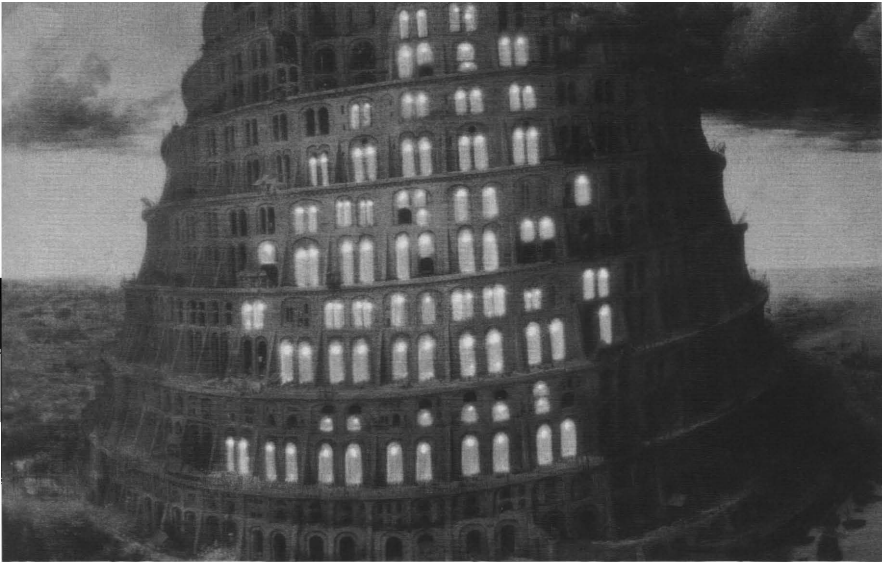
Un scénario de fiction, c'est une construction tout entière inventée, lourde à porter, un réseau de personnages et de lieux avec sa chronologie linéaire ou bousculée, son « appareil de continuité », tentative d'ordre dans les ruines du hasard, noyaux épars où la vie nous a projetés. Dans cette mise en 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.

3 juin 1985.



*Babel Opéra.* « Tour de Babel », d'après Bruegel.

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Ont été repris de *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire* (Editions de l'Université de Bruxelles, 1985), revus, corrigés et mis à jour : « De la vie à l'œuvre » et « La quête de communion » (A. Nysenholc), « Le réalisme magique transposé du roman à l'écran » (A. Delvaux), « Une collaboration sans nuages » (J. Gracq), « Deux formes de réalisme magique » (H. Plard), « Femme entre chien et loup » (I. Michiels), « Faire un film avec André Delvaux » (S. Lilar).





*Un soir, un train*, « Le cinéma ». Décor de Claude Pignot.

## **IV. FILMOGRAPHIE**



André Delvaux dirige *Nous étions treize*.

## LES GÉNÉRIQUES. LES RÉSUMÉS

### **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<sup>e</sup> 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 - *ves 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'Éducation 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<sup>1</sup>.
- 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.
- Procédé* : Noir et blanc, 35 mm  
(format normal).
- Studios* : Meuter - S.I.S. Boulogne.
- Laboratoires* : Dassonville - L.T.C.
- Durée* : 1 h 34.
- Interprétation*** :
- Govert Miereveld* : Senne Rouffaer.
- Fanny Veen (Fran)* : Beata Tyszkiewicz.
- Le professeur Mato* : Hector Camerlynck.
- Son assistant* : Paul's Jongers.
- L'échevin* : Luc Philips.
- Le juge Brantinck* : François Bernard.
- Le directeur d'école* : Maurits Goosens.
- Beps* : Hilde Uitterlinden.
- Freken* : Hilda Van Roose.
- Corra* : Anne-Marie Van Dijck.
- Un pensionnaire  
maison de repos* : François Beukelaers.
- Le directeur  
maison de repos* : Vik Moeremans.
- Une des « Sept »* : Arlette Emery.

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.

<sup>1</sup> Traduction française publiée chez Albin Michel.

Comment Geoges 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).

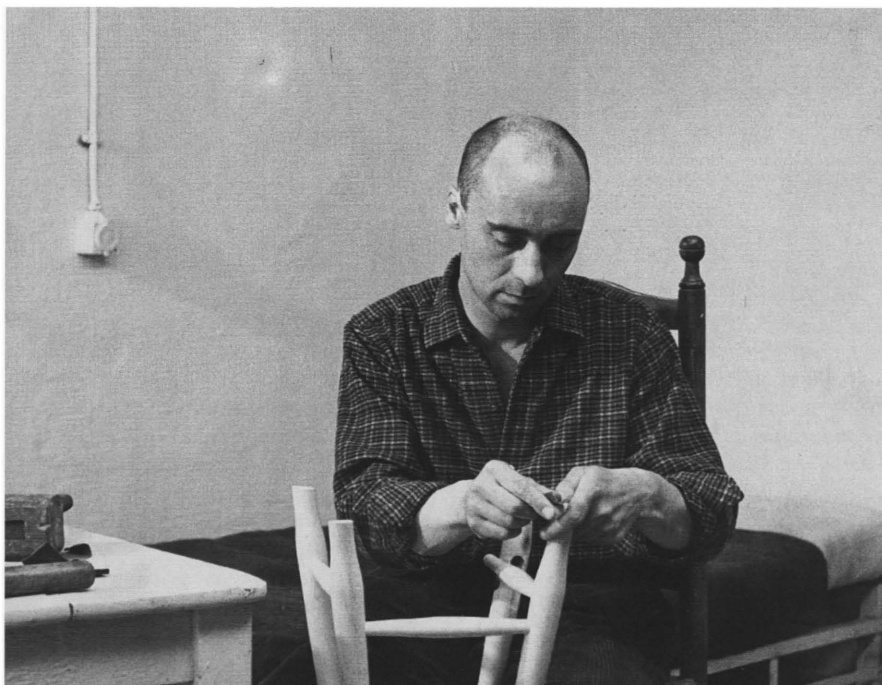
Le Prix spécial du Jury au Festival de Mannheim.

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.



*L'homme au crâne rasé*, Senne Rouffaer, « Govert ».

**1958 - *Un soir un train***

- Scénario* : d'après une nouvelle de Johan Daisne.  
« De trein der Traagheid ».
- Adaptation et dialogues* : André Delvaux.
- Réalisation* : André Delvaux.
- Image* : Ghislain Cloquet.
- Décors* : Claude Pignot.
- Musique* : Frédéric Devreese.
- Son* : Antoine Bonfanti.
- Montage* : Suzanne Baron.
- Production* : Mag Bodard (Parc-Film, Parix, Fox-Europa, Paris ;  
Les Films du Siècle, Bruxelles).
- Distribution* : Twentieth Century Fox.
- Procédé* : Eastmancolor.
- Durée* : 1 h 32.
- Interprétation*** :
- Mathias Vreeman* : Yves Montand.
- Anne* : Anouk Aimée.
- Moïra* : Adriana Bogdan.
- Val* : François Beukelaers.
- Gottfried Hernhutter* : Hector Camerlynck.
- Jéréemiah* : Michael Gough.
- Une jeune fille dans le train* : Greta van Langendonck.
- Werner* : Dom de Gruyter.
- Elkerlijk* : Senne Rouffaer.
- La Mort* : Jan Pere.
- La grand-mère* : Jacqueline Royaards.
- L'étudiante* : Denise Zimmerman.
- Le copain* : Frédéric Devreese.
- La sœur* : Catherine Dejardin.
- Le collègue* : Albert Belge.
- Le maître d'hôtel* : 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, Moïra. 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'Interprétariat).

Produit par la C.E.E. — 16 mm, couleur, 30 minutes.



*Un soir, un train.* Hector Camerlynck, « Hernhutter », François Beukelaers, « Val », Yves Montand, « Mathias », et André Delvaux.



**1971 - Rendez-vous à Bray**

- Un film écrit et réalisé par :* André Delvaux.  
*D'après une nouvelle de :* Julien Gracq, « Le Roi Cophetua » (Editions José Corti).  
*Musique :* Johannès Brahms, César Franck, Frédéric Devreese.  
*Au piano :* Eugène de Canck.  
*Image :* Ghislain Cloquet.  
*Assisté de :* Michel Baudour et Charles van Damme.  
*Décors :* Claude Pignot.  
*Assistant décorateur :* Albert Volper.  
*Assistants réalisateur :* Charlotte Fraisse, Michel Rey.  
*Photographie de plateau :* Michel Lavoix.  
*Script-girl :* Colette Crochot.  
*Chef maquilleur :* Alex Marcus.  
*Coiffures et postiches :* Carita.  
*Habilleuse :* Geneviève Tonnelier.  
*Chef électricien :* Pierre Cornier.  
*Chef machiniste :* Marcel Gellier.  
*Ingénieur du son :* André Hervée.  
*Mixages :* Maurice Gilbert.  
*Bruitage :* Daniel Couteau.  
*Auditorium :* S.I.S.  
*Montage :* Nicole Berckmans.  
*Assistante monteuse :* Christiane Gratton.  
*Laboratoire :* Eclair (Epinay).  
*Générique :* C.T.R.  
*Organisation :* Philippe Dussart.
- Productrice :* Mag Bodard (1971).  
*Coproduction :* Parc Film - O.R.T.F. (Paris)  
 Studios Arthur Mathonet - Ciné Vog (Bruxelles)  
 Taurus Films (Münich).
- Directeur de production :* Pierre Gout.  
*Attaché de presse :* Agnès Favalelli.
- Date de tournage :* 15 février - 27 mars 1971.  
*Lieux :* Paris et Lagny.  
*Format :* 1 x 1,66.  
*Couleur :* Eastmancolor.  
*Durée :* 1 h 30.
- Interprétation :**  
*Elle (la servante) :* Anna Karina.  
*Odile :* Bulle Ogier.  
*Julien Eschenbach :* Mathieu Carrière.  
*Jacques Nueil :* Roger van Hool.  
*Mme Hausmann :* Martine Sarcey.  
*M. Hausmann :* Pierre Vernier.  
*L'aubergiste :* Boby Lapointe.  
*Mme Nueil :* Luce Garcia Ville.  
*Le rédacteur en chef :* Jean Bouise.

*Le femme du train* : Nella Bielski.  
*Le soldat du train* : Pierre Lampe.  
*Le projectionniste* : Jean Aron.  
*Ainsi que* : Léonce Corne.

Le rendez-vous à Bray n'aura jamais lieu...

Nous sommes en 1917. 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.



*Rendez-vous à Bray*, Anna Karina, « Elle ».

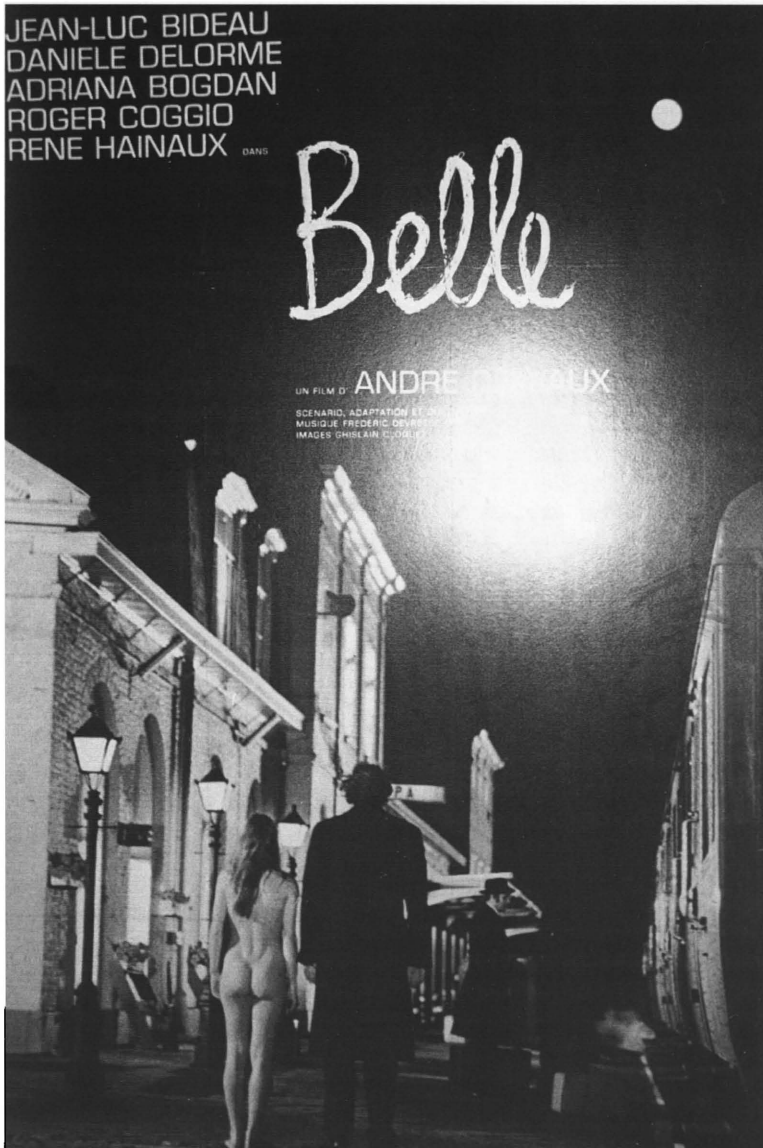
1973 - *Belle*

- Scénario et dialogues* : André Delvaux.  
*Réalisation* : André Delvaux.  
*Assistants metteur en scène* : Paul Arias, Patrick Hella, Christian Rayniaud.  
*Scripte* : Monique Rysselinck.  
*Musique* : Frédéric Devreese.
- Texte de la chanson*  
 « *La vie s'en va* » : André Delvaux.  
*Voix de* : Claude Lombard.  
*Image* : Ghislain Cloquet, Charlie van Damme, Peter Anger.  
*Son* : Antoine Bonfanti, Auguste Galli.  
*Bruitages* : Daniel Couteau.  
*Décor* : Claude Pignot, assisté par Françoise Hardy, Philippe Graff, Anne Huybrechts.
- Maquillage* : Eliane Marcus.  
*Montage* : Emmanuelle Dupuis, assistée par Pierre Joassin, Monique Rysselinck, Christine Campus.
- Première projection* : Cannes 1973.  
*Version originale* : Française.  
*Lieux de tournage* : Hautes Fagnes (Ardennes belges), Spa, Bruxelles.
- Production franco-belge* : Jean-Claude Batz, assisté par Stéphane Bertin, Jacqueline Louis, Abela Crousel.  
*Coproduction* : Albina du Boisrouvray, La nouvelle Imagerie.  
*Distribution* : Albina Distribution (France), Cinevog-Films (Belgique).
- Attachées de presse* : Arlette Desgrange, Françoise Beverini.
- Format* : 1,66.  
*Couleur* : Eastmancolor.  
*Laboratoires* : Meuter-Titra (Bruxelles).  
*Durée* : 1 h 33.
- Interprétation* :  
*Mathieu Grégoire* : Jean-Luc Bideau.  
*Jeanne* : Danièle Delorme.  
*Belle* : Adriana Bogdan.  
*Victor* : René Coggio.  
*Le Substitut* : René Hainaux.  
*Marie* : Stéphane Excoffier.  
*Le fiancé* : John Dobrynine.  
*L'Etranger* : Valériu Popesco.  
*La Mère* : Suzanne Gohy.  
*La Récitante* : Arlette Emmery.  
*La Patronne des « Jolités »* : Yvette Merlin.  
*Le faux étranger* : François Beukelaers.  
*Bibliothécaire* : André Blavier.

L'action se déroule dans les Hautes Fagnes et à Spa. Dans une vieille mesure 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).



L'affiche de *Belle*.

1975 - *Met Dieric Bouts* (Avec Dieric Bouts)

*Scénario* : André Delvaux et Ivo Michiels.  
*Réalisation* : André Delvaux.  
*Images* : Charlie Van Damme.  
*Cadre* : Peter Anger (à Louvain, Zonnegem, Linkebeek).  
*Sons* : Antoine Bonfanti, André Brugmans.  
*Textes* : Ivo Michiels, Carel van Mander.  
*Dits par* : François Beukelaers, Kris Keysen, Paul Louyet.  
*Musique* : Frédéric Devreese.  
*Montage* : Jean Reznikov, Monique Lebrun.  
*Assistant réalisateur* : Paul Arias.  
*Script* : Marcella Grawet.  
*Décor* : Françoise Hardy.  
*Maquillage* : Nancy Baudoux, Nicole Krellstein.  
*Costumes* : Anne Huyberechts.  
*Organisation* : Jacqueline Louis.  
*Photographe* : Gilbert Bremans.  
*Machinerie et lumière* : Jean Galli.

*Production* : BRT - Ludo Bekkers - RESOBEL (Paul Loyet - Monique Moinet).  
*Trucages* : Daniel Marchetti.  
*Laboratoires* : Meuter - LAX  
*Durée* : 30 minutes.

***Interprétation*** :

(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).

Un « portrait » du peintre par le cinéaste Delvaux.

Grand Prix du scénario, Festival du Film d'Art à Paris.



*Met Dieric Bouts.*

1979 - *Een vrouw tussen hond en wolf* (Femme entre chien et loup)

- Scénario* : Ivo Michiels et André Delvaux.  
*Réalisation* : André Delvaux.  
*Image* : Charlie Van Damme.  
*Cadre* : Walther Van den Ende.  
*Décors* : Claude Pignot, assisté par Françoise Hardy et Philippe Graff.  
*Assistant-réalisateur* : Hans Kemna.  
*Musique* : Etienne Verschueren.  
*Son* : Antoine Bonfanti, Henri Morelle, Maurice Gilbert.  
*Montage* : Pierre Gillette.  
*Costumes* : Jan Tax.  
  
*Production* : N.I.M. (Bruxelles), La Guéville (Paris), Gaumont (Paris), avec l'aide du ministère de la Culture flamande.  
*Prod. ex.* : Pierre Drouot.  
*Prod.* : Jean-Claude Batz, Danièle Delorme et Yves Robert.  
*Dir. de Prod.* : André Mennecier.  
*Distribution* : Gaumont.  
  
*Procédé* : Eastmancolor.  
*V.O.* : flamande.  
*Durée* : 1 h 45.  
  
***Interprétation*** :  
*Lieve* : Marie-Christine Barrault.  
*Adriaan (le mari)* : Rutger Hauer.  
*François (le résistant)* : Roger Van Hool.  
*Le curé* : Senne Rouffaer.  
*Le boucher* : Bert André.  
*Oncle Georges* : Raf Reyman.  
*Oncle Odilon* : Hector Camerlynck.  
*Le sodat venu d'Allemagne* : Mathieu Carrière.  
*L'ouvrier* : Yves Robert.  
*Tante Mélanie* : Tim Balder.  
*Tante Anna* : Jenny Tanghe.  
*Suzanne* : Greta Van Langendonck.  
*Tante Léontine* : Janine Bischops.  
*Oncle Nand* : Johny Voners.  
*Le facteur* : Marc Bober.  
*Une voisine* : Yvonne Mertens.  
*Patrick-Georges* : Simon et Sam Pleysier.  
*Le jeune homme au vélo* : Serge-Henri Valcke.  
*Une voisine* : Mieke Verheyden.  
*Un soldat* : Karel Vingerhoets.  
*Un homme arrêté* : Philippe Geluck.  
*Un policier de Gestapo* : Patrick Conrad.

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 flamand 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 tondue ; 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.

Prix André Cavens (Belgique).

Prix Femina.



*Femme entre chien et loup*, Rutger Hauer, « Adriaan », Marie-Christine Barrault, « Lieve », et Roger Van Hool, « François ».

**1980 - To Woody Allen, from Europe with love**

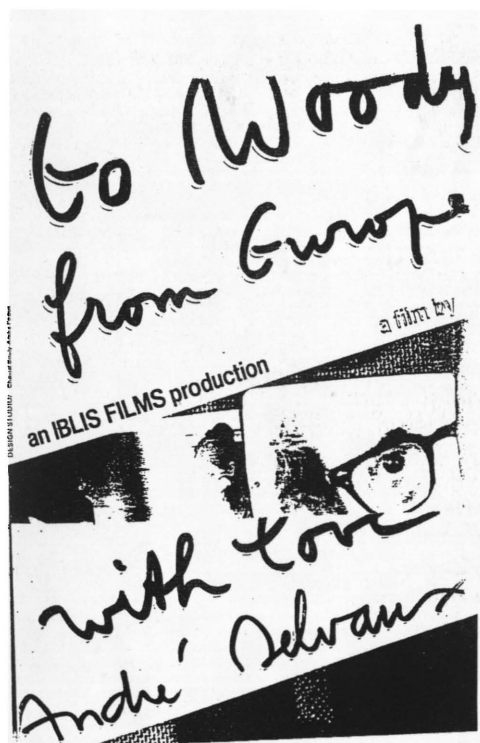
*Scénario et réalisation :* André Delvaux.  
*Images :* Michel Baudour et Walther Vanden Ende.  
*Son :* Henri Morelle.  
*Montage :* Jean Reznikov et Annette Wauthoz.  
*Musique originale :* Egisto Macchi. Et musiques de Chick Webb, Preservation Hall Jazz Band, Count Basie, Django Reinhardt, orchestre de Woody Allen, etc.

*Production :* Avec Marie-Christine Barrault et Jessica Harper.  
Daniel van Avermaet et Pierre Drouot pour IBLIS-Films et la BRT, 1980.

Tourné en mai et juin 1980 à New York, Oyster Bay, Brooklyn et Bruxelles.  
16 mm couleur.

*Durée :* 1 h 30.

Portrait de Woody Allen à New York pendant la réalisation de *Stardust Memories*.  
Grand Prix de Florence, 1980.



*To Woody Allen, from Europe with Love.*



**1983 - Benvenuta**

- Scénario et dialogue* : André Delvaux, d'après le roman de Suzanne Lilar  
*La Confession anonyme.*
- Réalisation* : André Delvaux.
- Image* : Charlie Van Damme.
- Cadre* : Walther Van den Ende et Gisuppe Tinelli.
- Décors* : Claude Pignot.
- Musique* : Frédéric Devreese (extraits de la suite « Gemini »),  
W.A. Mozart, Robert Schumann, Johannes Brahms.
- Chansons napolitaines* : interprétées par Amando Marra.
- Son* : Henri Morelle.
- Costumes* : Rosine Delamare, Annalisa Nasalli.
- Assistants-réalisateurs* : Marc Cardijn, Antonio Gabrielli.
- 
- Production* : 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.
- Prod. dél.* : Jean-Claude Batz.
- Dir. de Prod.* : Charlotte Fraisse, Luciano Balducci.
- Distribution* : U.G.C.
- Procédé* : Eastmancolor.
- Durée* : 1 h 45.
- 
- Interprétation*** :
- Benvenuta* : Fanny Ardant.
- Livio Carpi* : Vittorio Gassman.
- Jeanne (la romancière)* : Françoise Fabian.
- François (le cinéaste)* : Mathieu Carrière.
- Inge (amie de Benvenuta)* : Claire Wauthion.
- Le chanteur* : Armando Marra.
- Le journaliste* : Renato Scarpa.
- Le policier* : Franco Trevisi.
- Le père de Benvenuta* : Philippe Geluck.
- La mère de Benvenuta* : Anne Chapuis.
- Le gardien de la villa  
des Mystères* : Franco Angrisano.
- Jeune dame* : Tamara Trifez.
- La biche* : Béatrice Palme.
- Le prêtre et le jardinier* : Franz Joubert.
- Le guide* : Franco Bruno.
- Le garçon de café* : Bert André.
- Le facteur* : Toon Carette.
- La voisine* : Jenny Tanghe.
- Benvenuta enfant* : 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 ».

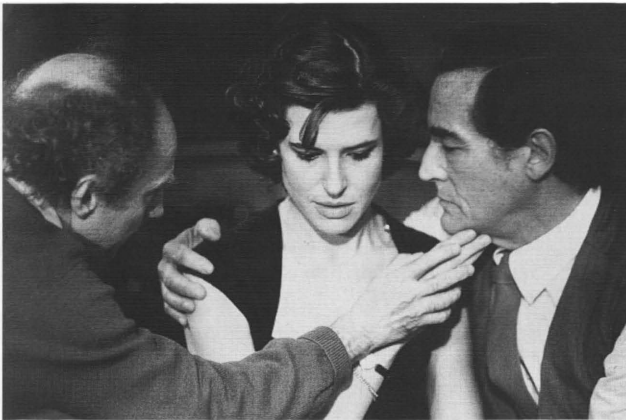
Jeanne la romancière, dont François ne tombe pas moins amoureux, perd également la vie, dans un accident en rue. Demeurent François, le réalisateur, et Benvenuta, sa créature dans l'imaginaire.

Prix spécial du Jury, Montréal 1983.

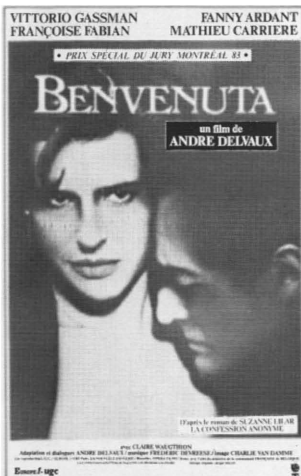
Prix Vittorio de Sica, Sorrente 1983.

Festival des Festivals, Londres 1983.

Prix « Efebe d'Oro » du meilleur film adapté d'une œuvre littéraire, Agrigente, 1985.



*Benvenuta.* André Delvaux, Fanny Ardant et Vittorio Gassman.



L'affiche de *Benvenuta* de Benjamin Baltimore.

1985 - « *BABEL OPERA, ou la répétition de Don Juan de Wolfgang Amadeus Mozart* »

*Scénario* : André Delvaux, Denise Debbaut, Jacques Sojcher.  
*Dialogues et réalisation* : André Delvaux.  
*Images* : Charlie Van Damme, Walther van den Ende.  
*Cadre* : Michel Baudour, Henri Morelle.  
*Mixages* : Jacques Maumont, Gérard Lamps.  
*Montage* : Albert Jurgenson.  
*Montage sonore* : Nadine Muse.  
*Scripte* : Sophie Fabbri.  
*Assistante à la mise en scène* : Susana Rosberg.  
*Organisation* : Jacqueline Louis.

*Production* : Jean-Claude Batz pour la Nouvelle Imagerie.

***Interprétation*** :

*Chanteurs* :  
*Don Giovanni* : José Van Dam.  
*Commendatore* : Pierre Than.  
*Donna Anna* : Ashley Putnam.  
*Don Ottavio* : Stuart Burrows.  
*Donna Elvira* : Christiane Eda-Pierre.  
*Leporello* : Malcolm King.  
*Masetto* : Marcel Vanaud.  
*Zerlina* : Patricia Schuman.

*Acteurs* : François Beukelaers, Stéphane Excoffier,  
Sandra Vandermoot, Ben van Ostade, Jacques Sojcher.

*Avec* : 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.

30 mm couleurs.

En version Dolby-stéréo et version normale.

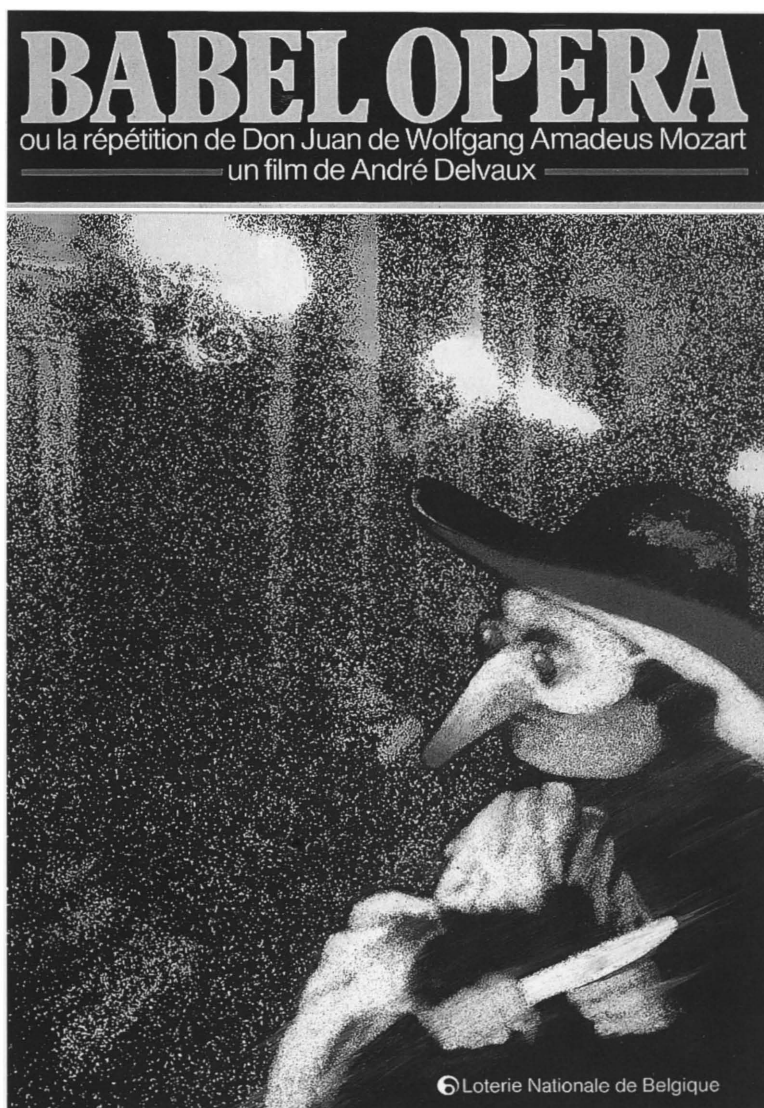
*Distribution* : U.G.C.

*Duré* : 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 Herrman 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)



L'affiche de *Babel Opéra* de Jean-Christophe Geluck.

1988 - *L'Œuvre au noir*

<i>Réalisation</i>	André Delvaux
<i>D'après le roman de</i>	Marguerite Yourcenar
<i>Éditions</i>	Gallimard
<i>Scénario et dialogues</i>	André Delvaux
<i>coproduction : France</i>	Philippe Dussart - La Sept - Films A2
<i>Avec la participation du</i>	CNC
<i>Belgique</i>	La Nouvelle Imagerie avec la participation des Ministères de la Communauté Flamande et de la Communauté Française de Belgique
<i>Producteurs délégués</i>	Philippe Dussart Jean-Claude Batz
<i>Distribution</i>	UGC France
<i>Durée</i>	1 h 50
<b><i>Interprétation</i></b>	
<i>Zénon</i>	Gian Maria Volonte
<i>Le Prieur</i>	Sami Frey
<i>Myers</i>	Jacques Lippe
<i>Catherine</i>	Anna Karina
<i>Rombaut</i>	Johan Leysen
<i>Cyprien</i>	Pierre Dherte
<i>Campanus</i>	Jean Bouise
<i>Henri-Maximilien</i>	Philippe Léotard
<i>Greete</i>	Dora Van Der Groen
<i>Hilzonde</i>	Marie-Christine Barrault
<i>Martha</i>	Marie-France Pisier
<i>Procureur Le Cocq</i>	Senne Rouffaer
<i>Pierre de Hamaere</i>	Mathieu Carrière
<i>Han</i>	Geert Desmet
<i>Josse</i>	Michel Poncelet
<i>Jeune moine</i>	Jef Van De Water
<i>Officier 1</i>	Harry Cleven
<i>Officier 2</i>	Roger Van Hool
<i>La femme brûlée</i>	Lucienne De Nutte
<i>l'Évêque</i>	Jules-Henri Marchant
<i>Philibert Ligre</i>	Christian Maillet
<i>Théologien 1</i>	Bernard Marbaix
<i>Théologien 2</i>	Alexandre Von Sivers
<i>Florian</i>	Philippe Van Den Bergh
<i>Le valet</i>	Christian Baggen
<i>Le soldat espagnol</i>	Alfredo Canavate
<i>Officier</i>	Herbert Flack
<i>La Citrouille</i>	Paule Herreman
<i>Henri-Maximilien enfant</i>	Gregory Kevers
<i>Zénon enfant</i>	David Larock Moerenhout
<i>Le cocher</i>	Carlos Moens
<i>L'officier espagnol</i>	Pedro Romero
<i>Idelette</i>	Isabelle Roelandt

<i>Benedicte</i>	Pascale Salkin
<i>La Moricaude</i>	Nadine Uwampa
<i>Capitaine du bateau</i>	Serge-Henri Valcke
<i>Le notaire</i>	Dré Vandaele
<i>La prostituée</i>	Linda Schagen Van Leeuwen
<i>Frère Luc</i>	Guy Van Mallegem
<i>Le tavernier</i>	Guy Van Riet
<i>Voix de Zénon</i>	Pierre Vaneck
<i>Directeur de la photographie</i>	Charlie Van Damme
<i>Première assistante</i>	Susana Rossberg
<i>Seconds assistants</i>	Dominique Standaert, Jan Devos
<i>Scripte</i>	Jacqueline Gamard
<i>Directrice de production</i>	Jacqueline Louis
<i>Assistants de production</i>	Carole Courtoy, Yvonne Freche
<i>Secrétaire de production</i>	Lieve Vyncke
<i>Régisseur général</i>	Jef Van De Water
<i>Assisté de</i>	Johan Van Den Driessche, Frederic Roullier Gall, Eddy Stevesijns, Christophe Restiau
<i>Régisseur d'extérieurs</i>	Luc Martens
<i>Cadreur</i>	Walther Vanden Enden
<i>Premier assistant cadreur</i>	Luc Driou
<i>Second assistant cadreur</i>	Ella Van Den Hove
<i>Photographe de plateau</i>	Jean-Marie Leroy
<i>Musique</i>	Frederic Devreese
<i>Chef opérateur son</i>	Henri Morelle
<i>Perchman</i>	Miguel Rejas
<i>Chef costumière</i>	Jacqueline Moreau
<i>Habilleuse</i>	Michèle Blondeel
<i>Assisté de</i>	Agnès Evein
<i>Chef maquilleuse</i>	Laurence Azouvy
<i>Maquilleuse</i>	Catherine Georges
<i>Coiffeuse</i>	Agathe Dupuis
<i>Chefs décorateurs</i>	Claude Pignot, Françoise Hardy
<i>Assistante décoratrice</i>	Emmanuelle Batz
<i>Chefs constructeurs</i>	Jean Van Haelen, André Louis
<i>Accessoiristes</i>	Michel Benjamin, Bernard Cornelis
<i>Ensemblier</i>	Jean Devuyt
<i>Chef machiniste</i>	Benoît Theunissen
<i>Assisté de</i>	Yves Vandersmissen
<i>Chef électricien</i>	Jean-Pierre Messmaker
<i>Électriciens</i>	Marcel Bulterijs, Philippe Messmaeker
<i>Chef monteur</i>	Albert Jurgenson
<i>Assisté de</i>	Jean-Pierre Besnard, Elisabeth Guido
<i>Stagiaire au montage</i>	Sophie Fabbri
<i>Casting</i>	Gerda Diddens
<i>Figuration</i>	Jan Devos
<i>Effets spéciaux</i>	Thierry De Brouckère
<i>Documentation</i>	Michèle Excoffier, Bruno Fornari
<i>Stagiaires</i>	Marion Lallier, Jean Pignot, Marie-Hélène Saller

*Effets sonores* Daniel Couteau  
*Ingénieur Auditorium* Antoine Bonfanti  
*Mixage* Jean-Paul Loublrier

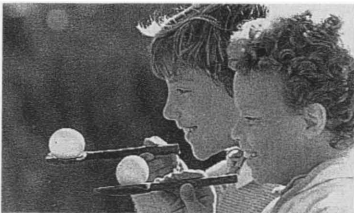
*Post-synchronisation* Chrismax  
*Auditorium* Paris-Studio Billancourt - S.I.S  
*Pellicule* Agfa-Gevaert  
*Générique* Reznikov/Marchetti  
*Laboratoires* Meuter Titra (Bruxelles)  
Eclair (Paris)

Musique exécutée par l'Orchestre National de Belgique  
sous la direction de Frédéric Devreese  
et enregistrée par la B.R.T.

Lieux de tournage en extérieurs : en Italie (Sienne) et en Belgique : Châteaux de Laarne et de Beersel  
grâce à l'obligeance de l'Association Royale des Demeures Historiques de Belgique  
et le Memlingmuseum à Bruges, Sint-Baafsabdij, Rijksarchief à Gand et le Domaine de Cambron

Présenté en compétition au Festival du Film à Cannes, mai 1988

Primé en Italie, au Portugal, en Belgique



*L'Œuvre au noir*, Zénon et Henri-Maximilien, enfants.

*L'Œuvre au noir*. Générique final  
(le thème de Zénon). Musique de  
Frédéric Devreese.

**1.001 films**

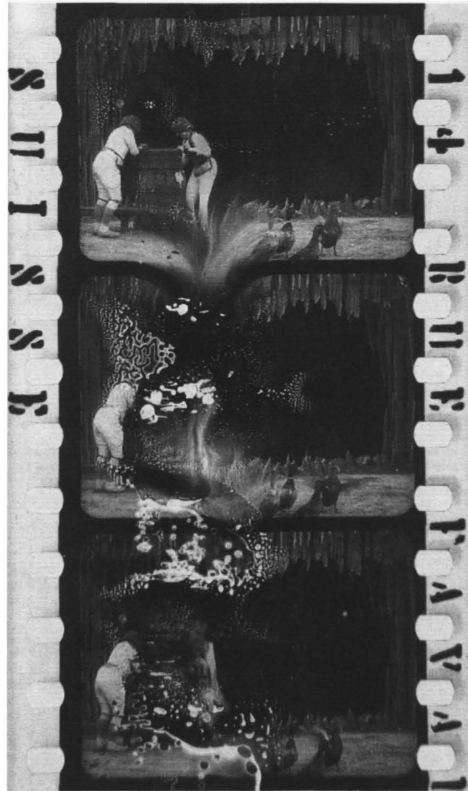
*Sujet et réalisation :* André Delvaux  
*Image :* Walther Vanden Ende  
*Son :* Miguel Rojas et Antoine Bonfanti  
*Montage :* Jean Reznikov  
*Musique :* Frédéric Devreese (extraits de *Un soir, un train et Belle*)  
*Durée :* 8 minutes

Produit par la Cinémathèque Royale de Belgique (1989)

Sur la préservation des tout premiers primitifs du cinéma à la Cinémathèque Royale de Belgique : *Le Royaume des Fées* (Méliès), *La Passion* (Zecca), et l'image-souvenir de Louise Brooks : notre mémoire du cinéma au cinquantième anniversaire de notre Cinémathèque.



*1001 films.* Un film tombé en poussière.







*Un soir, un train.*  
André Delvaux et  
Jan Pere, «la Mort».



*Rendez-vous à Bray.*  
André Delvaux et  
Roger Van Hool,  
« Jacques Nueil ».



*Femme entre chien  
et loup.* Marie-  
Christine Barrault,  
« Lieve », Rutger  
Hauer, « Adriaan »,  
et André Delvaux.

## LES DÉCOUPAGES

### L'HOMME AU CRÂNE RASÉ

#### **Première partie : La fête de l'école/ L'amour impossible**

(Séquences 1 à 4)

**Séquence 1.** (Plans 1 à 13) Appartement de Govert.

Dans son appartement, un après-midi, Govert fait la sieste avant d'aller à la fête de l'école où il enseigne le Droit. Il voit apparaître, dans un demi-sommeil, l'image de la jeune élève dont il est amoureux, Fran. (Plan 2) Dans l'appartement, on entend la voix de sa femme Cora et de ses enfants, Cathy et Dœs en train de jouer. Un carillon et des voix qui crient en flamand le tirent de sa rêverie. Une fois bien réveillé, il prend le thé, s'habille d'un veston clair et s'arrête un moment devant un comptoir de fruits trop mûrs pour constater leur proche pourriture. (Plans 3 à 13)

**Séquences 2 et 3.** (Plans 14 à 29) Tramway, coiffeur.

Dans le tramway qui l'emmène jusqu'à l'école, il se jure de parler à Fran, aujourd'hui même et de lui avouer son amour. (Plans 14 à 16)

Il s'arrête en cours de route pour se rendre chez son coiffeur et lui demande de lui couper les cheveux très court. Celui-ci en profite pour le faire bénéficier d'une toute dernière technique, un vibro-masseur capable de plonger son client dans l'euphorie. Dans un dernier Gros plan, Govert, souriant, regarde fixement la caméra (Plans 17 à 29)

**Séquence 4.** (Plans 30 à 87) Ecole.

A la fête de l'école, où il arrive en retard sous le regard courroucé de la secrétaire du Directeur, Mlle Freken, Govert doit assister à un pompeux discours de remise des prix, sarcastiquement commenté à mi-voix par son collègue et ami, le professeur Brantink. (Plans 30 à 48)

Les élèves de fin d'année — dont Fran — viennent chercher leur diplôme sur la scène ; Govert, dont le cœur s'arrête de battre, lui adresse une prière muette « Regarde-moi, Fran, regarde-moi ! ... c'est notre dernier jour !... » Cependant, les élèves regagnent la salle et Govert ne peut capter un seul regard de Fran. (Plans 49 à 59)

Le Directeur adresse alors un second discours d'adieu, pour le professeur Brantink, et lui remet un cadeau : une main de justice en bois. (Plans 60 à 64)

Après la remise des prix, les élèves préparent un spectacle. Govert n'arrive toujours pas à parler à Fran. Il essaye de pénétrer dans la salle où elle s'habille avant la représentation mais est fermement repoussé par Mlle Freken. Il monte alors jusqu'aux salles de classe de l'étage et caresse du doigt l'étiquette du porte-manteau qui porte le nom de Fran tracé en cursives. Il pénètre ensuite dans un petit débarras où vient le rejoindre une secrétaire qui lui apporte un livre que Govert lui a demandé de lui trouver. (Plans 65 à 70)

Des cintres de la petite salle de théâtre où a lieu la représentation des élèves, Govert voit soudain apparaître Fran qui va se mettre à chanter. Il descend rapidement jusque dans les coulisses. Fran chante « La Ballade de La vie véritable », une chanson de tonalité brechtienne où il est question de trois rois qui sont morts pour elle. Govert n'arrive toujours pas à l'approcher. Il voudrait lui remettre le livre, mais il est intercepté par une élève qui lui promet de le remettre à Fran de sa part. Govert est de plus en plus découragé. (Plans 71 à 84)

La nuit est maintenant venue. Govert se retrouve à nouveau près de la salle de classe mais ne peut retrouver l'étiquette qui a disparu. Il entre dans la salle, s'assied au petit bureau de Fran et ouvre son herbier qui contient, entre autres, une photo de fin d'année des élèves de sa classe entourant le professeur Brantink. Govert, désespéré, murmure : « Fran... jamais plus je ne te verrai... Tu étais trop belle pour moi... je n'ai pas su t'atteindre, tu étais trop lointaine pour moi. » (Plans 85 à 87)

*Fondu au noir.*

### **Deuxième partie : L'autopsie / La révélation de la Mort**

(Séquences 5 à 11)

**Séquences 5 et 6.** (Plans 88 à 91) Une rue.

Nous retrouvons Govert marchant dans la rue où il habite maintenant. En voix off, il nous apprend qu'il est devenu greffier au Palais de Justice, ayant dû abandonner sa profession d'avocat en raison de son incapacité croissante à débrouiller même l'affaire la plus simple. (Plans 88,89)

Un jour, le professeur Mato, un médecin légiste qui lui a conservé son amitié, l'invite à l'accompagner dans le Nord pour une autopsie. (Plans 90,91)

**Séquence 7 et 8.** (Plans 92 à 112) Voiture, bords de l'Escaut.

Dans la voiture où il a pris place avec le professeur Mato et son assistant, Govert écoute la description du corps qu'on cherche à identifier. L'autopsie devrait permettre de déceler si le noyé correspond à la description. Govert souffre de la chaleur et du malaise que lui procure la vue des instruments nécessaires à l'autopsie. L'assistant lui en explique complaisamment le fonctionnement et Govert ne peut s'empêcher de remarquer que le fonctionnement de la scie électrique à mouvement rotatif ressemble beaucoup à celui du vibro-masseur. (Plans 92 à 107)

Comme les trois hommes sont un peu en avance, Mato propose de s'arrêter pour prendre un peu l'air sur les rives de l'Escaut. (Plans 108 à 112)

**Séquences 9, 10 et 11.** (Plans 113 à 167) Le cimetière, le petit village, l'auto.

Arrivés dans le petit village où doit avoir lieu l'autopsie, les trois hommes rencontrent la famille et quelques officiels. Tous pénètrent dans le cimetière. On pose le cercueil sur des tréteaux. Mato invite obligeamment Govert à s'approcher. (Plans 113 à 121)

Mato et son assistant commencent l'autopsie. On ne voit jamais le cadavre, mais on entend le râclage des instruments sur les os, on voit Mato se pencher, on l'entend commenter ses découvertes, constater qu'il ne s'agit pas du corps qu'on recherche... Dans le dos du cadavre, il remarque la trace d'une balle. Govert, de plus en plus écoeuré, est au bord de l'évanouissement. A la fin de l'autopsie, il s'éloigne, prêt à vomir. En passant la grille du cimetière, deux gendarmes qui discutent lui font remarquer qu'il traîne quelque chose à son soulier : un lambeau du cadavre. (Plans 122 à 144)

Govert rentre dans un café pour se remettre. Quant il en sort pour rejoindre près de l'auto Mato et l'assistant, le professeur lui apprend qu'il vient de recevoir un télégramme : un de ses collègues, le Professeur Zijnsma, ayant appris son passage dans les environs, lui donne rendez-vous dans une ville voisine. Govert, malgré son désir de rentrer, doit accompagner les deux hommes.

Dans l'auto, Mato développe pour Govert une théorie de l'autopsie : « Au début, ça paraît abominable, parce qu'on voit encore trop l'homme dans le cadavre, et soi-même... mais bientôt ... ça ne paraît plus si horrible, on en découvre au contraire la beauté.... La mort n'est qu'un transfert d'une forme de vie à une autre » Govert approuve vaguement et, rap-

pelant la blessure par balle, demande si l'homme a été tué sur le coup. Mato pense que pour être mortelle, la balle doit être d'un calibre de 9 mm au moins.

(Plans 152 à 167)

### **Troisième partie : L'hôtel / L'Amour et la Mort liés**

(Séquences 12 à 15)

**Séquence 12 et 13.** Arrivée à l'hôtel. (Plans 166 à 185)

L'auto arrive devant l'hôtel. (Plans 166,167)

A l'hôtel, alors qu'il s'arrête au bas de l'escalier, Govert voit soudain apparaître Fran. Elle le reconnaît et lui présente son impresario. Govert, confus, lui parle de l'autopsie à laquelle il vient d'assister puis s'excuse d'avoir abordé ce sujet macabre. Fran lui serre la main en lui disant « A ce soir, Godfried. » (Plans 168 à 173)

Govert rejoint le professeur Mato et son assistant au salon. Ils lui apprennent que Franny Veenman est une actrice à la mode. Mato invite Govert et son assistant à venir la voir au théâtre ce soir. Le professeur se livre à quelques considérations rêveuses sur « la Beauté faite femme ». Govert, épuisé par les événements de la journée, prend congé. (Plans 174 à 185)

**Séquence 14.** La ville, la nuit. (Plans 186 à 188)

Dans la ville déserte, aux contrastes d'ombres et de lumières violemment expressionnistes, Govert marche à la recherche d'un magasin de chaussures encore ouvert. On le voit cogner à une vitrine, entrer, et ressortir avec un paquet à la main. Aux pieds, il a des chaussures neuves. Il jette dans le canal les chaussures souillées par l'autopsie (Plans 186 à 188)

**Séquence 15.** Chambre de Govert, puis chambre de Fran, la nuit. (Plans 189 à 249)

De retour à l'hôtel, Govert s'arrange pour connaître le numéro de la chambre de Fran, la chambre 21. (Plans 189)

Il va subrepticement reconnaître les lieux, puis entre dans sa chambre. Il s'y fait porter du café et de l'alcool et monologue : « < A tout à l'heure >, m'a-t-elle dit.. Voulait-elle dire au théâtre ? ou pourquoi pas dans sa chambre ? J'attendrai qu'elle revienne... Pour une fois, j'ai le droit d'être moi-même. » (Plans 190 à 192)

Il s'assoupit dans un fauteuil et est brusquement réveillé par un son de carillon et des voix qui crient en flamand. Il regarde sa montre, qui apparemment ne marche plus. Il sort de sa chambre, erre un instant dans les couloirs déserts puis va jusqu'à la porte de la chambre 21, s'arrête un instant, frappe doucement. Au moment où il va recommencer, la porte s'ouvre sans bruit, presque sur un fondu au noir. (Plans 193 à 195)

Govert pénètre dans la chambre 21, identique à la sienne. Fran est encore habillée comme lorsqu'il l'a rencontrée à l'hôtel, quelques heures auparavant. On aperçoit rapidement, sur la cheminée, quelques photos dont la photo de classe avec Brantink. Elle lui offre à boire sans mot dire, le regarde aller et venir dans la chambre, et commence à se démaquiller tandis que Govert se lance dans un long discours. « Fran, Fran... laissez-moi vous dire que je vous ai toujours aimée.. Quand j'ai vu votre sourire et entendu votre voix... « Godfried », avez-vous dit alors... Vous êtes pour moi la beauté faite femme... » Il lui raconte l'échec de sa carrière et fait allusion à l'autopsie. « 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. » Il rappelle les sentiments qui l'agitaient lors des derniers jours d'école. « J'ai connu six mois de bonheur parfait, vos derniers mois d'école... Quand vous êtes partie, cela a été la fin pour moi.... Je me sens si las. Je voudrais m'endormir à jamais... » (Plans 196 à 198)

En réponse à cette déclaration, Fran dit avoir aussi aimé Govert en silence et avoir vu en lui la possibilité d'un bonheur parfait, qu'elle n'a pas su saisir, pas plus que Govert. Elle s'allonge sur le lit, tout habillée. « Je vous ai attendu si longtemps, Govert ... » Govert s'approche du lit et s'allonge à côté d'elle, sans la toucher. Il lui raconte un étrange souvenir d'enfance : « Un jour, j'avais quatre ou cinq ans, j'étais assis sur le seuil, en plein soleil, la rue était vide, éblouissante d'un côté, baignée d'ombre de l'autre. Tournant le coin apparut une petite vieille... Elle s'approcha et je vis son visage jaune et ridé... Soudain elle avait disparu. Je suis rentré en pleurant, personne ne comprit pourquoi je pleurais et moi-même je ne pouvais pas le dire. » (Plans 199 à 210)

Soudain, Fran change de ton : « Govert, je vous dois la vérité. » Elle sort de sa valise trois objets enveloppés dans du tissu. Un revolver : « Père me l'a donné quand j'ai quitté la maison, chassée par lui, le dimanche après la fête... » Elle lui apprend alors qu'elle a été la maîtresse de Brantink, ce qui a motivé son départ, le scandale étant ainsi étouffé. Elle lui raconte aussi que son père a disparu depuis six mois et dans la description qu'elle en donne Govert reconnaît le cadavre dont on vient de faire l'autopsie. Tout en racontant son aventure avec Brantink, elle dénoue un autre paquet contenant la main de justice. Tandis qu'elle continue à parler, Govert se met à marcher de long en large dans la chambre et la caméra cadre son visage de plus en plus décomposé par la souffrance. Elle lui apprend alors qu'elle a été la maîtresse de nombreux hommes, sans jamais trouver l'amour. Elle donne à Govert le livre qu'il lui avait fait parvenir. On devine, à l'intérieur, l'étiquette du porte-manteau que Govert avait vainement cherchée. Elle continue à parler du revolver, maintenant dans les mains de Govert et déclare « Maintenant, je sais à quoi Père le destinait... Nous sommes en réalité frère et sœur d'infortune, Govert... » A Govert maintenant complètement décomposé par l'angoisse elle dit encore : « Ne cherchez plus, Govert. Oui, vous voyez, mon image est trompeuse (...) Vous n'avez pas encore usé vos illusions comme moi. (...) Il ne me reste que ma lassitude, et le vieux pistolet d'ordonnance de mon père. (...) Je suis aussi insensible à la mort qu'on se donne qu'à l'autre honte (...) Renoncez à l'illusion... Vous voudriez que cela se prolonge jusqu'au ciel, n'est-ce pas ? Comme ce serait merveilleux si vous vouliez m'y conduire (...) Ceci est mon aurore. Aidez-moi, Govert, je vous en prie. » Govert tire. (Plans 211 à 242)

Au moment où il tire, on voit une série de Gros plans de Fran qui s'immobilisent enfin dans le Gros plan déjà aperçu au plan 2, lors de la rêverie de Govert avant la fête de l'école. (Plans 243 à 247)

Alors que Govert, les yeux fermés, reste immobile, on voit la porte de la chambre s'ouvrir et Mato et son assistant, en pyjamas, s'arrêter sur le seuil. On ne voit pas le cadavre de Fran mais on distingue encore les objets sur la cheminée, dont la photo d'école. Govert se précipite soudain vers les deux hommes en hurlant : « Ne pas couper ! Ne pas couper ! Elle est morte sur le coup ! Le calibre était énorme. » Il se traîne aux genoux de Mato qui reste immobile. (Plans 248, 249)

### **Coda. Remise en question des certitudes précédentes.**

(Séquences 16 à 20)

**Séquence 16 et 17.** Le jardin et le parc de l'asile, les couloirs intérieurs (Plans 250 à 256)

Un Gros plan montre des insectes courant en tous sens, dérangés par une pelle. C'est Govert, le crâne rasé, qui jardine. Vêtu comme un jardinier, il manie une pesante brouette. (Plans 250 à 254)

Le long d'une prairie en pente, Govert remonte vers une imposante bâtisse, en compagnie d'un jeune homme habillé comme lui. (255)

Dans les couloirs de l'asile, le jeune-homme demande à Govert s'il viendra voir *l'Opéra de quat'sous*. Mais Govert attend la visite de Cora. Le jeune-homme lui donne alors rendez-vous à quatre heures. (256)

**Séquence 18.** Une salle de cinéma, à l'intérieur de l'asile. (Plans 257 à 263)

Dans une petite salle de cinéma dont l'obscurité est trouée par le rayon lumineux d'un projecteur 16mm, on voit le jeune-homme, assis au milieu d'autres pensionnaires. Il se tourne vers la gauche pour voir entrer Govert. On entend la bande sonore d'un film d'actualités parlant d'essais scientifiques. Govert s'installe dans la salle. Un fondu au noir très rapide, qui pourrait se trouver sur l'écran de la salle de cinéma, laisse la place à des actualités artistiques. « Franny Veenman vient jouer *Veva*, sa dernière pièce. » Sur l'écran, Govert médusé voit apparaître Fran, vêtue comme lors de la rencontre à l'hôtel. Elle est au pied d'un escalier. Devant elle, on voit un cameraman et la perche d'un micro. Elle a déjà joué cette pièce sept fois et viendra peut-être la jouer en ville (Plans 257 à 261)

Govert, bouleversé, sort de la salle et passe dans la cabine de projection. Il essaie de savoir si ce sont des actualités récentes ou anciennes mais le projectionniste fait un geste impuissant, comme s'il ne savait pas ou n'avait pas entendu la question. Govert sort. (Plans 262, 263)

**Séquence 19.** Le jardin de l'asile. (Plans 264 à 266)

Govert court en tous sens dans le jardin puis se dirige vers le Directeur qu'il vient d'apercevoir. Il demande : « Je viens de voir des actualités... Elles sont récentes, n'est-ce pas ? Il n'y a pas d'erreur ? » « Il n'y pas d'erreur », répond le Directeur. Alors Govert n'a pas tué Fran ? ou elle s'est remise ? Le Directeur reste évasif : « En effet, Godfried. » Govert s'éloigne, soulagé. « En effet, et le terrible fardeau de dix ans m'a été ôté...Ce n'était pas un adieu, Fran... Godfried, m'as-tu dit alors. God-fried. Oui, Seigneur, dans cette paix enfin trouvée je pourrai vivre...Le monde me semble toujours si diffus. Je vois la vérité en double, ou en triple... Alors, je suis un autre, alors Je est un Autre.(Plans 264 à 266)

**Séquence 20.** Une cellule/atelier à l'asile. (Plans 267 à 269)

Dans un décor entièrement nu, Govert travaille à fabriquer un tabouret. Il manie la lime, le papier de verre. Il s'arrête un instant pour monologuer. « Qu'arrivera-t-il quand je mourrai ? Où sera Cora ?... Dès le début j'aurais dû être humble et travailler la terre, aider les plantes à vivre et à mourir... et tailler le bois pour le faire devenir ce à quoi Dieu l'a destiné. Un tabouret, un meuble pour toi Cora... Et pour Cathy et Dœs, mes enfants, lorsqu'ils seront grands et heureux, quand eux également sauront quel raté était leur père... Cora, chère Cora... » Il ferme les yeux, les rouvre pleins de larmes, et fixe la caméra. (Plans 267 à 269)

Sur ce dernier Gros plan de Govert se déroule le générique final, annoncé par un carton : « C'était l'histoire de Govert Miereveldt, l'homme au crâne rasé. Un film d'André Delvaux. » Suite du générique final.

\*  
\*   \*  
\*

## UN SOIR UN TRAIN

### Première partie : Les malentendus

(Séquences 1 à 8)

#### *Séquence 1.* Maison de retraite (Plans 1 à 9)

Dans une maison de retraite où il vient rendre visite à sa grand-mère, Mathias écoute la vieille dame lui raconter quelques souvenirs d'enfance. Il lui promet — ce qui est faux — qu'il s'est occupé des pots de chrysanthèmes pour fleurir la tombe de son père, car c'est la Toussaint.

#### *Séquence 2.* L'Université (Plans 10 à 28)

A l'université où il donne un cours de linguistique, Mathias apprend que les étudiants flamands ont déclenché la grève. Il refuse de prendre vraiment parti mais accepte de suspendre son cours. Il fait allusion à la conférence qu'il doit donner le soir-même dans une ville du Nord sur la notion de symbole en linguistique. (Plans 10 à 26)

Une de ses étudiantes, Isa, en profite pour lui demander des conseils dans sa traduction de la pièce médiévale d'*Elckerlyck*. On entend Mathias lire à mi-voix une partie du texte : « Dieu dit : « Où êtes-vous ma mort qui n'épargne personne.. apparaissez... allez chercher tout homme et dites-lui qu'il doit faire le pèlerinage dont personne ne revient > .. » A un collègue qui lui demande s'il va venir à la manifestation des étudiants, Mathias répond qu'il ne veut pas prendre parti pour une majorité contre une minorité. (Plans 27, 28)

#### *Séquence 3.* La répétition au théâtre. (Plans 29 à 50)

Sur un plan noir, on entend une voix caverneuse dire, en flamand, le texte d'*Elckerlyck* : « Où es-tu ma mort, qui n'épargne personne... » La Mort, maquillée de façon violemment expressionniste, sort de l'ombre : nous sommes au théâtre. La répétition s'interrompt rapidement. Le metteur en scène, Werner, n'est pas satisfait du costume qu'Anne a dessiné pour la Mort et lui demande d'imaginer autre chose, qui fasse de la mort un des mille et un événements de la vie quotidienne, ainsi que le suggère Mathias dans son adaptation. Mais Anne pense que le personnage est fixé une fois pour toutes dans la tradition : « On ne peut pas toucher à la Mort ». (Plans 29 à 42)

Mathias attire l'attention d'Anne puis discute avec Werner du sens à donner à la pièce : « *Elckerlyck* ne parle pas à la Mort... toute la pièce est un monologue d'*Elckerlyck* avec lui-même. *Elckerlyck* est plus fort que la Mort, plus fort que Dieu, mais il est seul... » (Plans 30 à 50)

#### *Séquences 4 et 5.* Rue, appartement d'Anne (Plans 51 à 82)

Dans la rue, Anne et Mathias s'arrêtent pour acheter de quoi préparer un repas raffiné. (Plans 51 à 54)

Une fois arrivé dans l'appartement d'Anne, Mathias se met à préparer le repas avec délectation : huîtres, vin blanc, raisins..., tandis qu'Anne, préoccupée, continue à se demander comment elle va pouvoir trouver rapidement un autre costume pour la Mort. (Plans 55 à 60)

Durant le repas, Anne revient sur l'interprétation de la pièce et reproche à Mathias — qui déguste les huîtres et le vin en connaisseur — son manque de spiritualité. Il lui réplique : « Les anges n'ont pas de sexe. » La tension s'accroît entre eux et Anne refuse de se laisser caresser. Mathias, piqué, propose de faire une promenade en attendant l'heure de prendre son train. (Plans 60 à 82)

**Séquences 6 et 7.** L'autobus, le Moulin Brûlé (Plans 83 à 112)

Dans l'autobus, Anne demande à Mathias si elle peut l'accompagner pour sa conférence. Mais Mathias craint les réactions de ses collègues, des nationalistes très fermés, et refuse. Anne est blessée. (Plans 83 à 90)

Tandis qu'ils continuent à discuter, on entend le bruit de la manifestation des étudiants, puis leur autobus se trouve pris au milieu des manifestants et certains étudiants, dont Isa, montent à bord. Mathias, vaguement gêné, lui fait un petit signe de tête. Anne fait alors allusion, amèrement, au fait qu'ils pourraient se marier : une épouse française, ce serait folklorique pour ses Flamands... Mathias ne répond rien. Visiblement, c'est la millième discussion sur ce thème. Mathias est encore plus gêné que d'habitude, à cause de la présence d'Isa qui semble ne rien perdre de la conversation. (Plans 91 à 110)

Arrivé au lieu-dit « le Moulin Brûlé », le couple continue à se déchirer. Soudain Anne explose et part en courant. Mathias l'appelle en vain. (Plans 111 à 112)

**Séquence 8.** Le cimetière de Louvain (Plans 113 à 124)

Mathias arrive au cimetière de Louvain et cherche, sans succès, la tombe de son père. Il finit par jeter le bouquet de fleurs qu'il a acheté à l'entrée dans l'enclos commun des Frères Maristes. (Plans 113 à 124)

**Deuxième partie : Le voyage en train, le voyage dans les souvenirs**

(Séquences 9 à 34)

**Séquences 9 et 10.** La gare, le train (Plans 125 à 156)

Arrivé seul à la gare, Mathias cherche son wagon (Plans 125,126)

Le compartiment où il s'installe est déjà en partie occupé. Mathias voit soudain arriver Anne. Elle prend place en face de lui, le train s'ébranle. Ils voudraient se parler avec amitié mais sont gênés par la présence des autres voyageurs. (Plans 127 à 156)

**Séquences 11 à 21.** alternance de séquences dans le train et *des souvenirs de Mathias : la visite des Docks de Londres.* (Plans 156 à 210)

Au bruit du train, se superpose bientôt une voix off, en anglais, puis la scène change : nous sommes à Londres. Mathias et Anne sont en voiture, en compagnie d'un ami anglais qui leur commente la visite. Anne fait la tête. (Plans 157 à 162)

On revient brièvement au train, avant de repartir dans les souvenirs de Mathias, et ceci plusieurs fois de suite. L'ami leur fait visiter maintenant des quartiers deshérités où se passent les histoires policières d'Harry Dickson : « Rotherhithe, Harry Dickson, Le Mort en habit... » (Plans 163 à 178)

De retour dans le train. Mathias se penche vers Anne et lui demande de ne pas rester à l'attendre jusqu'à la fin de sa conférence. Il voudrait être prévenant — la conférence risque de s'éterniser — mais Anne y voit une manifestation de l'indifférence de Mathias. Le malentendu se creuse entre eux, une fois de plus. (Plans 179 à 189)

A nouveau, une alternance de souvenirs de Londres et de séquences dans le train. A Londres, Anne était déjà silencieuse, mais les deux amants arrivaient à refaire souterrainement leur complicité derrière le dos de leur ami anglais, qui continuait ses explications, imperceptible. (Plans 190 à 201)

Anne, blessée par la dernière remarque de Mathias, sort dans le couloir. Mathias, toujours gêné par la présence des autres, n'ose pas l'appeler (Plans 202 à 210).

**Séquences 22 à 34.** Le train, *le souvenir d'une promenade en campagne avec Anne*, les inserts de l'accident (Plans 211 à 251)



Mathias se revoit, par un après-midi d'automne, à la lisière d'une forêt, avec Anne. Au loin, un paysan semble couper du bois. Soudain, Mathias s'inquiète : Anne a disparu ! Il l'appelle : « Anne ! Anne ! » (Plans 211 à 220)

De retour dans le train : Anne est toujours dans le couloir et tourne le dos à Mathias. (Plans 221 à 223)

Alternance de séquences dans le train et à la campagne. Anne réapparaît à la lisière de la forêt. Elle fait signe à Mathias et lui donne hiératiquement la main. Ils s'embrassent. Anne nous tourne le dos, Mathias ferme les yeux, puis les rouvre et semble regarder la caméra. (Plans 224 à 230)

A ce moment-là, l'alternance des séquences entre train et campagne devient très rapide : un plan de quelques dixièmes de secondes par séquence. On entend la sonnerie stridente du train, des bruits de sirènes, de freins qui hurlent et on aperçoit, sans vraiment les reconnaître tant ils sont rapides, des inserts montrant l'accident de train. Une dernière séquence, légèrement plus longue, nous ramène à la forêt. Mathias est allongé sur Anne. Elle a le visage tourné vers nous et les yeux ouverts. En voix off, on entend la voix de Mathias qui appelle : « Anne ! Anne ! » La scène se clôt sur un lent fondu au noir. (Plans 231 à 251)

### **Troisième partie : Le Voyage au pays des Morts**

(Séquences 35 à 48)

#### **Séquence 35. Le train (Plans 252 à 271)**

Dans un silence surnaturel, le train continue à rouler. Dans le compartiment de Mathias, tout le monde dort. Mathias ouvre les yeux, regarde autour de lui, sort. Il passe dans un autre wagon, aperçoit Hernhutter, debout dans le couloir, qui fume. Il lui demande s'il a vu passer Anne, mais Hernhutter n'a rien vu. Tous deux sont incapables de savoir l'heure : leur montre s'est arrêtée et tout le monde, à part eux, semble endormi. Mathias se présente et reconnaît en Hernhutter un professeur d'histoire des religions. (Plans 252 à 269).

Soudain, le train ralentit. Mathias et Hernhutter se mettent à la fenêtre. Ils entendent quelqu'un appeler du dehors : c'est Val, qui a sauté du train au moment où il ralentissait. (Plans 270, 271)

#### **Séquence 36. La plaine gelée, de jour (Plans 272 à 284)**

Mathias et Hernhutter descendent sur la voie. Val part en reconnaissance du côté de la locomotive, Mathias veut voir si Anne se trouve en queue du train. Soudain, toujours dans le même silence surnaturel, le train se remet en marche. Les trois hommes se retrouvent seuls. (Plans 272 à 274)

Val se fait reconnaître de Mathias : il a été un de ses étudiants. Il propose d'aller chercher de l'aide dans un village qu'il pense apercevoir, au loin. De l'autre côté d'un fossé plein d'eau, on distingue vaguement quelque chose qui pourrait être un clocher. Mais Mathias et Hernhutter décident de l'accompagner. (Plans 275 à 277)

Tous trois se mettent alors en marche, tout petits dans l'immensité de la plaine. Hernhutter commente : « Tant qu'on ne quitte pas les plaines, on trouve des paysages comme celui-ci jusqu'en Russie, aux portes de l'Asie.. » La nuit se fait plus proche. Les trois hommes progressent péniblement, glissent dans la boue. Soudain, Val désigne un feu, dans le lointain. (Plans 278 à 284)

#### **Séquence 37. Le campement près du feu (Plans 285 à 303)**

Les trois compagnons sont arrivés près d'un tout petit feu. Hernhutter est épuisé. Val, pratique, remet du bois, Mathias s'occupe de Hernhutter. Il semble bien qu'ils doivent passer la nuit ici. Comme Val a peur de ce que diront ses parents, Mathias lui dit qu'il arrangera ça

demain. Mais Hernhutter commente : « On croit toujours qu'on peut tout arranger ». (Plans 285 à 293)

Mathias parle alors de la solitude, du malentendu avec Anne ; Hernhutter aussi est solitaire. Tout en préparant des pommes de terre qu'il veut cuire sous la cendre, Val demande plus de renseignements sur Anne. Mathias raconte la façon dont il a fait sa connaissance. (Plans 286 à 303)

**Séquences 38 à 43.** *Souvenir! Récit de Mathias : La première rencontre avec Anne. Noël.* (Plans 304 à 326)

Dans un petit village, Mathias et deux amis, le frère et la sœur, se hâtent vers l'église pour la messe de Minuit. (Plans 304 à 307)

A l'intérieur de l'église, Mathias, sans le vouloir, bouscule légèrement une femme devant lui. Elle se retourne. C'est Anne, qui reconnaît la jeune femme accompagnant Mathias. Elles se donnent rendez-vous par signes. (Plan 308 à 313)

Devant l'église, la sœur de l'ami fait les présentations, puis tous font un bout de chemin ensemble, avant de se séparer. Anne et Mathias se serrent la main. Une fois Anne partie, la sœur se met à raconter son histoire, mais Mathias n'écoute pas. Soudain, il part dans la direction qu'a prise Anne, sans écouter les cris de son ami : « Ne nous laisse pas tomber ! » Il s'arrête à un carrefour, indécis. Soudain, Anne est là. Ils se sourient. (Plans 314 à 322)

Mathias emmène Anne dans une boîte de nuit. C'est une sorte de caverne sombre, encombrée de gens qui dansent sans faire de bruit. Mathias entraîne Anne jusqu'à un coin où brûle un feu de cheminée. Anne enlève son manteau de fourrure, le regarde... (Plans 323,324)

Un bref retour au feu de bois nous montre Mathias, debout, dans la même position qu'en face d'Anne, dans la boîte de nuit. Puis, on revoit Anne, les épaules découvertes, regardant Mathias (Plans 325,326)

**Séquence 44.** Le campement près du feu (plans 327 à 342)

Mathias développe alors le malentendu qui l'oppose à Anne : ils ne sont pas d'accord sur le sens philosophique à donner à la pièce d'*Elckerlyck* : « Anne ne pense pas qu'il suffise d'être conscient et lucide pour maîtriser la mort ... » Il se reproche aussi de n'avoir pas été correct avec elle. (Plans 327 à 334)

Val propose de partir seul en éclaireur, malgré les craintes de Mathias. Il insiste. « Tout ce qui doit se passer est inscrit quelque part. Je ne cours donc aucun risque. » Restés seuls, Mathias et Hernhutter bavardent. Hernhutter, dont la famille est originaire de Bohême, raconte qu'il allait faire un pèlerinage sur la tombe de ses ancêtres, tous enterrés dans une grande tombe, dans le jardin de la communauté. Il développe le concept paisible de la mort chez ces Protestants de Bohême « ... la mort était pour eux l'occasion d'une grande espérance... » Mathias commence à sentir l'angoisse le gagner, mais juste à ce moment Val revient, criant qu'il a aperçu un village. (Plans 335 à 342)

**Séquence 45 à 47.** Les rues du village étranger / le cinéma

(Plans 343 à 348)

Mathias et ses deux compagnons arrivent dans le village signalé par Val. Tout est désert. Les maisons semblent murées, abandonnées. Au loin, il aperçoivent un petit groupe de gens. Val se lance à leur poursuite mais Hernhutter ne peut presque plus marcher et doit ralentir son allure. Une sonnerie les guide vers un petit cinéma dont l'entrée a la forme d'un porche gothique. (Plans 343 à 348)

Dans la salle de cinéma, occupée par quelques dizaines de personnes, on projette un film sans paroles. Des hommes volants semblent curieusement flotter dans le ciel, accompagnés

par une étrange musique. Soudain, la lumière revient brusquement ; il semble qu'il y ait une dispute au fond de la salle. Tout le monde s'en va, sauf un spectateur qui sort en même temps que Mathias et ses amis. (Plans 349 à 359)

Devant l'entrée du cinéma, Mathias essaie vainement de se faire comprendre de l'étranger. Finalement, au mot « hôtel » l'autre fait des signes de la main semblant indiquer une direction et disparaît. Mathias, Val et Hernhutter se dirigent vers une fenêtre allumée (Plans 360 à 362)

**Séquence 48.** L'auberge infernale (Plans 363 à 450)

Poussant la porte, les trois hommes pénètrent dans l'auberge. A l'entrée, des soldats s'amuse à jeter des palets sur une sorte de plaque de fer. Val se dirige vers une serveuse qui n'a pas l'air de comprendre ce qu'il dit. Sur une estrade, près du bar, il y a un petit orchestre. Tous trois vont s'asseoir à une table où sont disposés trois couverts. La serveuse — Moïra — et les serveurs communiquent par de simples signes de tête, lorsque Val tente encore une fois de communiquer avec eux. Mathias essaie de faire comprendre qu'il voudrait téléphoner, sans succès. Il essaie aussi de savoir le nom de cet endroit, mais personne ne semble le comprendre. Sa voix sonne de plus en plus angoissée. (Plans 363 à 374)

Cependant, un serveur arrive tenant précautionneusement trois verres ballon — du même genre que ceux dont Mathias s'est servi dans son repas avec Anne — et une bouteille de vin. Mathias et Hernhutter hument et boivent, en connaisseurs. Val avale son verre d'un coup. Mathias et Hernhutter s'interrogent sur l'absence de signes écrits, d'horloge... Mais leur inquiétude est distraite par l'arrivée des plats : c'est un repas magnifique, superbement présenté. (Plans 375 à 385)

Un peu plus tard, nous sommes au dessert ; Hernhutter semble pensif mais Mathias est mis en verve. Il raconte à Val comment, à la libération d'Anvers, il a été éccœuré par la façon dont on traitait les collaborateurs, ce qui l'a amené à rendre son brassard de partisan. Comme Val lui demande : « Vous avez perdu la foi ? » Mathias se met à parler d'Anne à nouveau et à expliquer que si elle croit en Dieu, c'est parce que, pendant la guerre, une bombe est tombée sur l'école religieuse où elle allait en classe, une école dont elle détestait les bonnes sœurs. (Plans 386 à 393)

Cependant, Hernhutter semble inquiet du manège de Moïra et des serveurs et supplie Mathias de partir. Comme il répète sa demande, de plus en plus angoissé, l'orchestre attaque les premiers accords d'une chanson. Val s'exclame, tout joyeux : « Mais je connais cette chanson ! » et se met à la fredonner :

« Si l'amour ébloui  
De l'été en automne  
Se fane et se fige  
Au gel blanc de l'hiver... »

Val se tourne alors vers Moïra et déclare : « Je vais tout savoir ! Qu'est-ce qu'on parie ? » Il la rejoint, lui parle. On voit Moïra faire un signe de tête à l'orchestre. Mathias veut rappeler Val, inquiet de ce qui se prépare. « Ne nous laisse pas tomber ! » Dans le silence surnaturel qui succède à l'arrêt de la musique, on entend tout à coup une pulsation, suivie d'un point d'orgue. Sur ce rythme très simple, qui va s'amplifiant, Val et Moïra, debout l'un en face de l'autre, commencent à danser. Dans le silence entre deux accords, on n'entend que le piétinement de leurs pas. Moïra et Val, comme fascinés l'un par l'autre, se balancent au rythme de la musique, malgré les appels de plus en plus angoissés de Mathias. Au moment où ils se donnent la main, toute une série de voyageurs envahissent la piste de danse. Mathias tente de se frayer, en vain, un passage parmi la foule. Il continue à essayer de rappeler Val : « Tu ne sais pas quel jeu elle joue ! » Mais Val réplique : « Elle s'appelle Moïra, je

comprends sa langue. C'est merveilleux » Le rythme de la musique semble se faire oscillant, Mathias lui-même oscille de gauche à droite en répétant : « Tu ne sais pas... tu ne sais pas... » Soudain, on entend un bruit de sirènes, de freins qui crissent : tout le monde quitte brusquement la salle dans un sauve qui peut général. (Plans 394 à 445)

Il ne reste plus que Mathias, seul, face à Moïra. Tout d'un coup, pour un plan très bref, sa courte jupe noire est remplacée par la longue cape de la Mort. Mathias se dirige brutalement vers elle, la prend par les épaules, la secoue en répétant : « Mais qui êtes-vous ? qui êtes-vous ? » (Plans 446 à 450)

**Coda. Retour à la réalité ?**

(Séquences 49 et 50)

*Séquence 49.* L'accident de train, la nuit (Plans 451 à 459)

Mathias, cadré comme au plan précédent, semble s'évanouir. En réalité, il est en train de reprendre conscience dans les bras d'une secouriste qui, sous les traits de Moïra, lui apprend que le train a eu un accident. Mathias ne répond rien à sa proposition de téléphoner chez lui et se met à marcher le long de la voie encombrée de ferrailles et de tôles tordues. On aperçoit des flammes, des pompiers, des gens qui courent ou tapent sur des tôles.... (des plans déjà aperçus, très rapidement, juste avant que ne commence la troisième partie.) Mathias se dirige vers une petite maison en bois, une cabane d'ouvriers. (Plans 451 à 459)

*Séquence 50.* La cabane. (Plans 460 à 466)

Dans la pénombre, Mathias s'avance puis découvre trois corps allongés sur la paille. On distingue, dépassant de la couverture qui recouvre un des corps, des bottes qui ressemblent à celles de Val. Mathias découvre un des cadavres : c'est Anne. Il l'enlace, comme s'il voulait la bercer, se met à sangloter puis se couche sur elle dans la même position qu'au plan 251, dernier plan avant le passage au pays des Morts. Mathias est couché sur Anne dont le visage, les yeux clos, est tourné vers nous.

On entend la chanson, avec son dernier couplet :

« Le 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  
S'envole et s'arrache  
A l'eau noire du Temps  
Se pose légère  
Dans son é-ter-ni-té. »

Un lent fondu au noir clôt le film.

Sur le thème de la chanson joué à l'orchestre défile le générique de fin.

\*  
\* \*

## RENDEZ-VOUS À BRAY

**Générique :** sur la musique de l'Intermezzo No 1, opus 119 de Brahms, à côté de photos en médaillon, défilent les titres du générique.

Un Gros plan cadre le contenu d'un télégramme :

« 28 déc. 1917 - Rendez-vous à Bray - 28 déc. La Fougeraie - Vs salue affectueusement de loin - Lieutenant J. Nueil »

### Première partie : Le télégramme

(Séquences 1 à 10)

**Séquence 1 à 3.** Paris, une imprimerie/La chambre de Julien.

(Plans 1 à 17)

Dans l'imprimerie de la revue musicale où il a remplacé Jacques, Julien attend de pouvoir parler au rédacteur en chef. Il voudrait lui demander un délai pour la livraison d'un article en raison de l'invitation de Jacques. Le rédacteur, qui reproche à Julien sa timidité dans l'article qu'il lui apporte, s'étonne que le lieutenant Nueil ait une permission avec « tout ce qui se prépare... » Il montre à Julien un journal caviardé par la censure. (Plans 1 à 5)

Julien se dirige vers l'immeuble où il habite. Il pénètre dans sa chambre, regarde par la fenêtre dans la cour intérieure. Une petite fille joue à la marelle en chantant une comptine, dont la mélodie est inspirée de l'Intermezzo opus 119, No 3 de Brahms :

« Six, cinq, quatre, trois, deux, un et une  
Mon oiseau a perdu ses plumes... »

On la voit sautiller sur les carrés de la marelle, se terminant par le mot CIEL. Julien s'amuse à faire descendre une feuille de papier pour la surprendre. Puis il fait rapidement sa valise et sort. Dans la chambre, on remarque des photos de Jacques. (Plans 6 à 17)

**Séquences 4 à 9.** Le train / *Souvenir : une promenade en auto avec Odile et Jacques.* (Plans 18 à 63)

Dans le train glacial qui l'emmène vers Bray-La-Forêt, Julien est assis en compagnie d'un jeune soldat et d'une jeune femme. Dans la conversation qui s'engage, Julien explique qu'il est Luxembourgeois et qu'il a été bloqué à Paris par la guerre. Comme il évoque Jacques, aviateur dans l'escadrille Voisin, il revoit tout d'un coup la promenade en auto faite avant guerre avec Odile et lui. Ils étaient tous très gais, Odile demandait à Jacques de lui faire faire des loopings... Cependant, le soldat attire l'attention de Julien sur les blancs de la censure dans le journal. Il pense qu'une offensive se prépare. Il descend ensuite avec la jeune femme et Julien se retrouve seul, avec des souvenirs déjà un peu angoissés. (Plans 18 à 63)

**Séquence 10.** Bray-La-Forêt. (Plans 64 à 72)

Julien descend dans la petite gare déserte. Le village aussi semble entièrement mort. Il croise deux enfants qui le regardent d'un air soupçonneux et lui indiquent par signes la direction de La Fougeraie. (Plans 64 à 69)

Hors du village, il parvient à une grille. Dès qu'il a tiré la cloche, *Elle* surgit. Il la suit dans le parc. (Plans 69 à 72)

### Deuxième partie : L'attente

(Séquences 11 à 26)

**Séquences 11 et 12.** La Fougeraie/ *Souvenir : promenade avec Jacques* (Plans 73 à 102)

Laissé seul un moment dans le salon, Julien va vers le piano, joue quelques notes de la comptine, regarde des photos, dont une de la mère de Jacques voilée d'un crêpe. (Plans 73 à 78)

*Elle* revient avec le thé, un gâteau. Julien essaie sans succès d'engager la conversation mais elle reste taciturne. Elle dit habiter là depuis « assez longtemps ». Julien lui raconte que les enfants, dans le village, ont eu peur de lui à cause de son accent. *Elle* disparaît (Plans 79 à 90)

Julien se remet à regarder les photos : (tandis qu'on entend, off, le Brahms du générique : opus 119, No 1.) On voit des photos d'Odile, de Jacques, de Julien... Julien va jusqu'au piano et se met à égrener les premières notes de la comptine tout en articulant des noms de lieux français et luxembourgeois. En voix off, on entend Jacques lui faire écho, tandis que la comptine se change en Brahms, opus 119, No 3. Le plan se ferme presque totalement à l'iris (Plans 91 à 101)

Dans l'effet de médaillon créé par l'iris, on voit Jacques et Julien, tous deux en promenade, avant guerre, s'amuser à rythmer des noms de lieux français et luxembourgeois. Julien en conclut qu'ils sont faits pour s'entendre à demi. (Plans 102)

**Séquences 13 à 15.** La Fougeraie (bruits du canon) / *Souvenir : Jacques blessé.* La Fougeraie (Plans 103 à 147)

Sur les derniers accords du Brahms, Julien perçoit le tintement des cristaux et des tasses sur le plateau. Il se remet pourtant à jouer car il vient de découvrir une partition manuscrite portant la dédicace « A Julien E. Nocturne » Il commence à jouer le Nocturne de Nueil quand les lumières clignent, puis s'éteignent. (Plans 103 à 116)

*Elle* arrive avec un bougeoir, explique la coupure de courant : ce sont les branches que l'on ne coupe plus depuis trois ans. Julien s'inquiète du retard de Jacques, *Elle* l'assure qu'il ne s'est pas trompé de date. Comme Julien veut savoir l'origine des tremblements, elle lui rappelle que le front est à 20 km au Nord. Julien lui fait alors part des craintes exprimées par le soldat dans le train et demande si Jacques peut vraiment avoir une permission avant une offensive. *Elle* reste énigmatique et disparaît. (Plans 117 à 130)

Resté seul, Julien entend la voix de Jacques faire allusion à un nouveau départ, dès qu'il sera guéri de sa blessure et pourra de nouveau voler. Il fait aussi allusion à la mort de sa mère. En musique off, on entend l'opus 119, No 1 de Brahms. Julien regarde une photo de Jacques en aviateur. (Plans 131 à 135)

En flash-back, on voit alors Jacques assis dans un fauteuil, chez lui, tandis que Julien, au piano, joue l'opus 119, No1. Jacques dit qu'il ne parvient plus à voir le visage de sa mère morte, sauf dans un cauchemar. Julien fait allusion à la fin de la guerre mais Jacques est pessimiste. Il rappelle la mort des autres membres du quatuor. (Plans 136)

Un bref retour à La Fougeraie nous montre Julien toujours rêvant à Jacques (137)

A nouveau dans l'appartement de Jacques. Jacques trouve l'insistance de Julien à parler de musique complètement déplacée et la met sur le compte de l'inconscience des civils restés à l'arrière. Julien a terminé le Brahms. Jacques lui dit qu'il vient de composer un Nocturne à son intention « à la manière du Brahms que vous aimez ».. et continue avec une certaine ironie : « J'achèverais tout ça bien proprement, nous reprendrions les répétitions.. » (Plans 138 à 140)

De retour à La Fougeraie, Julien termine à mi-voix la phrase de Jacques qui fait allusion à son incartade chez les Haussmann « ... et rien n'aurait changé.. ». Cependant le grondement du canon se fait plus insistant. Julien se remet au piano pour jouer le Nocturne de Nueil, jusqu'au moment où il arrive au bas de la page : le Nocturne s'achève par quelques portées à demi-effacées. Il se lève et, le bougeoir à la main, sort du salon. (Plans 141 à 147)

**Séquences 16 à 20.** Cuisine de La Fougeraie / Bray la nuit

(Plans 148 à 157)

Julien surprend *Elle* la tête enfouie dans ses mains, accoudée à la table de la cuisine. Il propose de rentrer à Paris, mais elle lui signale qu'il n'y a plus de train à cette heure et lui rappelle que la lettre qu'elle a reçue de Jacques était très précise : Julien doit rester. Julien décide de téléphoner. (Plans 148 à 152)

Le téléphone de La Fougeraie reste muet, Julien part dans le village. La nuit est complètement tombée, il n'y a pas une seule lumière. (Plans 153 et 154)

Soudain, Julien a la vision du visage d'*Elle*, enfoui entre ses mains : elle lève brusquement la tête, comme si elle le regardait. (Plan 155)

Julien reprend brusquement le chemin de La Fougeraie. (Plans 156,157)

**Séquences 21 à 24.** Le parc de La Fougeraie, la nuit/ *Souvenir : Fantômas* (Plans 158 à 183)

Arrivé dans le parc, Julien aperçoit la façade de la villa. A la fenêtre de la cuisine, allumée, on distingue *Elle* en ombre chinoise. (Plans 158 à 166)

Flash-back. A Paris, dans un cinéma de quartier, Julien accompagne au piano la projection de *Fantômas* (Brahms, opus 119, No 4). Le parc où se joue une partie de l'action de Feuillade ressemble beaucoup à celui de La Fougeraie. Entrent Jacques et Odile. Odile est fascinée, Jacques fait la tête. (Plans 167 à 176)

A la sortie du cinéma, Jacques explose contre Julien qui s'abîme le toucher à taper sur une casserole. Julien le traite de snob et refuse d'aller jouer en concert chez les Haussmann. (Plans 177 à 179)

Dans un café où tous trois se retrouvent un peu plus tard, calmés, Odile évoque le sort de la Princesse Sonia, retenue prisonnière par Juve dans sa villa à la campagne... (Plan 180)

Dans le parc de La Fougeraie, Julien contemple l'ombre chinoise d'*Elle* parcourant les couloirs tandis qu'on entend en voix off Odile terminer l'histoire de la Princesse Sonia : « En pleine nuit, elle parcourt les couloirs en tendant ses bras dans le désespoir... » (Plans 181 à 183)

**Séquences 25 et 26.** La Fougeraie/ *Souvenir : le concert chez les Haussmann* (Plans 184 à 206)

A nouveau assis dans le salon, Julien songe qu'il n'aurait jamais dû aller jouer chez les Haussmann (Plan 184)

La réception chez les Haussmann. Julien joue devant un parterre de grands bourgeois. Après le concert, Madame Haussmann tente de le séduire mais se heurte à une attitude glaciale. (Plans 185 à 196)

Un peu plus tard, Jacques discute avec Monsieur Haussmann de la rémunération de Julien, lequel entend par hasard la conversation : il est furieux qu'on le traite comme un laquais. (Plans 197 à 202)

Madame Haussmann tente d'embrasser Julien qui refuse avec raideur. (Plan 203)

Enfin, au moment du départ, comme Monsieur Haussmann tend à Julien une liasse de billets « pour vous dire merci, mon jeune ami », ce dernier jette violemment son verre par terre. (Plans 204 à 206)

### Troisième partie : la révélation

(Séquences 27 à 45)

**Séquences 27 à 30.** La Fougeraie : Le Roi Cophétua / *Souvenirs : scène de la mère de Jacques/ répétition du quatuor de Nueil/ ordre de mobilisation générale* (Plans 207 à 276)

*Elle* vient chercher Julien pour le conduire à la salle à manger. Elle lui sert un vin blanc que Julien reconnaît aussitôt : un vin de chez lui ! Il interroge : « Mais enfin, c'est Jacques qui vous a demandé... » Mais *Elle* reste toujours énigmatique et sort chercher les plats. (Plans 207 à 214)

Resté seul, Julien aperçoit en face de lui un petit tableau qui l'intrigue. Il se lève pour l'examiner de plus près, voit une femme devant laquelle est agenouillé un noble personnage. Il déchiffre le titre : « le Roy Cophétua et la Mendiante ». On entend l'Intermezzo opus 119, No 1. Tandis qu'il continue à détailler les figures, on entend, en off, la mère de Jacques lui faire une grande scène. (Plans 215 à 226)

Dans l'hôtel parisien des Nueil, la mère de Jacques se plaint à Julien de ne plus jamais voir son fils, qui s'isole à La Fougeraie. Elle soupçonne Julien de le retrouver en cachette. Julien est abasourdi. (Plans 227 à 237)

A ce moment-là, Jacques vient chercher Julien pour commencer la répétition de son quatuor. Durant toute la répétition, on peut saisir la complicité entre Jacques et Julien. Comme le temps est décidément trop chaud, Jacques propose de remettre la répétition à une semaine de là, le 2 août. (Plans 238 à 264)

Gros plan sur la première page d'un journal que tient Julien : mobilisation générale. (Plans 265, 266)

Julien se précipite dans l'appartement de Jacques. Sa mère est en train d'appeler ses domestiques. Jacques, en uniforme d'aviateur, accueille Julien avec beaucoup de calme. Les autres membres du quatuor sont déjà partis. Jacques a l'air très sûr de lui, persuadé que la guerre sera courte. Il demande à Julien de reprendre sa chronique musicale et de lui jouer l'Intermezzo Opus 119, No 1. (Plan 267 à 275)

**Séquences 31 à 45.** La Fougeraie, le repas / *Souvenir : l'auberge, l'escapade en forêt* (Plans 276 à 341)

*Elle* revient, tandis qu'on continue à entendre l'opus 119, No 1. Elle découvre un plat de truites, préparé selon la recette nationale de Julien... puis disparaît. Au moment où Julien s'apprête à attaquer son assiette, une série de plans très brefs montrant des truites attrapées par Odile dans un vivier alternent avec des retours sur Julien, attablé à La Fougeraie (Plans 277 à 295)

Le flash-back se développe ensuite dans la continuité. Jacques, Odile et Julien sont tous trois dans une auberge à la campagne. Tandis qu'Odile et Jacques s'éclipsent discrètement en amoureux, Julien discute avec le patron de l'auberge une recette de truite au bleu et de jambon à la tomate. (Plans 296 à 305)

Le soir venu, Jacques essaie de faire comprendre à Julien qu'Odile passerait volontiers un moment en sa compagnie, mais Julien fait semblant de ne pas comprendre. Jacques ironise : « Tu as peur ? » (Plan 306)

De retour à La Fougeraie. *Elle* arrive avec un autre plat : jambon et haricots à la tomate. Julien apprend qu'elle a passé toute la guerre ici. Il lui avoue les difficultés que lui crée le fait de n'être pas incorporé et mentionne sa dernière entrevue avec Jacques, après la mort de sa mère, l'année précédente, en octobre. « Novembre », précise *Elle*. Julien reste pensif. (Plans 307 à 315)



Flash-back à l'auberge, la nuit. Le patron, Julien, et Jacques tenant Odile dans ses bras sont devant un poêle en fonte. Jacques et le patron boivent de l'eau de vie, Julien refuse. On parle de faire une marche très matinale, le lendemain. En off, on entend l'opus 118, No 6 de Brahms. (Plans 316 à 327)

Flash-back. Dans la forêt, Jacques marche en tête et se moque de Julien « qui a fait vœu d'abstinence... » Au bout d'un moment, les trois amis sont arrêtés par la Marne. Jacques propose de faire un détour, mais soudain Julien se deshabilite et plonge dans l'eau glacée pour aller chercher une barque, de l'autre côté de la rive. Jacques le suit, avec enthousiasme, Odile essaie de rattraper les deux garçons. En off, on entend le Nocturne de Nueil. (Plans 328 à 341)

### **Quatrième partie : L'initiation**

(Séquence 46)

**Séquence 46.** La Fougeraie / la chambre (Plans 342 à 370)

Au salon, Julien boit le café et l'alcool servis par *Elle*. Soudain, elle apparaît, en robe de chambre bleu nuit. Elle lui fait signe de la suivre. A sa suite, Julien gravit les escaliers, sans un mot. (Plans 342 à 353)

Ils entrent dans la chambre à coucher. *Elle* prépare la chambre pour la nuit, revient vers Julien. Il lui caresse les cheveux, dénoue la ceinture qui retenait la robe. Elle est nue. Il l'embrasse. A partir de ce moment, on entend le Nocturne de Nueil. (Plans 354 à 358)

Un série d'ouvertures et de fermetures à l'iris isolent les corps des deux amants, maintenant couchés. Le Nocturne se termine avec la dernière ouverture à l'iris. (Plans 359 à 364)

Sur une ouverture à l'iris, Julien se réveille. C'est l'aube. Elle a disparu. Julien bondit pour s'habiller. (Plans 365 à 369)

### **Coda : La transformation**

(Séquence 47)

**Séquence 47.** La gare de Bray (Plans 370 à 377)

A la gare de Bray, il y a maintenant tout un groupe de soldats. Le chef de gare essaie de téléphoner. Julien veut savoir quand part le train pour Paris. Il emprunte à deux soldats un journal et y jette un coup d'œil : on voit une page, copieusement censurée, et un communiqué indiquant qu'en raison du mauvais temps, tous les avions de reconnaissance ont été bloqués au sol. « L'escadrille Voisin se morfond à terre depuis / X / jours » (Plans 370 à 376)

Julien reste immobile, pétrifié. Le chef de gare lui signale que le train va partir. Mais Julien le laisse s'en aller sans lui, tandis qu'on commence à entendre, en off, les notes de la comptine. Le champ se ferme progressivement à l'iris et cadre Julien qui fait mine de revenir vers la gare, puis repart en direction de la Fougeraie. On entend alors le deuxième couplet de la comptine :

« Plume de fer et plume de bois,  
Le Paradis est pour le Roi. » (Plan 377)

Fermeture totale à l'iris et post-générique sur l'opus 119 No 3 de Brahms, traité en Ragtime.

**Montage Rondo**

**Présent**

28 décembre 1917

1 à 3. Julien à Paris

4. Dans le train

6. Dans le train (suite 4)

8. Dans le train (suite 6)

10. Arrivée à Bray

11. La Fougeraie, salon

13. La F. bruit du canon

15. La F. Nocturne de Nueil

16. 17. La F. la cuisine, le salon

18. Bray, la nuit

19. Vision de Julien : Elle

20. Julien retourne à la F.

21. Façade nocturne de la villa

24. Julien confond Sonia et Elle

25. La F. salon, Julien pense aux Haussmann

27. La F. la salle à manger, le tableau du Roi Cophétua

31. La F. la salle à manger, la truite

33. La F. Julien mange

35. La F. Julien mange (suite 33)

37. La F. Julien mange (suite 35)

39. La F. Julien mange (suite 37)

41. La F. Julien mange (suite 39)

**Souvenirs**

5. Jacques en auto (cf. 32) (avant-guerre)

7. Jacques, Julien, Odile en auto (suite 5)

9. Jacques en auto (suite 7)

12. Jacques, Julien en promenade (avant-guerre)

14. Jacques blessé, novembre 1916

22. Fantômas (avant-guerre)

23. Histoire de la Princesse Sonia (suite 22)

26. Le concert chez les Haussmann (avant-guerre, une semaine après 22, 23)

28. Mme Nueil fait une scène à Julien (avant-guerre, dernière semaine de juillet 1914)

29. La répétition du quatuor (suite de 28)

30. La mobilisation générale (août 1914)

32. Auberge : insert, truite (avant-guerre, suite de 5)

34. insert, truite (suite 32)

36. insert, truite (suite 34)

38. insert, truite (suite 36)

40. insert, truite (suite 37)

42. L'auberge (suite 40) : repas, tentation de Jacques

43. La F. Julien tente de s'expliquer  
devant Elle

44. Auberge, soirée devant le poêle  
(soir de 42)

45. Promenade en forêt (lendemain de 44)

46. La F. Julien boit de l'alcool, suit  
Elle dans sa chambre. Scène d'amour.

29 décembre 1917 : au matin, Elle a disparu

47. La gare de Bray : révélation pour Julien ;  
il reprend la route de La Fougeraie (suite 46)

\*  
\* \*



*Belle*, Jean-Luc Bideau, « Mathieu » et Adriana Bogdan, « Belle ».

## BELLE

Voir le découpage de Joseph Marty, in *l'Avant-Scène/cinéma*, n° 226, 15 avril 1979, pp. 7-39.

\*  
\*   \*  
\*

## BENVENUTA

### Première partie : Les rencontres

(Séquences 1 à 26)

**Séquences 1 à 3.** Gand, la maison de Jeanne (Plans 1 à 43)

Dans la vieille ville de Gand, aujourd'hui. Apparaît François. Il cherche le canal de Coupure. Sur le pont qui enjambe le canal, il croise un ballet de vélos tintinnabulants. (Plans 1 à 7)

Il arrive au bas d'un immeuble, sonne, lève la tête vers le miroir-espion placé au premier étage, attend. Comme il s'apprête à sonner une deuxième fois, la porte s'ouvre automatiquement. (Plans 8 à 12)

De l'entrée, part une volée d'escaliers en bois, dessinant un parcours sinueux. François gravit les marches, tandis qu'on entend le chien de Jeanne aboyer. (Plans 13 et 14)

Au salon, l'attend Jeanne, strictement habillée d'un tailleur, les cheveux tirés en chignon, des lunettes noires sur le nez, malgré la pénombre. François commence à lui expliquer le but de sa visite : il a accepté de porter à l'écran un roman de Jeanne. Comme il pense que le personnage de Benvenuta est nourri des expériences personnelles de la romancière, il vient lui en parler. (Plans 15 à 23)

Jeanne l'interrompt sèchement : « Benvenuta, ce n'est pas moi. » Comme François continue « ... j'imaginerais d'utiliser aussi pour l'enfance de Benvenuta, votre enfance gantoise, flamande et francophone à la fois.. », elle proteste : « L'enfance de Benvenuta, c'est votre affaire. Quant à mon enfance à moi... » (Plans 24 à 31)

François cependant continue à faire allusion aux souvenirs de Jeanne : « La première communion, l'hostie reçue comme une forme de l'amour.. », puis se met à parler de Inge, l'amie qui partage la vie de Benvenuta. Il imagine d'en faire un double, en mineur, du personnage de Benvenuta. Jeanne est de plus en plus excédée. (Plans 32 à 38)

Par dérision, elle se met à lui parler de l'Italie. Puis lui demande : « Vous prétendez vous nourrir de ma propre enfance, et vous me proposez d'être d'accord ? » François répond simplement : « Oui. » (Plans 39 à 43)

**Séquences 4 et 5.** La maison de Benvenuta (Plans 44 à 66)

Benvenuta et Inge répètent à deux pianos la Suite Gemini. Inge s'énerve sur un rythme, Benvenuta l'aide. (Plans 44 à 64)

Dans la cuisine, Benvenuta range des provisions quand on sonne à la porte. Elle revient avec une lettre qu'elle montre à Inge. L'autre s'exclame : « Mais... c'est une lettre d'amour, ça ! » (Plans 65 et 66)

**Séquences 6 à 11.** Chambre de Benvenuta, la nuit. *Flash-backs : les salons et le jardin du Consulat de Belgique à Milan.* (Plans 67 à 77)

Inge est dans le lit de Benvenuta, avec elle. Benvenuta lui cite sur un ton faussement dramatique les paroles de Livio : « Je suis un homme masqué et vous me démasquez... » Elles rient. (Plan 67)

Dans les salons du Consulat de Belgique. En voix off, Benvenuta explique comment elle a rencontré Livio, alors qu'elle tentait de se débarrasser d'un critique musical qui lui racontait une anecdote sur Stravinsky : « Alors, il a dit, Stravinsky : < Couper ? Jamais ! > ». Livio en se retournant sur Benvenuta la heurte. Ils engagent la conversation. Livio est magistrat. (Plans 68 et 69)

Lit de Benvenuta : « Je lui dis que j'aime Milan. Il s'indigne, lui, si fier de son sang napolitain... » (Plan 70)

Salons du consulat : Livio lui parle des lignes de la main : « La ligne du cœur et la ligne de l'âme... » (Plans 71 et 72)

Lit de Benvenuta : « ... et la ligne de la mélancolie.. » Benvenuta se met à chanter la chanson du père :

« Mais par quel sortilège,  
Avez-vous donc, Madame,.... » (Plan 73)

Jardins du consulat : Livio et Benvenuta continuent à marivauder. Comme il semble se désespérer de ne plus la voir, elle lui jette : « Vous n'aimez pas les ébauches ? » Il la regarde s'éloigner. (Plans 74 à 77)

**Séquence 12.** Le long du canal de Coupure. (Plans 78 à 80)

Benvenuta montre à Inge la lettre qu'elle envoie en réponse à Livio : « Cet homme-là, je le veux. » Inge est scandalisée.

**Séquence 13.** Salon de Jeanne (Plans 81 à 91)

On voit la photo du père de Jeanne, assis dans un pré en train de peindre. La petite fille regarde l'objectif. Jeanne s'en détache et dit : « Il est parti trop tôt, beaucoup trop tôt... » François fait alors allusion aux chansons du père, que Jeanne aurait... mais il n'a pas le temps de terminer sa phrase. « Laissez mon père tranquille. Il n'a rien à voir avec votre histoire. » Mais François insiste. Il parle maintenant de la mère de Jeanne. Excédée, Jeanne lâche : « Et ma mère était une femme dévote, oui. Et elle collectionnait les breloques de Saint-Antoine, oui. » Puis ils parlent de l'ancienne maison de Jeanne, près de la Halle aux Poissons. On apprend aussi que Jeanne ne sort jamais, et qu'une voisine doit promener pour elle son chien, lors des visites de François. (Plans 81)

François parle alors de son propre père, alsacien, de son enfance malheureuse à Wissembourg, dans une famille désunie : « Je n'ose pas vous dire comment j'ai gagné ma vie... qu'il vous suffise de savoir que j'ai gardé la nostalgie de la pureté. » A quoi Jeanne, ironique, réplique : « Mon petit François, j'ai lu Rilke, moi aussi. » (Plans 82 à 87)

François s'approche de la Main de Justice, posée sur une table, et murmure : « Je ne sais pas si j'oserais.. » A quoi Jeanne réplique : « Osez, François, osez ! » (Plans 88 à 91)

**Séquences 14 et 15.** Milan. La gare, la rue (Plans 92 à 96)

Benvenuta arrive en gare de Milan, retrouve Livio dans le hall ; il décide de l'appeler « Benvenuta ». Elle lui demande de l'accompagner à l'hôtel. (Plans 92 à 95)

Ils marchent dans la rue. (Plan 96)

**Séquences 16 à 18.** Hall, couloirs, chambre 110 (Plans 97 à 119)

A la réception de l'hôtel, on leur assigne la chambre 110. Précédés d'un groom, à l'allure hiératique, Livio et Benvenuta marchent dans les couloirs. On n'entend que le léger tintement de la clé dans la main du groom. (Plans 97 et 98)

Arrivée dans la chambre, toute tendue d'une tapisserie rouge, Benvenuta se retourne sur Livio et commence à se déshabiller. Soudain, il fond sur elle. (Plans 99 à 107)

On voit la jupe de Benvenuta voler en l'air. (Plan 108)

Sur l'oreiller, on voit la main de Benvenuta, broyée par celle de Livio. (Plans 109 à 113)

Plus tard, Benvenuta, assise aux pieds de Livio, lui confie : « Maintenant, plus rien ne pourra empêcher... que ceci ait eu lieu entre toi et moi. » A quoi Livio réplique : « Tu sais, je ne serai pas très vaillant, ce soir. » Il lui explique alors qu'il habite, Via Santo-Spirito, avec ses ex-belles-sœurs et son fils Federico. (Plans 114 à 119)

**Séquence 19.** Via Santo-Spirito, la nuit (Plans 120 à 123)

Arrivés au pied de l'hôtel de Livio, Benvenuta et lui se séparent. En contre-plongée, on voit les fenêtres de la maison qui s'illuminent les unes après les autres.

**Séquences 20 et 21.** La gare, paysages vus du train (Plans 124 à 136)

Benvenuta accueille fraîchement Livio à la gare. Elle lui prend brusquement son écharpe en souvenir, puis fait exprès de se cacher dans le couloir une fois montée dans le train. Au dernier moment, elle lui adresse un adieu de la main. (Plans 124 à 129)

Vu du train, on voit le paysage défiler. (Plans 130 à 136)

**Séquences 22 à 24.** Maison de Benvenuta, canal de Coupure, chambre de Benvenuta. (Plans 137 à 144)

Benvenuta et Inge, dans un accord parfait, répètent au piano la *Suite Gemini*. (Plans 137 à 142)

Dans la rue, Inge veut que Benvenuta lui raconte tout. Benvenuta ne fait qu'en rire. (Plan 143)

Dans la chambre à coucher de Benvenuta. Par la porte ouverte, on voit Inge qui sort de son lit, se glisse dans celui de Benvenuta et lui demande à nouveau de tout raconter. Mais Benvenuta se tait. (Plan 144)

**Séquences 25 et 26.** Maison de Jeanne/Benvenuta enfant, à l'aube (Plans 145 à 149)

On voit le père de Benvenuta/Jeanne enfant prendre la petite fille dans ses bras et l'amener jusqu'à la fenêtre pour lui faire écouter le chant des oiseaux. (Plans 145 à 148)

Plus tard dans la journée, la petite Jeanne/Benvenuta s'amuse à répéter au piano le chant de l'oiseau. (Plan 149)

## **Deuxième partie : L'apparition des rites / le vœu**

(Séquences 27 à 43)

**Séquence 27.** Canal de Coupure (Plans 150 et 151)

Une journée ensoleillée. François marche le long des façades.

**Séquence 28.** Canal de Coupure (Plans 152 à 154)

Même atmosphère qu'en 27. Benvenuta s'assied sur un banc pour lire, en voix off, une lettre de Livio : « Il peut vous paraître étonnant que moi, le débauché, le séducteur, j'aie rêvé de la Rocca d'Ametista à la pureté parfaite gardée par quatre lions. Vous savez qu'à travers le plaisir je n'ai cherché que l'âme. Dans le plan de Dieu tout est imbriqué comme dans un puzzle parfait, il suffit de trouver le bon morceau. »

**Séquences 29 et 30.** Canal de Coupure, maison de Jeanne (Plans 155 à 160)

François s'approche de la maison de Jeanne, lève la tête vers le miroir-espion. La porte s'ouvre aussitôt. (Plans 155 à 157)

Jeanne et François partagent des sandwiches magnifiquement présentés, boivent du champagne. Le visage de Jeanne est moins sévère. (Plans 158 à 160)

**Séquences 31 à 33.** Canal de Coupure, Flash-back : via Santo-Spirito, Canal de Coupure (Plans 161 à 163)

Comme en 28, on voit Benvenuta lire, en voix off, une lettre de Livio : « Sachant que tu étais dans la rue avec le regard levé, tu ne peux imaginer avec combien de tendresse j'ai allumé les lumières sur mon passage... »

Via Santo-Spirito. On voit à nouveau les fenêtres s'allumer. En voix off, la voix de Livio, disant le même texte que précédemment, en italien.

Canal de Coupure. Benvenuta finit de lire la lettre.

**Séquence 34.** Rues de Gand (plans 164 à 177)

Jeanne et François marchent dans la rue. Jeanne est habillée de façon extravagante, comme hors du temps, avec des éléments faisant penser aux années 60. François a du mal à suivre son rythme. Il lui parle de son enfance malheureuse. (Plans 164 et 165)

Le décor est banal : des autos, des vélos, un agent met des contraventions... Jeanne cherche la maison de la Halle aux Poissons et dit soudain : « C'était très tranquille ici, le matin, surtout à l'arrière quand mon père m'éveillait pour écouter les oiseaux. » (Plans 166 à 172)

Comme Jeanne traverse sans faire attention, une voiture manque la renverser, n'était la rapidité de François à la tirer en arrière par la manche. Finalement, ils n'entrent pas dans la maison de Jeanne. (Plans 173 à 177)

**Séquences 35 et 36.** Maison de Benvenuta (Plans 178 et 179)

Au matin, Benvenuta reçoit un télégramme de Livio : « Federico blessé à Monza. Echappe miraculeusement à la mort. Ai fait chose terrible. Perdonami. Perdonami. T'aime plus que jamais. Lettre suit. »

Un autre jour, pluvieux. Benvenuta lit la lettre de Livio, accompagnée d'une carte postale représentant la Rocca d'Ametista. En échange de la vie de Federico, il a promis à Dieu de ne plus revoir Benvenuta. Benvenuta lit la lettre en entier. (On reconnaît des passages lus à la séquence 28.) Inge en conclut que Livio laisse tomber Benvenuta. Cette dernière se met soudain en colère contre elle.

**Séquence 37.** Canal de Coupure (Plan 180)

François s'approche de nous.

**Séquences 38 à 40.** Café / Apparition imaginaire du père et de la mère de Benvenuta/Jeanne ; souvenir de la première communion. Retour au café (Plans 181 à 203)

Assise dans un café, Benvenuta écrit une lettre à Livio : « ...J'organise ma vie autour du passage du facteur. Tu ne peux savoir à quel point tes lettres me suffoquent parfois. Tu as beau dire que je ne suis qu'une janséniste, et que nous n'y pouvons rien si la religion donne tant de ressort à l'amour, j'en suis parfois scandalisée... Mais tu as raison : il faut respecter le vœu ». Cependant, un homme s'est assis en face d'elle. (C'est son père, tel qu'on la vu dans la séquence 25) Benvenuta est éberluée. Le père fait allusion aux chansons qu'elle devrait recopier, bien qu'elle les trouve peu littéraires. (Plan 181 à 187)

Ensuite, avec l'aide du garçon, il essaie de se rappeler le texte d'une chanson :

« Mais par quel sortilège  
Avez-vous donc, Madame,  
Dans le bleu de vos yeux  
Emprisonné mon âme... » (Plans 188 à 191)

A ce moment-là, entre la mère de Benvenuta qui vient chercher le père pour aller à la messe. Elle se met à raconter une expérience mystique : « Hier, j'allais écouter la messe à Saint-Jacques, car c'était son jour. Comme il n'était pas encore là et que je l'attendais pen-

dant l'Épître, voilà que tout à coup je me sens tirée vers l'intérieur par un esprit qui est en moi. Tout entière, je suis alors aspirée par cet esprit. Et alors, un Ange vient, qui tient en ses mains un long dard en or et qui est tout brûlant de feu. Il bat sept fois des ailes. Il se fait un grand silence, et il me dit : Toi, qui es l'élue.... Mais je te raconterai. Il est trop tard, maintenant. » (Plans 192 à 197)

Comme ses parents s'éloignent, Benvenuta s'écrie brusquement : « Père, tes chansons, c'est moi qui les ai brû.... » (Plan 198)

Benvenuta/Jeanne enfant, le jour de sa première communion. Le prêtre l'exhorte à ne pas toucher l'hostie des dents. (Plans 199 à 202)

De retour au café. Benvenuta sourit au souvenir de sa première communion puis se remet à écrire : « Pas une seconde, ta pensée ne m'abandonne. La sensation de bonheur est à ce point aiguë, la volupté si pénétrante, l'extase inouïe que j'en ai le désir de mourir. Je défie quiconque, à la vue de ton écriture quand le facteur m'apporte ta lettre, de t'entourer de pensées plus précises, plus violentes que les miennes. Et cependant, nous devons respecter le vœu. » (Plan 203)

**Séquences 41 à 43.** Maison de Jeanne. Extérieur de la maison. (Plans 204 à 218)

François gravit l'escalier à tout allure. (Plan 204)

Tandis que Jeanne fouille dans des papiers, il savoure les différents sandwiches de la Tour de Babel. Jeanne porte une coiffure plus souple, elle est visiblement maquillée et très soignée. Au cou, on peut voir le petit médaillon d'améthyste. Elle lui parle de Naples. (Plans 205 à 210)

Soudain elle dit : « Livio aimait beaucoup le Lacryma Christi. » François la regarde, interloqué. Il lui déclare qu'il doit partir en repérage à Naples. Jeanne reste songeuse : « Faites votre miel, François, ne vous gênez pas... » (Plans 211 à 215)

Il doit voir aussi la Villa des Mystères et sera absent sept jours. Jeanne, soudain angoissée, demande : « Alors, vous ne viendrez pas vendredi ? » (Plans 216 à 218)

On voit François sortir de la maison de Jeanne. (Plan 219)

### **Troisième partie : Les tentations de Benvenuta**

(Séquences 44 à 58)

**Séquence 44.** Maison de Benvenuta (plans 220 à 225)

Benvenuta et Inge préparent la Suite Gemini pour un concert à Madrid. A la grande colère d'Inge, Benvenuta décide qu'elle passera par Milan, uniquement pour téléphoner à Livio de plus près.

**Séquences 45 à 48.** Milan : l'aéroport / Chambre 110 / Via Santo-Spirito / Chambre 110 (Plans 226 à 249)

Arrivée dans le hall de l'aéroport, Benvenuta cherche désespérément un endroit tranquille pour téléphoner. Une hôtesse l'emmène dans un bureau. (Plans 226 à 232)

Quand elle a enfin Livio au téléphone, la conversation s'engage difficilement. Pour ajouter à son désarroi, l'employé qui lui a laissé sa place revient pour téléphoner lui aussi. Enfin, Benvenuta peut expliquer à Livio qu'elle voulait seulement lui parler, mais il lui demande de l'attendre et de prendre un avion plus tard. Benvenuta finit par accepter. (Plans 233 à 243)

A l'hôtel, Benvenuta refait, seule avec le groom, le chemin qui la mène à la même chambre 110. (Plans 244 à 246)



Par une nuit brumeuse, elle se retrouve au pied de la demeure de Livio, Via Santo-Spirito. (Plans 247 et 248)

Le lendemain, très tôt, le téléphone sonne dans sa chambre. Livio ne peut pas venir la voir : un de ses collègues vient de périr dans un attentat terroriste. (Plan 249)

**Séquences 49 à 52.** Maison de Benvenuta / vue du canal / Retour à la maison de Benvenuta (Plans 250 à 256)

Un très lent mouvement tournant de la caméra montre Inge en train d'annoter des partitions et Benvenuta qui joue du piano. Au passage, on reconnaît la photo du père. (Plans 250 et 251)

Dans la maison de Benvenuta, la nuit. Benvenuta raconte à Inge qu'elle a gardé contre sa peau le petit médaillon d'améthyste que lui a donné Livio. (Plan 252)

De la fenêtre, on aperçoit en contre-bas le canal dans la nuit et une sorte de ballet de vélos nocturnes faisant tinter leurs sonnettes. En voix off, on entend Inge commencer à raconter l'histoire de Clélia et de Fabrice : « Clélia avait fait vœu que si son père était sauvé, jamais elle ne reverrait Fabrice... » (Plans 253 à 255)

Inge et Benvenuta sont serrées l'une contre l'autre. Inge continue : « En conséquence elle imagina de le recevoir dans une obscurité profonde, sans le voir... Ainsi Fabrice, en respectant le vœu, vint en elle chaque nuit, sans la voir, et lui fit un enfant... » Benvenuta est intriguée : « Qu'est-ce qui m'empêcherait de » voir « Livio, de seulement le voir ? »

**Séquences 53 à 58.** Milan : la gare / La chambre 110 / Le salon de thé / Rues devant le salon de thé / Retour au salon de thé / Rues (Plans 257 à 292)

Benvenuta arrive à la gare. (Plan 257)

Dans la chambre 110, où Livio vient de la rejoindre, les choses se passent mal. La communication entre Livio et Benvenuta est brouillée. Soudain Livio tente de la prendre. Elle résiste. Il la gifle. Elle se dégage. Tous deux reconnaissent combien ils sont loin de leur idéal : « L'amour astral, le rocher d'améthyste...Quelle bouffonnerie ! » (Plans 258 à 271)

Dans un salon de thé. Au milieu de clients visiblement âgés, un petit orchestre joue des valse démodées. Livio parle des frustrations de sa vie professionnelle et familiale. Comme il s'échauffe, le malaise de Benvenuta grandit. Elle a l'impression qu'on les écoute. L'orchestre attaque un Tango dont la musique, de plus en plus envahissante, vient troubler sa conversation. Soudain, elle se lève et part en courant. (Plans 272 à 289)

Dans la rue, elle fait encore quelques pas, puis regarde si Livio l'a suivie. Comme elle ne le voit pas, elle revient vers le salon de thé. (Plan 290)

A l'intérieur du salon, Livio paye à la caisse. Il est plutôt furieux du scandale. (Plan 291)

Dans la rue, Benvenuta lui demande soudain un chien. Il l'embrasse. (Plan 292)

### **Quatrième partie : La révélation / La transformation des personnages**

(Séquences 59 à 76)

**Séquence 59.** Salon de Jeanne, la nuit. (Plans 293 à 304)

Sur la photo du père se superpose une diapositive représentant un paysage. C'est François, qui, de retour de Naples, passe à Jeanne les diapositives qu'il a prises. Il en vient à Pompéi. (Plans 293 à 297)

Sur la diapositive du jardin au centre du péristyle, il commente : « C'est ici que le gardien aurait pris la seule photo des amants.. Livio se pencherait vers elle, sourirait... » Jeanne enchaîne : « Livio se tient à sa droite... La photo sera voilée, mais il reste les deux ombres... » (Plans 298 à 300)

Diapositives de la Villa des Mystères. On voit les peintures murales. Au bruit du projecteur de diapositives s'est progressivement substitué un bruit de grillons dans la campagne. (Plans 301 à 304)

**Séquence 60.** La Villa des Mystères (Plans 305 à 320)

Livio et Benvenuta arrivent à la Villa des Mystères, le jour de fermeture des Musées. Livio parle en napolitain avec le gardien pour qu'il les laisse entrer quand même. Pour Benvenuta, il commente la visite. Le gardien les rattrape et s'offre à les photographier (Plans 305 à 310)

Livio reprend ses commentaires et introduit Benvenuta dans la Chambre des Mystères. Tandis que Benvenuta pénètre la première dans la Chambre, on entend Jeanne qui commente la scène en voix off : « Il se tait. Elle ne savait rien. Elle sait tout. Elle se reconnaissait avec stupeur. Tout cela, elle l'avait vécu. L'initiation, le sacrement... L'initiee arrive, à demi-voilée. Deux servantes la préparent. Un Silène joue du luth. L'initiation. La Femme Epouvantée rejette le voile. L'initiee est flagellée... » Après un certain temps, on entend à nouveau le bruit des diapositives. (Plans 311 à 321)

**Séquence 61.** Salon de Jeanne, la nuit (Plan 322)

François demande à Jeanne si elle a conservé ses lettres.

**Séquence 62.** Canal de Coupure (Plan 325)

Benvenuta lit une lettre, assise sur un banc.

**Séquence 63.** Salon de Jeanne, la nuit (Plans 326)

Jeanne répond à François : « Oh, c'était un fatras. De temps en temps, une perle :

« Passé Parme,  
Mon amour,  
Passé Plaisance  
Le train court  
Entre deux haies d'aubépines... »

Il voulait qu'elle lui écrive tous les jours. Elle lui avait promis de lui envoyer son journal. Elle écrivait, mais n'envoyait rien.... Elle ne le voyait presque plus. En allant à Naples, elle savait que le temps de sécheresse était proche. » (Plan 326)

**Séquences 64 à 69.** Naples : Le théâtre San Carlo / L'église / La solfatare / vues de la baie de Naples / Le restaurant du Pausilippe / Le retour à Naples en taxi. (plans 327 à 366)

Benvenuta retrouve Livio à la sortie du San Carlo. L'attitude de Livio est étrangement lointaine. (Plans 327 et 328)

Dans la petite église de Monte-Oliveto, Livio fait un acte de contrition devant l'autel de la Madone. Benvenuta s'amuse à allumer les ampoules électriques qui remplacent les cierges. (Plans 329 à 334)

Tous deux sont maintenant sur le site de la solfatare, au milieu des vapeurs de soufre. Le guide italien continue ses explications. Benvenuta est tendue. (Plans 335 à 341)

Livio raconte qu'à Puzzuole, un tremblement de terre a révélé les ruines d'un temple grec, qu'était venu recouvrir un temple romain, puis une église baroque... : « On se dit : c'est la vengeance des dieux.. » (Plan 342)

Benvenuta le regarde fixement. Livio lui demande soudain : « Tu sei una straga ? » (Plans 343 et 344)

Quelques vues de la baie de Naples, la nuit.

Benvenuta et Livio sont attablés dans un restaurant. Livio raconte un rêve : un jour, à l'occasion d'une plaidoierie, il rencontre un vieillard pourvu de deux petites ailes. Comme il lui demande pourquoi il ne s'en est pas servi pour échapper à la justice, l'autre lui répond qu'il ne peut pas quitter sa terre et ses dieux. Benvenuta, malgré son angoisse grandissante, le plaisante sur sa lecture de Kafka. (Plans 349 à 354)

Cependant, tandis que Livio boit du *Lacryma Christi*, un chanteur à la mandoline entame une chanson sur le thème : « Il Maestro e la Principiante » (Le Maître et la Débutante). Quand il a fini, Livio lui fait un signe et lui demande de chanter : « Finestra che luciva.. », une chanson qui parle de la fin d'un amour. (Plans 355 à 361).

Benvenuta est au bord des larmes. Livio fait allusion aux Italiens qui enferment les femmes dans une cage dorée, puis s'envolent... (Plans 362 à 365)

Dans le taxi qui les ramène du Pausilippe à Naples, on entend encore la chanson. Benvenuta se laisse soudain glisser le long de Livio. (Plan 366)

**Séquence 70.** Salon de Jeanne, la nuit (Plans 367 à 370)

Jeanne parle maintenant de Livio comme si elle était Benvenuta : « Il s'éloignait de moi, je le sentais bien.. » mais continue à parler de Benvenuta à la troisième personne : « Elle s'éloignait aussi. Elle avait fait son butin. » François demande : « C'est alors qu'elle se sépare de Inge ? »

**Séquence 71.** Maison de Benvenuta (Plans 371 à 382)

Inge apporte à Benvenuta une lettre concernant Livio. Elle a demandé des renseignements sur lui au vice-consul de Milan. On parle de ses aventures amoureuses, entre autres d'une très jeune amie qu'il aurait en ce moment, en plus d'une liaison avec une pianiste. Benvenuta est horrifiée par le geste de son amie. Mais Inge ne veut que guérir Benvenuta de son obsession et de ses blessures (Plans 371 à 381)

Benvenuta part alors dans une longue tirade où elle explique la nature du lien qui la relie à Livio. Comme la caméra tourne très lentement autour d'elle, on découvre une photo du père, la Rocca d'Ametista, une pierre de la solfatara... (Plan 382)

**Séquence 72.** Nouvelle maison de Benvenuta (et actuelle maison de Jeanne) (Plans 383 à 387)

Le même mouvement de caméra nous fait découvrir le nouvel appartement de Benvenuta ; on voit, entre autres, la photo de Benvenuta et de Livio prise dans le jardin de la Villa des Mystères, une reproduction en carte postale de l'Epouvantée. (Plan 383)

Benvenuta est au piano. Un coup de téléphone l'interrompt. C'est Livio, qui annonce que son aventure avec l'autre femme est déjà terminée. Il lui demande si elle joue toujours « leur » Mozart. Elle revient ensuite au piano et commence à jouer le Mozart, mais s'interrompt avant la résolution de la phrase musicale. (Plans 383 à 387)

**Séquence 73.** Maison de Jeanne (plans 388 à 400)

François grimpe quatre à quatre les escaliers. Jeanne l'accueille avec volubilité. Elle est particulièrement soignée et porte le médaillon d'améthyste. Sans laisser François reprendre haleine, elle lui fait une grande scène de jalousie : « 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. Inventez-la comme vous la voudrez. Elle ne veut rien de vous, elle vous imagine très bien faisant l'amour avec une autre... Mais je défie quiconque quand vous sonnez à cinq heures et que vous laissez votre passé à la porte, neuf et intact pour moi, je défie quiconque alors de vous entourer de pensées plus précises, plus justes que les miennes. » (Plans 389 à 393)

Ils sont maintenant devant le tableau d'Ensor. Jeanne lui présente quelques pages du journal qu'elle a conservées. François se met à les lire : « ...je ne crains pas la mort, mais seulement l'étroitesse du passage.. » Comme François lui demande ce que Livio a répondu au journal qu'elle lui a envoyé, Jeanne se tait. (Plans 394 à 400)

**Séquence 74.** Nouvelle maison de Benvenuta (Plans 401 à 403)

On voit Benvenuta lier dans un papier les feuillets du journal, écrire l'adresse de Livio, Via Santo-Spirito.

**Séquence 75.** Salon de Jeanne, la nuit. (Plan 404)

Jeanne, dans la pénombre, se trouve en face du tableau d'Ensor, face à nous : « Peu importe qu'il soit doux ou cruel, ce que l'amour a de plus doux ce sont ses violences....En elle coulait le sang de l'ange. L'ange tenait en ses mains un long dard en or dont l'extrémité était de feu. De ce feu qu'il plongeait en elle plusieurs fois, il l'enflammait jusqu'aux entrailles. Si exquise était la douleur, si excessive la jouissance... » Oppressée, elle s'arrête tandis que François enchaîne : « Plus rien ne pourra empêcher... que ceci ait eu lieu entre toi et moi.. » A quoi Jeanne réplique : « Tu sais, je ne serai pas très vaillante demain. »

**Dénouement.**

(Séquences 76 à 83)

**Séquence 76.** Nouvelle maison de Benvenuta (plan 405)

La main de Benvenuta, sur le clavier. La main se retire avant la résolution de l'accord musical. Le clavier reste seul.

**Séquence 77.** La maison de Jeanne, extérieur (Plans 406 à 416)

François arrive à la porte de Jeanne, sonne. Comme la porte ne s'ouvre pas, il regarde le miroir-espion, attend un peu, puis va chez la voisine. Celle-ci lui conseille d'essayer de passer par la grille du jardin. François pousse le portail rouillé qui résiste, essaie ensuite de forcer une porte donnant sur le jardin puis fonce vers une petite porte en contre-bas.

**Séquence 78.** Maison de Jeanne (Plans 417 à 429)

La maison est déserte. François ouvre une à une les portes qui lui donnent accès au domaine secret de Jeanne. Partout l'accueille la couleur rouge, éclatante dans la chambre à coucher dont la disposition et la lumière rappellent celle de la chambre 110 et de la Chambre des Mystères. Soudain, la voisine appelle François au téléphone.

**Séquence 79.** Nouvelle maison de Benvenuta (Plans 430 et 431)

Benvenuta, assise au piano, sursaute au coup de sonnette. Le facteur lui tend, avec des lettres, le Journal envoyé à Livio et portant la mention :« destinatario deceduto ».

**Séquence 80.** Couloir d'entrée chez la voisine (Plan 432)

C'est la fille de Jeanne, au téléphone. Sa mère a été renversée par une auto dans la rue, alors qu'elle était sortie promener le chien. Elle entre en salle d'opération. François décide d'attendre les nouvelles chez Jeanne.

**Séquence 81.** Nouvelle maison de Benvenuta (Plans 433 à 435)

Benvenuta est restée avec le Journal entre les mains. Elle se dirige vers une étagère où se trouvent exposés quelques souvenirs : la reproduction de l'Épouvantée, la carte de la Rocca d'Ametista, la pierre sulfureuse. Ensuite, elle ouvre le tiroir d'un petit meuble où l'on voit, pêle-mêle : la photo du père, l'écharpe de Livio, ses lettres. Elle remet la photo dans le tiroir, place ensemble, dans du papier journal, la photo des amants, les lettres, la pierre sulfureuse... Elle saisit une lettre et commence à la lire (en voix off) : « Toujours je vais portant

votre amour sur moi comme une couronne sur ma tête... J'ai tant de choses à vous dire...  
Passé Parme, mon amour, passé Plaisance, le train court entre deux haies d'aubépines... »

**Séquence 82.** Salon de Jeanne (Plans 436 à 442)

François attend, inquiet. Il est assis devant le tableau d'Ensor. Au mur, on voit la photo du père et de la petite fille. Il effleure du doigt la main de Justice. Soudain, la sonnerie du téléphone retentit. François s'en approche lentement. On ne le voit pas décrocher l'appareil.

**Séquence 83.** Canal de Coupure, crépuscule (Plans 443 à 453)

On voit apparaître Benvenuta, portant le paquet de reliques dans ses bras.(Plan 443)

Dans la même atmosphère et marchant du même pas, apparaît François. Il regarde... (Plan 444)

...Benvenuta, qui s'éloigne (Plan 445)

François articule, silencieusement, les syllabes de son nom : « Benvenuta » (Plan 446)

Benvenuta continue à marcher. Elle arrive près d'un jardinier âgé qui bougonne, en flamand, des paroles incompréhensibles tout en ratissant un feu de feuilles mortes. Benvenuta contemple un moment le feu, puis y jette le paquet. (Plans 447 à 449)

On voit le paquet se consumer lentement. Benvenuta lui tourne le dos et s'éloigne. Au premier plan, un rideau de flammes gagne peu à peu toute la hauteur de l'écran. Dans le lointain, Benvenuta disparaît.

Générique final.

### **Benvenuta : Un montage en course de relais**

**Métadiégèse : Jeanne/François**

**Diégèse : Benvenuta/Livio**

1. F. cherche la maison de J., de l'autre côté du canal de Coupure.

2 et 3. Maison de J.. Première rencontre entre J. et F. On entend le chien de J.

(cf. 58) F. fait allusion à l'enfance de J., à sa première communion (cf. 39)

4. Maison de B. B. au piano avec Inge

5. Maison de B. B. reçoit la 1<sup>re</sup> lettre de Livio

6. Maison de B. B. et Inge au lit

7. *FB : les salons du consulat à Milan, 1<sup>re</sup> rencontre entre B. et L.* (récit de B. à Inge)

8. Maison de B. B. et Inge au lit (suite. 6)

9. *FB : suite salons du consulat* (suite 7)

10. Maison de B. B. et Inge au lit (suite. 8)

11. *FB : les jardins du consulat. (suite 9)*  
*B. salue Li.*

12. B et I. dans la rue : B envoie une lettre à Li.

13. Maison de J. 1<sup>re</sup> conversation entre J. et F. sur le père et la mère de J. (cf. 38), les parents de F., allusions à Rilke...

14. B. rencontre Li. à la gare de Milan

15. B. et Li. dans les rues de Milan

16. Arrivée à l'hôtel, via Manzoni

17. La chambre 110. B. et Li. font l'amour

18. Même chambre, plus tard. B : « Rien ne pourra plus empêcher à présent.. que cela ait eu lieu entre toi et moi... » Li : « Tu sais, je ne serai pas très vaillant, ce soir. » (cf. 75)
19. Via Santo-Spirito, la nuit (cf.32)
20. Le lendemain : départ de B. à la gare de Milan
21. Paysages vus du train
22. Maison de B. B. et Inge au piano
23. B. et Inge dans la rue : « Raconte ! »
24. Maison de B. B. et Inge au lit. B. ne veut pas raconter
25. *Maison de J./B. enfant.FB : Jeanne/B. enfant : le réveil des oiseaux. (souvenir de B.) (cf.34)*
26. *Maison de : J. B. enfant.FB : Jeanne/B. au piano rejoue les notes de l'oiseau (souvenir de B.)*
27. Vue du Canal de Coupure
28. Jardin du canal, même atmosphère qu'en 27. B. lit la lettre de Li. sur le rocher d'améthyste (cf.36)
29. F. s'approche de la maison de J. La porte s'ouvre aussitôt
30. Maison de J., F. et J. mangent des sandwiches
31. Jardin du canal.(Même atmosphère qu'en 28). B. lit la lettre de Li. sur les fenêtres allumées (cf. 32 et 19)
32. *FB : Via Santo-Spirito (cf. 19) On voit les fenêtres qui s'allument sur le passage de Li. (souvenir de B.)*
33. Jardin du canal. Retour sur B. (suite. 31)
34. Promenade de J. et F. dans la rue, allusion au réveil des oiseaux (cf. 25)
35. Maison de B. B. et Inge : B. reçoit le télégramme de Li. « Ai fait chose terrible.. »
36. Maison de B. B et Inge. Matin pluvieux. B. lit la lettre sur le rocher d'améthyste et le vœu de Li. 1<sup>re</sup> dispute avec Inge. (cf. 28)
37. F. près du canal de Coupure
38. B. dans un café, lit la lettre qu'elle envoie à Li.« ... la religion donne tant de ressort à l'amour.. »  
*Apparition imaginaire du père dans le même espace, discussion sur les chansons disparues. (cf. 13)*  
*Apparition imaginaire de la mère qui raconte une expérience mystique. : « Et alors, un Ange vient qui tient en ses mains un long*

- dard en or, et qui est tout brûlant de feu.. »  
(cf. 13 et 75)  
39. FB : B/ J. en 1<sup>re</sup> communiant (souvenir de B.) (cf. 3)  
40. B. au café (suite 38) termine sa lettre à Li. :  
« La sensation de bonheur est à ce point aiguë, la volupté pénétrante, l'extase inouïe....je défie quiconque..il faut respecter le vœu. »  
(cf. 73 et 75)
41. Maison de J., F. escalade les marches à toute allure  
42. Maison de J. La tour de Babel des sandwiches. F. annonce son voyage à Naples. 1<sup>re</sup> allusion de J. à Li. comme à un personnage réel : « Li. aimait beaucoup le Lacryma Christi. » J. : « Faites votre butin, François ! » (cf. 70)  
43. F. sort de la maison de J.
44. Maison de B. B. et Inge au piano. B. a l'intention de s'arrêter à Milan. Colère de Inge  
45. Aéroport de Milan. B. téléphone à Li.  
46. B. seule dans la chambre 110 de l'hôtel  
47. B. fait un pèlerinage à la Via Santo-Spirito, la nuit.  
48. Le matin à l'hôtel : coup de téléphone de Li. Il ne peut pas venir la retrouver  
49. Maison de B. B. et Inge au piano. Accord parfait  
50. Maison de B. B et Inge, la nuit. B :  
« J'ai gardé contre ma peau la pierre d'améthyste ... »  
51. Vue du canal, la nuit. Voix off de Inge : allusion à l'histoire de Fabrice et de Clélia.  
52. Maison de B. B et Inge, la nuit. (suite 50) B. séduite par l'histoire de *La Chartreuse de Parme*, décide de voir Livio, sans le toucher.  
53. Gare de Milan, arrivée de B.  
54. Chambre de l'hôtel, Li. et B. prêts à rompre le vœu.  
55. Salon de thé milanais. Angoisse de B., 1<sup>er</sup> malentendu entre B. et Li.  
56. Extérieur du salon de thé, B. indécise  
57. B. rejoint Li. dans le salon de thé  
58. Rues de Milan. B. demande un chien à Li.  
(cf. 3)
59. Maison de J., F. projette à J. les diapositives prises à Naples et à Pompéi. Impluvium, Chambre des Mystères
60. Pompéi : Li. introduit B. dans la Chambre des Mystères. Voix off de Jeanne commentant les impressions de B.

61. Maison de J. (suite. 59) F. demande à J. si elle a conservé les lettres de Li.

63. Maison de J. (suite.61) J. « Oh ! c'était un fatras ! de temps en temps une perle : « Passé Parme, mon amour, Passé Plaisance ... » Allusion au journal que B. a promis d'envoyer à Li. « Elle avait promis de lui envoyer son journal... elle écrivait, elle n'envoyait rien.. » (cf. 72 et 73)

70. Maison de J. (suite 63) J., la nuit, avec F. « Il s'éloignait... elle s'éloignait aussi... elle avait fait son butin.. » (cf. 42) F. fait allusion à la séparation de B. et d'Inge (cf. 71)

73. Maison de J., F. grimpe l'escalier en courant. Angoisse de J. « François ! vous êtes en retard ! » et grande scène de jalousie à l'égard des relations entre B. et François : « Je défie quiconque de vous entourer de pensées plus précises que les miennes(cf. 38) »  
F. demande à J. ce qu'elle a fait du journal qu'elle devait envoyer à Li.(cf. 63 et 72)

75. Maison de J. la nuit, (moment exact non précisé) elle continue à parler : « Ce que l'amour a de plus doux ce sont ses violences...En elle coulait le sang

62. Canal de Coupure, B. lit une lettre

64. B. et Li. au théâtre San Carlo de Naples. 2<sup>e</sup> malentendu entre B. et Li.

65. B. et Li. dans l'église, à Naples.

Contrition de Li.

66. Visite à la Solfatare . Angoisse croissante de B.

67. Vues sur la baie de Naples, la nuit.

68. Restaurant à Naples, rêve de Livio, chansons prémonitoires, la séparation est proche.

69. B. et Li. dans un taxi. Fin de la chanson, off.

71. Inge lit à B. la lettre d'informations qu'elle a demandées sur Li. Colère de B. (cf. 70)

72. Nouvelle maison de B. (actuelle maison de Jeanne) Appel téléphonique de Li., allusion au journal de B. (cf. 63 et 73) Le Mozart inachevé

74. Nouvelle maison de B. B lie les feuillets du journal qu'elle va envoyer à Li. (cf. 73)  
Voix off de J. « Peu importe qu'il soit doux ou cruel.. »



de l'ange. L'ange tenait en ses mains  
un long dard en or dont l'extrémité  
était de feu.. » (cf. 38 : l'expérience mys-  
tique de la mère) « Si exquise était  
la douleur, si excessive la jouissance.. »  
(cf. 40, la lettre de B. à Livio)  
F. : « Plus rien ne pourra empêcher  
que ceci ait eu lieu, entre toi et moi »  
(cf. 18, scène entre B. et Li.)  
J. « Tu sais, je ne serai pas très vaillante  
demain... » (cf. 18)

77. F. sonne à la porte de J. La maison  
reste fermée. Il interroge une voisine.  
78. F. pénètre par effraction dans la  
maison de J., découvre le sanctuaire  
de sa chambre. On l'appelle au  
téléphone

80. Chez la voisine. F au téléphone.  
J. a été renversée par une automobile  
alors qu'elle était sortie promener  
son chien

82. F. seul dans la maison de J. attend à côté  
du téléphone dont la sonnerie résonne  
brusquement

Générique final

76. Nouvelle maison de B. B. au piano, joue  
Mozart sans résoudre l'accord

79. Nouvelle maison de B. B. au piano  
sursaute au coup de sonnette : le facteur lui  
rapporte le journal envoyé à Li :  
« destinatario deceduto ».

81. B. fait un paquet des reliques et du  
journal, retrouve des lettres : « Passé Parme,  
mon amour, passé Plaisance.. » (cf. 63)

83. Canal de Coupure, crépuscule. B. marche.  
Même espace : F. apparaît et regarde, dans le  
lointain, B. qui s'éloigne. B. continue à  
marcher et jette au feu le paquet de reliques

\*

\* \*

## L'ŒUVRE AU NOIR

### Découpage

Voir *André Delvaux, une œuvre-un film. l'Œuvre au noir*, Labor/Méridiens Klincksieck, 1988, « découpage de juillet 1987 », pp. 258-273, et celui de Jacques Kermabon, in *l'Avant-scène/cinéma*, n° 371, mai 1988.

### Montage en puzzle

#### *Séquences chronologiques*

- 1 à 3 : Le coche, la ferme brûlée.
- 5 à 7 : Bruges, la maison de Myers
- 10 : En barque, sur les canaux, avec Myers
- 14 à 18 : Chez Myers. Zénon soigne Han.  
19 à 22 : Le couvent. Zénon décide de travailler au dispensaire, installation des bains de vapeur.  
23 : Myers inquiet
- 26 : Zénon apprend la mort d'Henri-Max.  
27 : Zénon dans sa chambre
- 29 à 31 : Zénon retourne soigner Han  
32 : Zénon soigne le Prieur  
33 à 35 : Assassinat de Jean Myers, funérailles
- 37 et 38 : Zénon s'installe au couvent, Rencontre de Greete  
39 et 40 : Zénon découvre le manège des Anges
- 41 à 51 le piège policier commence à cerner le couvent. le Prieur agonise, puis meurt.

#### *Séquences déplacées*

- Prégénérique : trente ans avant, les adieux de Zénon et d'Henri-Maximilien.
4. La mort d'Henri-Maximilien, dans les Crete.
- 8 : *Imagination* : Autodafé des livres de Zénon, après la fuite d'Innsbrück.
- 11 : *Hallucination interne* : la mère de Zénon, Greete et Zénon enfant  
12 : *Souvenir* : Rues de Cologne  
13 : *Souvenir* : La maison Fugger à Cologne, pendant la peste
- 24 : *Souvenir et récit interne* : Zénon et Henri-Maximilien à Innsbrück  
25 : *Souvenir et récit interne* : Zénon soigne Henri-Maximilien puis s'enfuit avec lui
- 28 : *Rêve* : la course à l'œuf
- 36 : Inserts : plan de rosier/ barque de Myers.  
*Cauchemar de Zénon* : l'auberge
- Plan 247 : *insert* : paysage et cris de corbeaux  
Plan 248 : *insert* : un gibet sur une colline, la fumée d'un incendie au loin

52 à 54 : Zénon découvre le lieu de réunion  
souterrain des Anges

55 à 62 : Zénon se prépare à passer en Angle-  
terre, puis renonce

63 à 67 : Retour à Bruges, arrestation

68 à 70 : Zénon dans sa cellule, premier  
interrogatoire

72 à 74 : Idelette et les Anges exécutés,  
deuxième interrogatoire

76 : Zénon songe dans sa cellule

78 : Zénon regarde la pomme en train de  
pourrir

79 : Le procès de Zénon

80 : Campanus inquiet des manœuvres de  
Le Cocq

81 : Chez Martha et Philibert

82 : Zénon est condamné

83 à 85 : Zénon dans sa cellule

86 et 87 : Campanus essaie d'obtenir que  
Zénon se rétracte

88 : Suicide de Zénon

71 : *Inserts* : Vue d'un canal au crépuscule.  
Des enfants jouent au bord de l'eau.

75 : *Inserts* : Plans de canaux, la caméra  
glisse au-dessus de l'eau

77 : *Insert* : Eau croupissante du canal

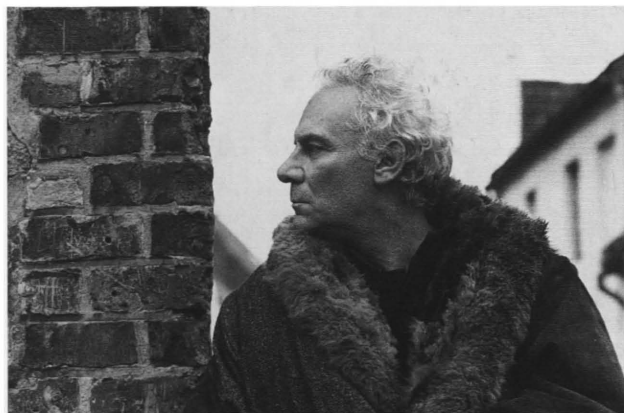
79, bis : *Inserts* :

1 : sur la voix off du chanoine

Campanus : Henri-Maximilien s'éloigne  
dans les Crete

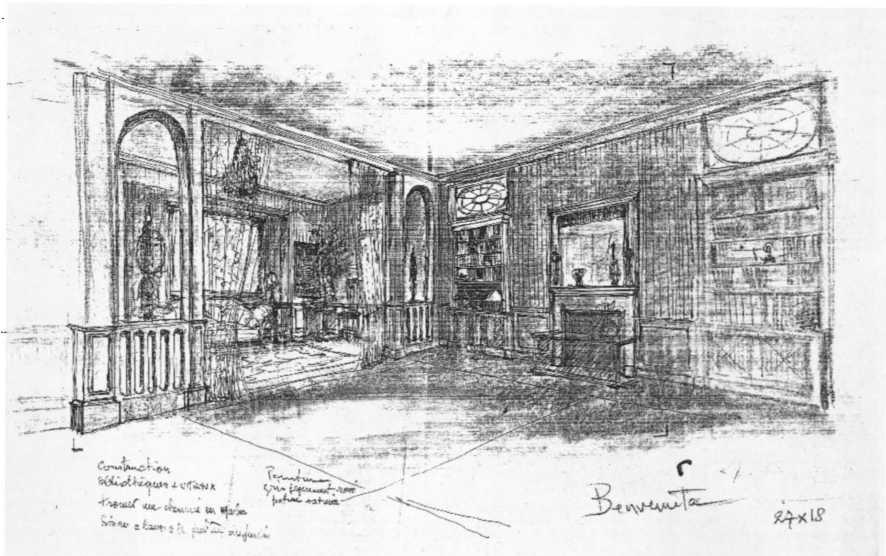
2 : Gros plan d'une main d'enfant tenant  
un œuf sur la paume. L'œuf tombe.

88 bis : *Insert / Souvenir* Gros plan de  
l'œuf dans une main d'enfant ;  
l'œuf roule au bout des doigts,  
la main se referme sur le vide.



*L'Œuvre au noir*, Gian  
Maria Volonte,  
« Zénon ».

## V. BIBLIOGRAPHIE



« La bibliothèque » de Benvenuto. Décor de Claude Pignot.



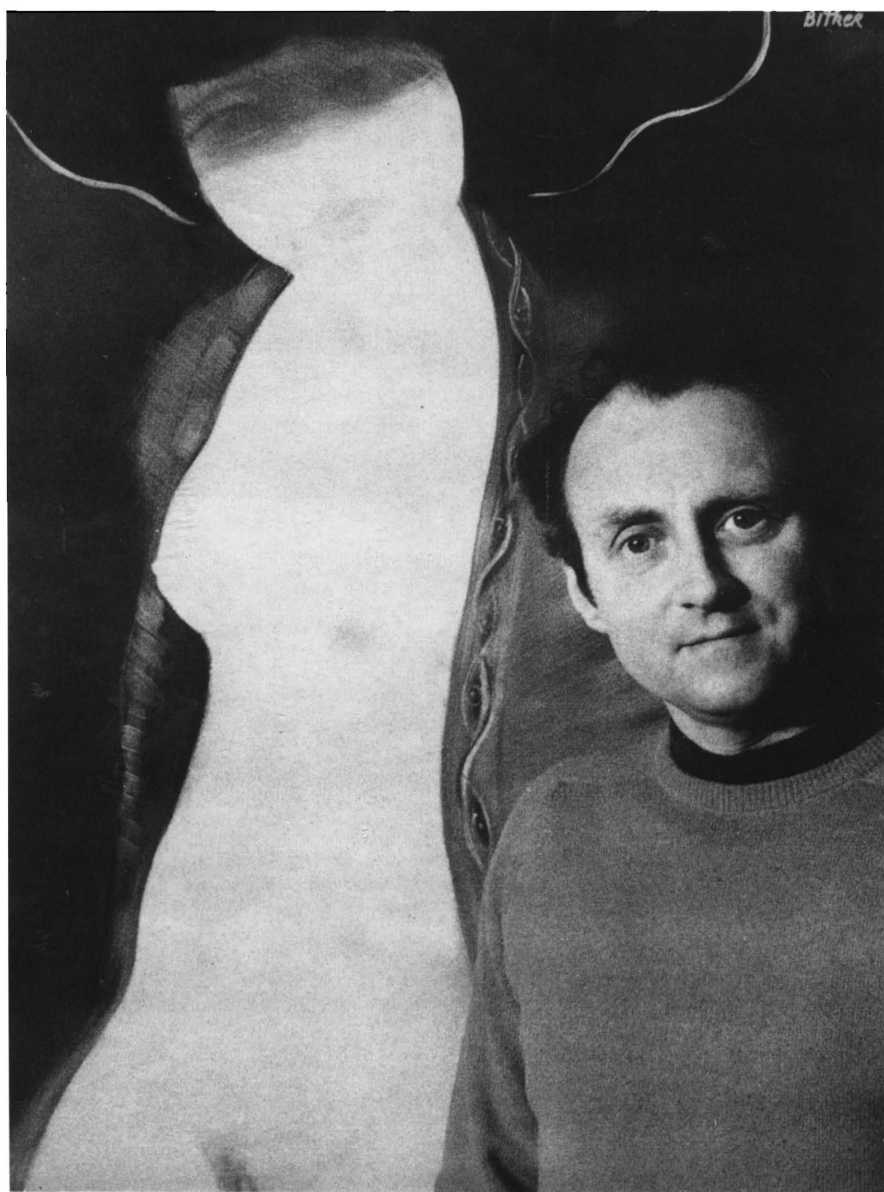
*L'Œuvre au noir*. André Delvaux, à la table du greffier.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adolphe Nysenholc (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, 300 p. ; XVI p. d'illustrations ; « bibliographie » : pp. 247-283.
- Adolphe Nysenholc (éd.), *Ombres et lumières* (études sur le cinéma belge), *Revue de l'institut de sociologie*, 1985, 3-4, (avec quatre articles de et sur André Delvaux : pp. 237-256 et 365-374).
- Laure Borgomano et Adolphe Nysenholc, *André Delvaux, Une œuvre, un film : l'Œuvre au noir*, Editions Labor-Méridiens Klincksieck, 1988, 286 p. ; « bibliographie » : pp. 234-236.
- Laure Borgomano, *l'Imaginaire dans l'œuvre cinématographique d'André Delvaux*, thèse de doctorat, Université de Grenoble III, ms., 1991, 747 p.
- Hommage à André Delvaux, CGRI, Rome, janv.-févr. 1994.

### Scénarios publiés

- Ivo Michiels et André Delvaux, *Met Dieric Bouts*, in *Nieuw Vlaamse Tijdschrift*, n° 28/10, Ed. Ontwikkeling, Anvers, déc. 1975, pp. 905-924 ; trad. du néerlandais : *Avec Dieric Bouts*, in *la Part de l'œil*, Arts plastiques : questions au langage, n° 3, 1987, pp. 145-173
- André Delvaux, *Un soir, un train* (2<sup>e</sup> partie ; continuité dialoguée), in *les Cahiers du double*, n° 3-4, Paris, automne 1979, pp. 217-265.
- André Delvaux, *Belle*, découpage par Joseph Marty, in *l'Avant-scène/cinéma*, n° 226, 15 avril 1979, pp. 7-39. (voir aussi Joseph Marty, *Belle ou le temps des rendez-vous imaginaires*, mémoire de maîtrise de Lettres modernes, centre universitaire de Perpignan, 1977, ms., 244 p.)
- J. Anthierens et P. Duynslaegher, *Een vrouw tussen hond en wolf*, Alexander Jonckx, Deurne, 1979, 130 p.
- André Delvaux, en collaboration avec Marcel Croës, *le Collier de Sibylla* (1972 ; non réalisé), in *les Cahiers du scénario*, n° 2-3, 1987, pp. 35-128.
- André Delvaux, *l'Œuvre au noir*, découpage par Jacques Kermabon in *l'Avant-scène/cinéma*, n° 371, mai 1988, 109 p.



*Belle.* André Delvaux et « Nu » de C. Bitker.

## **VI. DOCUMENTS**



Belle

1. Tandis que, comme au un rêve, un volé d'applaudissements trop frénétiques, de braves <sup>alléchants</sup> ~~provenant~~ aussi bien de jeunes que de vieux ou ~~de~~ de personnes d'entre deux âges (mais surtout de jeunes, c'est là l'essentiel) salua la fin de la conférence, consacrant ainsi, et enfin !, le triomphe de l'écrivain ardennais, chanteur des Fagnes ardennaises et de leurs mystères, la gloire de Mathieu (quinze on <sup>il appelle</sup> ~~appel~~ <sup>par son nom</sup>), tandis qu'au sein des consommateurs établis dans la salle de café intermédiaire entre le petit théâtre où ~~se~~ <sup>se</sup> terminait cette indéfinissable soirée légère et le hall allongé coupé de deux volés de portes battantes vitrées au verre alternativement ajouré ou carrément transparent, et nat, de formes 1900, se retournent de loin pour l'apercevoir porté par le flot lent de ces thuriféraires et lui adonner, pour autant que son regard croise les leurs, un signe de tête approbateur et un sourire heureux, Mathieu lui répondait plus de quarantaine passée comme un

obstacle entre son monde et celui des jeunes  
 dont il convoite la jeunesse, l'approbation,  
 le signe d'un assentiment par lequel une  
 génération renvoie autorise l'autre à  
 vivre, car c'est là en effet, à la  
 sortie du hall où les lumières vives, écou-  
 réverbérées sur le mur qui fait le renforce-  
 ment à côté du théâtre, et dont les  
 affiches débordent l'une sur l'autre la  
 rejettent en quelque sorte sur la foule,  
 où les lumières dis-jà débordent à peine  
 sur l'espace de la nuit piqueté, à  
 la place St-Lambert, de petits grappes de  
 réverbères 1900 lux aussi, impuissants (en  
 raison surtout du contraste trop vif aux yeux)  
 à définir l'espace qu'on imagine formé,  
~~au~~<sup>au</sup> loin, par les façades de petits palais  
 ou d'imposantes maisons de maître dont une  
 fenêtre éclairée de-ci-de-là confirme la pré-  
 sence dans le noir de la nuit, cette  
 nuit si, maître du monde et de lui-même,  
 Mathieu s'enforce à présent, au volant de  
 sa Volvo qui roulotte doucement, si dou-

cernent qu'on est stupéfait de voir defiler  
 à sa vue obscure les façades de put et d'  
 autre, ~~à~~ voir s'effacer en éclair dans la  
 nuit les tourments tout à coup révélés  
 par les phares et aussitôt rejetés dans le  
 néant au crissement des pneus sur l'  
 asphalte, à chaque instant que les mains  
 de Mathieu alternent au volant pour  
 prendre les virages tantôt à gauche tantôt  
 à droite, avec le mouvement lent et conti-  
 nu de celui qui est sûr de lui et connaît,  
~~les lacets~~ pour les avoir pris cent fois, les  
 lacets qui unissent, comme un réseau  
 de veines invisibles dans la nuit d'un  
 corps vivant, les hauteurs de Liège avec  
 leurs derniers lumières aux étendues pro-  
 fondes des fagnes, terres immenses de  
 taillis marécageux et immoviles, corps  
 de larges pans de forêts où se découpe  
 parfois, à peine visible dans le temps  
 d'un éclair, le carré de ciel que brève  
 un coup-feu, pour faire place de nouveau  
 à l'espace immobile des taillis déserts

le part et d'autre de la route droite cette  
 fois-ci où force la Volvo, avant de  
 freiner (mais à peine) pour prendre  
 la bifurcation qui, sur la gauche, à  
 l'entrée d'une nouvelle descente de haute  
 futai, qui permet de <sup>en raccourci</sup> grimper vers  
 les hauteurs par fréquentes au delà  
 desquelles on arrive, par quelques gorges  
 profonds, aux environs de Spa, de  
 freiner sec puis de reprendre à vive  
 allure en troisième le double tournant  
 à droite puis à gauche, qui se  
 termine brusquement par une épingle  
 à cheveux que Mathieu, par suite  
 sans doute de l'absence de virage à cette  
 heure avancée sur une petite route peu  
 fréquentée, aborde en se déportant  
 à l'extrême bord, là où le gravier  
 s'accumule dangereusement, quand  
 soudain une ombre bondit dans les  
 phares, avec un choc net et un crissement  
 horrible de pneus, tandis que la  
 Volvo, ~~est~~ <sup>est</sup> en tête à queue sur ~~le~~

vous latéraux et projetant une grille  
de gravier hors de la route avant de  
se lancer, <sup>mokur côté et</sup> vers l'air vers les  
cimes d'arbres, dans la boue du  
forêt.

~~le silence est total, immobile.~~

~~Après un long silence immobile~~  
~~long tout à coup~~

2. ~~no~~

Aut ~~silence~~ <sup>immobilité</sup> sur la forêt  
~~qui tout à coup~~

~~se lève~~ ~~pour la première fois~~ <sup>vient</sup>

avec son poids et son existence <sup>fixe,</sup> ~~ses yeux,~~

Succède un temps nouveau, <sup>marqué</sup> par le  
mécanisme, <sup>d'impression</sup> dans la nuit vide, de

la portière que Mathieu ouvre <sup>présent</sup> et qui l'effort fait  
il fait voir <sup>l'aspect</sup> notre <sup>à l'effort fait</sup> ~~l'effort fait~~

~~pour vendre~~ ~~la~~ ~~qu'il a~~ ~~sa~~ ~~conscience~~ du trou d'

ombre à l'arrière, <sup>ou vers le bouge,</sup> du rideau de vin  
~~qui~~ <sup>en fuite</sup> ~~à~~ ~~diagonale~~ ~~qui~~ ~~se~~ ~~fait~~ dans ~~le~~

~~trou~~ ~~des~~ ~~phers~~ ~~à~~ ~~l'avant~~, ~~et~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~position~~  
~~façonné~~ ~~du~~ ~~porte-à-faux~~, ~~mais~~ ~~à~~ ~~la~~ ~~pas~~

trop grave à somme, de la voiture, refer-  
mer la portière, remettre le moteur à marche,

constater à la première tentative que les  
roues arrivent mordent <sup>la terre et l'asphalte</sup>  
bien

**Transcription du début du document manuscrit n° 1**

1969.

( Les passages mis entre □ □ correspondent à des ajouts  
 ☒ ☒ correspond a une suppression  
 / /correspond à une substitution )

1 Tandis que, comme en un rêve, une volée d'applaudissements trop frenetiques, □ de bravos délirants □ provenant aussi bien de jeunes que de vieux ou de personnes d'entre deux âges ( mais surtout de jeunes, c'est la l'essentiel ☒☒ ) salue la fin de la conférence, consacrant ainsi, et enfin!

5 le triomphe de l'écrivain ardennais chanteur des Fagnes □ ardennaises □ et de leurs mysteres, la gloire de Mathieu, ( / puisqu'il faut l'appeler par son nom / puisqu'on l'appelle par son nom / ), tandis qu'aussi les consommateurs attables dans la salle de café intermédiaire entre le petit théâtre où se termine cette indescriptible soirée Liégeoise et le hall allongé

10 coupe de deux volees de portes battantes vitrees au verre alternativement ajouré ou carrément transparent, mat, de formes 1900, se / de- /re /-tournent pour l'apercevoir porte par le flot lent de ses thuriféraires et lui adresser, pour autant que son regard croise les leurs, un signe de tête approbateur et un sourire heureux, Mathieu, lui, ne /re-

15 /sent plus /sa/ la/ quarantaine passée comme un obstacle entre son monde et celui des jeunes dont il convoite la jeunesse, l'approbation, le signe d'☒un☒ assentiment par lequel une génération neuve autorise l'autre à vivre, car c'est la, en effet, à la sortie du hall où les lumieres vives, encore réverbérées sur le mur qui fait le renforcement à côté du théâtre,

20 et dont les affiches débordant l'une sur l'autre la rejettent en quelque sorte sur la foule, où les lumières, dis-je, débordent à peine sur l'espace de la nuit piquetée, à la place Saint-Lambert, de petites grappes de reverbères 1900 eux aussi, impuissants ( en raison surtout du contraste trop vif aux yeux ) à définir l'espace qu'on imagine forme, / assez/ au /

25 loin par les façades de petits palais ou d'imposantes maisons de maître dont une fenêtre éclairée deci-delà confirme la présence dans le noir de la nuit, cette nuit où maître du monde et de lui-même, Mathieu s'enfonce a

present, au volant de sa Volvo qui ronronne doucement, si doucement qu'on est stupéfait de voir défiler à □ si □ vive allure les façades de part 30 et d'autre. de voir s'effacer en éclair dans la nuit les tournants tout a coup révélés par les phares et aussitôt rejetés dans le néant au crissement des pneus sur l'asphalte, a chaque instant que les mains de Mathieu alternant au volant pour prendre les virages tantôt à gauche tantôt à droite, avec le mouvement lent et continu de celui qui est sûr de lui et 35 connaît, pour les avoir pris cent fois, les lacets qui unissent, comme un réseau de veines invisibles dans la nuit d'un corps vivant, les hauteurs de Liege avec leurs dernières lumières aux étendues profondes des Fagnes, terres immenses de taillis marécageux et immobiles, coupes de larges pans de forêts où se découpe parfois, à peine visible dans le temps d'un éclair, le 40 carré de ciel que laisse un coupe-feu, pour faire place de nouveau à l'espace immobile des taillis déserts de part et d'autre de la route droite cette fois-ci où fonce la Volvo, avant de freiner ( mais à peine ) pour prendre la bifurcation qui, sur la gauche, à l'entrée d'une nouvelle étendue de haute futaie, permet de grimper □ en raccourci □ vers les hauteurs peu 45 fréquentées au-delà desquelles on arrive, par quelques gorges profondes, aux environs de Spa, de freiner sec puis de reprendre à vive allure en troisième le double tournant à droite puis à gauche, qui se termine brusquement par une épingle à cheveux que Mathieu, par suite sans doute de l'absence de risque à cette heure avancée sur une petite 50 route peu fréquentée, aborde en se déportant à l'extrême bord, là où le gravier s'accumule dangereusement, quand soudain une ombre bondit dans les phares, avec un choc mat et un crissement horrible de freins, tandis que la Volvo fait un tête à queue sur les roues latérales en projetant une giclée de gravier hors de la route avant de se coincer, □ moteur calé et 55 □ phares en l'air vers les cimes d'arbres, dans la boue du fossé.

+ f +

Comme en un rêve, une volée d'applaudissements frénétiques, délirants, salue la fin de la conférence de Mathieu, consacrant son triomphe, car ils proviennent aussi bien de jeunes de vingt ans que de personnes d'entre deux âges, aux modes curieusement mélangées : l'agressivité de la jeunesse met, à tout prendre, en valeur la mode surannée de la province liégeoise, et quelle province !.. Tandis que , porté par le flot de ses thuriféraires, Mathieu passe de la salle du petit théâtre où se termine cette indescriptible soirée, par la salle de café intermédiaire où les consommateurs attablés se retournent de loin pour l'apercevoir dans la foule et lui adresser un signe de tête approbateur et un sourire heureux, Mathieu, lui, ne ressent plus la quarantaine passée comme un obstacle entre son monde et celui de la nouvelle génération, puisqu'elle l'acclame ici, approuve et soutient l'écrivain, balaie ses angoisses en lui disant : Bravo, Mathieu Grégoire ! Et Mathieu est heureux, et le voici rayonnant à la sortie du hall où les lumières vives du petit théâtre sont réverbérées par les affiches qui débordent l'une sur l'autre dans le renfoncement (le nom de MATHIEU GREGOIRE y apparaît, bien lisible, à plusieurs reprises), et puis c'est l'espace de la nuit à la Place Saint-Lambert, piquetée de petites lumières, de grappes de réverbères 1900, si falots en raison surtout du contraste trop vif aux yeux, tandis qu'au bout de l'espace quelques fenêtres doucement éclairées marquent les façades de petits palais et de maisons de maître, dans le silence progressivement venu en même temps que la nuit....

... cette nuit où Mathieu, au volant de sa Volvo qui ronronne doucement, Mathieu maître du monde et de lui-même, s'enfonce à présent et voit défiler à vive allure les façades de part et d'autre, s'effacer en un éclair dans la nuit les tournants révélés ■■ par les phares et aussitôt rejetés dans le néant au crissement des pneus sur l'asphalte, et chaque crissement est comme l'applaudissement de la foule à chaque passe réussie, tantôt à gauche, tantôt à droite.. Car Mathieu connaît, pour les avoir pris cent fois, les lacets qui unissent , comme un réseau de veines dans un corps vivant, les hauteurs de la ville de Liège avec leurs dernières lumières, aux étendues profondes des fagnes, taillis marécageux et immobiles coupés de larges pans de forêts où se découpe parfois, le temps d'un éclair, le carré de ciel que laisse un coupe-feu. La Volvo fonce sur la route droite, freine à peine pour prendre la bifurcation qui permet de rejoindre la petite ville de Spa en raccourci par les hauteurs peu fréquentées, que Mathieu aborde en troisième, le temps de prendre un double virage à gauche, puis à droite, qui se termine par une brusque épigle à cheveux, que Mathieu aborde en se déportant à l'extrême bord, là où (on peut l'entendre) le gravier s'accumule dangereusement, quand soudain... une ombre bondit dans les phares avec un choc mat et un horrible crissement des freins, tandis que la Volvo fait un tête-à-queue sur les roues latérales en projetant une giclée de gravier avant de se coincer, moteur calé et phares dans les cimes des pins, au ras boueux du fossé.



LES CARACTERES,  
A SPA  
ET DANS LES HAUTES FAGNES.

---

Ce film est une histoire d'amour qui se déroule aux confins de l'Ardenne et de l'Allemagne, là où s'étendent à l'infini les terres marécageuses des Hautes Fagnes. Terres dangereuses, isolées, riches de légendes cruelles, encerclées de profondes forêts. Au creux d'une vallée en bordure des Hautes Fagnes, se cache la petite ville de SPA, station thermale autrefois célèbre, et qui a conservé les vestiges extravagants de sa gloire passée: les Thermes, le Pouhon....

Dans cette province où tout le monde connaît tout le monde, un écrivain local de bon renom, chantre

de son pays, MATHIEU GREGOIRE, va vivre une grande passion. Passion secrète, car personne ne connaît l'existence de BELLE, qui se cache dans les Fagnes; personne ne saura ce qui s'est passé avec l'étranger qui retrouve sa trace. Cette passion transfigure Mathieu, mais elle est inexplicable pour son entourage, pour sa femme, pour sa fille. Son épouse a l'intuition d'une aventure qui la dépasse, elle flaire peut-être une certaine vérité, proche d'une des vérités possibles pour la riche imagination de Mathieu: un amour fou qui est comme une seconde vie, et qui infléchit son existence quotidienne.

Après avoir grugé Mathieu et échappé aux recherches de la police, Belle et l'étranger disparaîtront sans laisser de traces, sauf celles, indélébiles, qui marquent l'expérience intérieure de Mathieu lui-même. Dupe à première vue de deux personnages qu'une fraude ou un recel a, par besoin d'un refuge provisoire, amenés dans cette région de frontière, Mathieu, trompé et volé, n'en a pas moins vécu une existence seconde, à laquelle sa riche imagination ainsi que les événements de sa vie quotidienne confèrent sens et grandeur: c'est du moins ce que Mathieu croit. Il n'est même pas absurde de supposer que, écrivain, il transpose dans cette aventure bien réelle son amour pour sa propre fille et sa haine pour le fiancé de celle-ci, la tentation à peine refoulée de se débarrasser de lui, -- et de calmer ainsi la

terreur feinte peut-être, qu'il répète à Belle, au profit d'un grand amour enfin partagé. Mais ce rêve-là aussi doit s'évanouir: Belle perdue, sa fille disparue, Mathieu se sent incapable d'affronter la réalité de son échec comme homme et comme écrivain. Il se résoud au silence.

•

• •

L E S U J E T .

---

Une nuit, au retour d'une conférence qu'il a donnée à Liège, Mathieu Grégoire, écrivain local qui vit à Spa, croit avoir écrasé un animal sur une petite route des Fagnes. Retourné sur les lieux le lendemain, il découvre la trace d'un chien grièvement blessé, un grand berger malinois qu'il suit jusqu'à une petite métairie en ruines isolée dans la fagne. Là se cache une jeune étrangère, effrayée par la venue de Mathieu, et qui l'empêche de s'approcher d'elle. Sous ses yeux, elle tue le chien agonisant. Bouleversé, Mathieu ne dit rien chez lui, ni à Jeanne à qui le lieu un amour sensuel d'un solide équilibre, ni à sa fille Marie qui, très jeune encore, va épouser bientôt un étudiant en rupture avec la petite province spadoise, ni à Victor l'archiviste, un ami de toujours. Mathieu adore sa fille et cache mal son aversion pour celui qui va la lui enlever.

Obsédé par l'étrange apparition à la métairie, il y retourne et trouve la jeune femme, malade, fiévreuse. Il la soigne, lui apporte en secret de la nourriture, et l'amour naît très simplement entre eux. C'est une passion libre et forte, comme un amour fou entre Mathieu et cette étrangère qui ne parle pas le français, refuse de dire son nom, ni pourquoi elle s'est réfugiée ici. Il l'appelle "Belle", et dès cet instant commence pour lui une vie double.

A Spa, chez lui ou dans le petit musée ardennais qu'il dirige, et avec l'aide de Victor, l'archiviste qui le suit comme son ombre et flaire l'aventure derrière ces bouleversements subits, il prépare tant bien que mal la conférence qu'il doit faire bientôt aux Thermes de la ville, sur Louise Labé, poétesse de l'amour. Sa fille Marie, toute préoccupée de son mariage et des avantages matériels que peut lui apporter la circonstance, se détache de lui. C'est dans la fagne que Mathieu va retrouver "la vraie vie", l'amour libéré des compromis quotidiens.

Mais un jour apparaît un étranger, jeune comme l'est Belle, et qui semble la terroriser. En vain Mathieu interroge-t-il Belle sur la nature de leurs relations, de leur isolement. Quand il

réalise que, sous des dehors de civilité, l'étranger veut le compromettre à Spå et, d'acte en acte, éventer le secret si bien gardé de leur amour, Mathieu, à la recherche d'une solution impossible, suggère inconsciemment à Belle, puisqu'<sup>de le voler</sup>aussi bien personne ne semble connaître son existence, ~~et de fuir ensemble~~.....Belle donne toutes les apparences d'attachement à Mathieu, et cependant sa relation avec l'étranger reste ambiguë, faite tantôt de haine, tantôt de fascination.

Dès lors, Mathieu perd le contrôle des événements. Sa conférence, donnée dans le cadre insolite de l'établissement thermal, tourne au désastre, en raison du choix qu'il a fait d'un sujet dépassé et contesté par les jeunes, mais surtout parce qu'il croit reconnaître dans l'assistance le visage goguenard de l'étranger, et provoque un incident. Le reste de la nuit, passé en compagnie de Victor en des obsessions érotiques de celui-ci, liées peut-être à la passion que l'archiviste voue en secret à Jeanne, excite la jalousie de Mathieu et le décide à jouer le tout pour le tout.

Mathieu suggère à Belle de rompre avec l'étranger. Mais elle, par amour pour lui semble-t-il, le devance dans sa pensée et commet, en son absence, l'irréparable. Ce corps qu'elle a enveloppé dans une bâche, ils le font ensemble disparaître dans une ancienne

tourbière, le Noir Flohay. Mathieu est à présent lié à Belle pour le meilleur et le pire; il leur faudra beaucoup de moyens pour aller vivre ailleurs.....

Mathieu décide de ne rejoindre Belle qu'après le mariage de sa fille, et de fuir alors avec elle, après avoir distrait de son compte en banque l'argent nécessaire: ils ne peuvent plus se permettre aucun risque, d'autant plus que le substitut (un ami de Jeanne et Mathieu cependant) a frôlé la vérité dans l'enquête sur l'incident aux Thermes.

Le mariage a lieu: journée sinistre pour Mathieu, que celle où disparaît Marie, emmenée par ce jeune homme détesté...

Le jour même où il va fuir avec Belle, Mathieu reçoit la visite de son ami le substitut, qui lui propose de régler à l'amiable l'incident qu'il avait provoqué aux Thermes en frappant un homme pris, par erreur, pour l'étranger. Pour aller voir cet homme qui habite un village de l'autre côté des Fagnes, ils empruntent la route qui conduit à Belle et au Noir Flohay. Est-ce un hasard ? Mathieu a le pressentiment qu'on lui tend un traquenard et qu'à travers lui, c'est Belle qu'on veut retrouver. C'est en réalité l'étranger qui intéresse le substitut. Pour gagner du temps, Mathieu entraîne les policiers au trou du Noir Flohay. Ce qu'on retrouve dans l'amas de bâches et de couvertures tiré péniblement de la vase, ce

n'est pas le corps de l'étranger.

Berné, Mathieu tente de rejoindre Belle et la métairie. En vain. Quand il revient à sa voiture, la somme d'argent qu'il y avait cachée pour fuir avec elle a disparu. Il ne lui reste qu'à regagner sa petite ville et les lieux, désormais vides, où il vécut heureux. Personne ici - ni Jeanne, ni l'archiviste, ni Marie si maintenant maintenant - n'est en mesure de le comprendre.

Mathieu veut s'isoler de cette ville à laquelle il n'a plus rien à dire. A peine tente-t-il d'expliquer à Jeanne, à Victor pourquoi, vivant en ermite à la métairie, il a cessé d'écrire. A quoi bon ?

Réfugié dans le silence, il vit désormais hors du monde. Peut-être caresse-t-il un reste d'espoir secret, car il y a dans tout rêve une part cachée que les réalités du petit matin ne sauraient détruire.

----



Images

Sons

• 1 •

"La Nouvelle Imagerie" présente

(fondu au noir)

Un accord ...

Puis le son ouvre sur une volée  
d'applaudissements frénétiques,  
délirants même, mêlés d'exclamations  
en français et en dialectes wallons  
(de Liège, de Verviers..)...

.. provenant aussi bien de jeunes que de vieux -  
visages excités et enthousiastes de tous les âges,  
surtout de jeunes - applaudissant à tout rompre

.. Mathieu Grégoire, qui, ravi de l'accueil,  
rassemble les feuilles de sa conférence terminée,  
se fraye un chemin à travers la foule de ses thu-  
riféraires, rencontrant au passage..

.. Jeanne (sa femme) qui lui fait comprendre..

.. qu'elle s'en va déjà et regagnera  
Spa par ses propres moyens..

.. et Victor (l'archiviste - échevin de Spa)  
derrière Jeanne et l'entraînant, participant lui  
aussi à l'euphorie générale: ..

.. "Encore bravo, Mathieu, ..  
superbe ! Je vous revois demain ...  
à ..."

Mais Mathieu déjà se laisse entraîner par un flot d'admirateurs hors de la petite salle de spectacle, le long des murs où apparaît parfois son nom: MATHIEU GREGOIRE, parmi des affiches mélangées des théâtres d'ici et d'ailleurs. Il s'arrête un moment au bouchon que forme la volée de portes battantes vitrées au verre mat ou ajouré, de formes 1900, et profite de cet arrêt pour se retourner sur ..

.. les consommateurs attablés dans la salle du petit café intermédiaire entre la salle du théâtre et le couloir de sortie - consommateurs qui lui adressent, dès que son regard croise les leurs, un signe de tête approbateur et un regard heureux...

.. tandis que Mathieu une fois de plus, à la sortie du hall, serre des mains d'étudiants (entre autres), là où les lumières vives, encore réverbérées sur le mur qui fait un renforcement avec les affiches, débordent un peu encore sur la nuit au dehors ...

... avec cette qualité subite du froid extérieur qui amortit le brouhaha et les exclamations tout à coup comme libérées dans l'espace nocturne de la Place St Lambert, et englouties par le vide immense de la nuit déjà avancée ...

.. cette nuit que Mathieu, la buée du froid soudain à la bouche, regarde, tandis que les gens s'égaillent autour de lui: la place piquetée des petites grappes de réverbères 1900, fermée au loin par les façades doucement lumineuses et les rectangles de deux fenêtres éclairées côte à côte ...

.. dans le silence. Un moteur de Volvo lancé dans une reprise, ..

.. et voilà Mathieu au volant de la voiture, hors de Liège déjà, maître du monde et de lui-même, qui ..

.. au ronronnement du moteur ..

.. voit défiler très vite les façades de part et d'autre.

Ici commence, ex abrupto, la music  
sique motorique du ..

GENERIQUE, dont les cartons se succèdent sur les tournants pris à vive allure, révélés et effacés en un éclair par les phares, rejetés dans le néant..

.. au crissement des pneus sur l'asphalte.

Et chaque tournant négocié à toute vitesse est comme ...

4.-

.. à chaque croisement, l'ap-  
plaudissement de la foule à chaque  
passe réussie ..

.. tantôt à gauche, tantôt à droite.

Les dernières lumières de la grande ville s'effa-  
cent à l'arrière, dès que la Volvo gagne les hau-  
teurs.

Etendues profondes ensuite, taillis, et hautes  
futaies coupées de brefs carrés de ciel.

La Volvo fonce sur une ligne droite (ici finit le  
générique), puis ..

.. freine en rétrogradant pour  
prendre, toujours dans un crisse-  
ment, ..

.. la bifurcation marquée "SPA par SAUVENIERE",  
et aborder ainsi une route plus étroite qui  
grimpe en lacets.

Le temps de prendre un double virage à gauche, puis  
à droite, qui se termine par une brusque épingle à  
cheveux où la voiture se déporte à l'extrême bord,..

.. là où (on peut l'entendre) le  
gravier s'accumule dangereusement,..

.. quand soudain.....une ombre bondit dans les phares..

.. avec un choc mat et un horrible-  
ment crissement des freins, ..

.. tandis que la Volvo fait un tête-à-queue sur les  
roues latérales ..

.. en projetant une giwlée de  
gravier, ..

.. pour se coincer, moteur calé et phares dans les  
cimes des pins, au ras boueux du fossé.

....Dans le silence tout à coup  
immobile de la forêt, vide et  
figé, se marque le mécanisme de  
la portière que Mathieu ouvre à  
grand'peine.

Il sort un pied, trouve terre ferme, remarque le  
porte-à-faux de la voiture (oas trop grave en somme)  
par le rideau des pins en fuite diagonale dans le  
pinceau des phares.

Il remet en marche, ..

.. constate qu'à la première tentative les roues  
mordent, et que les phares, revenus à l'horizonta-  
le, font surgir d'abord un de ces anciens poteaux  
indicateurs du train vicinal, tout d'une pièce de  
fonte rouillée illisible. Ensuite, il rebrousse  
chemin pour revenir à l'endroit où le pinceau de  
lumière permet de distinguer les marques d'un coup  
de frein, arrête la voiture dans cette position



Mathieu Grégoire (Jean-Luc Bideau) et sa femme, Jeanne (Danièle Delorme).

B E L L E

Découpage

IMAGES

VOIX

ET

SONS

SEQUENCE 1. Salle de théâtre  
et dégagements

Intérieur nuit

1. "La Nouvelle Imagerie"  
présente  
(fondu au noir)

La voix de Mathieu naît en fondu,  
réverbérée dans un grand espace,  
voix de conférencier qui termine :

2. (un ou deux cartons consa-  
3. crés à la production)  
(fondu au noir)

MATHIEU (OFF)  
"... Cette voix, dans nos Fagnes  
wallonnes, fait écho à celle plus  
célèbre d'Apollinaire qui chante  
dans nos mémoires :

(ouverture en fondu)

"Tant de tristesses plénières  
Prirent mon coeur aux Fagnes  
désolées ...

La vie s'y tord  
en arbres forts.

La vie y mord

La mort

à belles dents..."

4. Sur l'écritoire, la main  
de Mathieu tourne la der-  
nière page et rassemble  
les feuilles.

(ON : )

5. Son visage : il salue, il  
remercie, il est heureux.

... Merci de votre si aimable  
attention ! "

Volée d'applaudissements  
frénétiques. Exclamations  
en français et en wallon,  
par exemple :

6. Visages seuls, ou en petits  
7. groupes, de gens qui applau-  
8. dissent. Jeunes, vieux, têtes  
9. de province et de ville...

"Bravo ! C'est bien dit, ça !  
Très très bien, Monsieur Grégoire!"  
(etc)

10. des gens qui se lèvent, se  
retournent pour sortir.

11. Mathieu entouré de question-  
neurs (avantager le gros-  
plan en mouvement) quitte  
l'estrade.

VOIX DIVERSES :

"Est-ce que vous comptez publier  
les vers que vous avez lus ?? -  
Quelques mots, c'est pour le  
journal ? -  
Est-ce que le Prix de la Province  
vous a aidé ?.. (etc)

12. Jeanne et Victor se fraient un chemin vers la sortie. Victor lui parle (inaudible), Jeanne se retourne pour accrocher le regard de Mathieu

Brouhaha

13. Dégagements et couloir de sortie : foule qui entraîne Mathieu, le congratule ...

14. Jeanne fait signe à Mathieu :

JEANNE

Victor me ramène, ne t'occupe pas de moi.

15. Mathieu répond d'un signe

16. Victor, près de Jeanne :

VICTOR

Encore bravo, Mathieu ! Superbe A demain..

17. Mathieu se laisse entraîner par ses admirateurs. Aux murs : des affiches (actuelles) sur les spectacles liégeois (l'Athénée) et parisiens. Sur banderolles, le nom de MATHIEU GREGOIRE en grand.

(voix diverses)

Arrivé à la double porte battante aux verres ajoutés (style Art Nouveau), il se retourne une dernière fois sur les regards approbateurs et heureux.

(quelques applaudissements)

SEQUENCE 2. Sortie du théâtreExt. rue crépuscule

18. Sortie du théâtre dans le jour qui tombe, lumières allumées : Mathieu apparaît, s'arrête...

qualité sonore différente : sortie, bruits de la ville animée ...

19. De près, son visage : il regarde ... la place illuminée déjà, le passage des voitures... Il fait froid.

... ce son s'éloigne, disparaît presque.

CUT :CUT :



SEQUENCE 3. INTERIEUR VOITURE - VILLE - FAUBOURG. -CREPUSCULE

21. Au volant de sa Volvo (type 130) Mathieu roule vite. Il est heureux. Il quitte le centre. MUSIQUE  
ex-abrupto, musique  
motorique.  
Thème principal.
22. Les lumières de Liège, vues en mouvement, des hauteurs à l'Ouest.

SEQUENCE 4 - INT. VOITURE NUIT. Routes

- 22 à 33 : Alternance de plans de visage de Mathieu qui conduit comme un roi, maître de lui, et des paysages et de la route :
- Hauteurs de Verviers.
  - poteau indiquant : SPA
  - champs et étendues lointaines (en montée).
  - tournants dans la forêt (avant Hockai)

SEQUENCE 5 - INT. VOITURE NUIT - BIFURCATION

27. Il ralentit avant le
28. double calvaire - regarde -
29. tourne à gauche pour prendre le chemin forestier, démarre en trombe. Bruit moteur se superpose à la musique.
- Trajet très rapide sur cette route forestière. Tournants négociés à la corde. Crissements des pneus dans les tournants.  
(suite MUSIQUE)

Note : C'est sur les plans 22 à 33 que nous plaçons les cartons du GÉNÉRIQUE, à commencer par "B E L L E" sur le plan 23. Interrompt le générique sur les deux plans d'arrêt et de bifurcation devant le calvaire. Puis reprendre.

SEQUENCE 6 - INT. VOITURE NUIT. TOURNANT EN ZIG-ZAG, EN FORET.

34. Visage de Mathieu, dans un tournant. Un mouvement subit d'effroi. (Intérieur voiture).  
Même crissement sur le gravier.  
(suite MUSIQUE)
35. Devant la voiture (tournant), une ombre passe... un choc. (Int.voit.)  
Choc sourd sur carrosserie.
36. Mathieu freine désespérément en braquant (Int. voit.)  
Crissement horrible des pneus et de gravier.  
(fin MUSIQUE)

SEQUENCE 7 - EXT. ROUTE - NUIT.

37. Dérapant de travers, la voiture s'immobilise, phares braqués vers la cime des arbres, moteur calé.  
Silence subit de la forêt.
38. Visage de Mathieu, qui se reprend. Il se retourne, ne voit rien. S'apprête à sortir, prend la torche dans le vide-poches.
39. Il sort. Il a laissé les phares allumés. Il revient en arrière, utilise sa torche pour distinguer...  
Mécanisme de la portière. Sons nets, précis, purs, dans le silence.
40. Rien sur la route. De part et d'autre de celle-ci, c'est l'obscurité totale.
41. Mathieu écoute... Rien. Dans le faisceau de la torche, il croit distinguer quelque chose à terre. Il s'en approche, s'accroupit. A côté de la marque de dérapage, des taches luisantes qu'il n'ose pas toucher du doigt. Il se lève. D'autres taches semblent mener vers le fossé, au pied de la haute futaie où on ne voit plus rien. Il écoute.  
Silence.

## Epilogue

++++

La saison avance sur la Fagne. Au loin, dans les herbes près de la métairie, une silhouette passe. C'est Mathieu qui va vers le billot près de l'entrée, hacher du bois. Il porte des bottes, des vêtements solides et chauds qui ont beaucoup servi.

Sur la table de la salle à manger, sous la suspension de cuivre, Jeanne écrit une lettre à Marie, et la lit à voix basse.

"... j'espère que tu te portes bien avec ton époux, et que vous reviendrez à Spa. Je suis très seule ici, et je vais deux fois par semaine porter de la nourriture à la petite ferme dans la fagne. Depuis que ton père a décidé de vivre là au lendemain de ton mariage, la vie ici est un peu pénible, car les gens posent des questions, et il n'y a rien à répondre. Il est certain que ton départ a été un grand choc pour lui, et que ton retour arrangerait peut-être les choses ? Quand je vais le voir, il est très affectueux et ne dit pas grand'chose. Il n'a pas l'air malheureux.... "

Mathieu alimente le feu dans l'âtre. Il a installé l'ancienne cuisine de manière rudimentaire pour vivre et travailler. Un billot fait office de tabouret, et sur une petite table pliante il a rangé ses plumes, ses pots d'encre et ses papiers. Par terre, près de l'âtre, il y a deux gobelets et une gamelle d'aluminium noircie au feu, et quelques provisions en conserve. Mathieu a gardé ses gros vêtements pour écrire. Ses mains sont rugueuses, mais l'écriture fine. Il lève les yeux quand il croit entendre quelque chose, ou voir quelque chose. Il se lève, et sort de la métairie. Le voilà immobile dans les herbes folles. De l'endroit où naguère il avait appelé Belle, il écoute, il regarde. Puis il rentre. De la cheminée sort une fumée bleuâtre, qu'un vent léger emporte.

++ ++ ++  
+

André Delvaux  
1969 - 70

E p i l o g u e .

• 53 4

La saison avance sur la Fagne. Au loin dans les herbes près de la métairie, une silhouette passe. C'est Mathieu qui va hacher du bois sur le billot près de l'entrée. Il porte des bottes, des vêtements solides et chauds qui ont beaucoup servi.

Devant le visage de Victor venu lui rendre  
visite et qui écoute sans comprendre, ..

.. Mathieu tente d'exprimer les raisons  
de son silence, de son isolement. Il  
mène une existence d'un vide à peine  
croyable, où seuls se sont les gestes  
quotidiens et matériels. Il n'a, litté-  
ralement, plus rien à dire, et ne par-  
vient pas à comprendre comment il a ja-  
mais pu écrire, pu vivre dans l'illusion  
de dire quelque chose à qui que ce soit ...

Sur la table de la salle à manger, sous  
la suspension de cuivre, Jeanne écrit  
une lettre à Marie, et la lit à voix  
basse.

" ... j'espère que tu te portes bien  
avec ton époux, et que vous reviendrez  
à Spa. Je suis très seule ici, et je  
vais deux fois par semaine porter de la  
nourriture à la petite ferme dans la  
fagne. Depuis que ton père a décidé de  
vivre là au lendemain de ton mariage,  
la vie ici est un peu pénible, car les  
gens posent des questions, et il n'y a  
rien à répondre. Il est certain que ton  
départ a été un grand choc pour lui, et  
que ton retour arrangerait peut-être les  
choses ? Quand je vais le voir, il est  
très affectueux et ne dit pas grand'chose.

Il n'a pas l'air malheureux ...."

Mathieu alimente le feu dans l'âtre. Il a installé l'ancienne cuisine de manière rudimentaire pour vivre et travailler. Un billot fait office de tabouret, et sur une petite table pliante il a rangé deux gobelets, une gamelle d'aluminium noircie au feu, et quelques provisions en conserve. Mathieu a gardé ses gros vêtements. Ses mains sont rugueuses mais habiles à recoudre le p<sup>h</sup>an tendue sur le petit tambour fagnard qu'il vient de ramener et répare tant bien que mal. Il lève les yeux quand il croit entendre ou voir quelque chose. Il sort de la métairie. Le voilà immobile dans les herbes folles. De l'endroit où naguère il appelait Belle, le voilà qui écoute, qui regarde. On ne sait jamais ? ... Puis il rentre. De la cheminée sort une fumée bleuâtre, qu'un vent léger emporte.

.  
.  
.

André Delvaux  
1969 - 1971.

91.-

646. Mathieu va vers la soupente.  
Aucun bruit, rien. Tout est  
soigneusement effacé. Il re-  
garde vers la fenêtre. Son  
visage.

647. Au-delà de la fenêtre, la fagne  
vide.

SEQUENCE 103 - EXT. JOUR - METAIRIE

648. Il apparaît (de loin) au seuil de  
la métairie, s'avance, regarde.  
Rien.

(sons réels)

SEQUENCE 104 - EXT. JOUR - ROUTE PARKING

649. Il arrive à la Volvo, ouvre la  
portière... voit :

650. ..que le porte-gants a été frac-  
turé. Il est ouvert, et l'argent  
n'y est plus.

Voix de Mathieu

651. Mathieu regarde autour de lui.

J'ai été roulé.  
Ils m'ont roulé  
jusqu'au bout...

SEQUENCE 105 - INT. JOUR - VOLVO BIFURCATION

652. Mathieu conduit, arrive à la bi-  
furcation comme pour descendre  
sur Spa...

Mathieu

... il se ravise, tourne vers le  
Pont Noir.

...jusqu'au bout.  
Ils sont loin main-  
tenant. Non. Elle  
n'a pas pu faire  
ça. Impossible.

SEQUENCE 106 - EXT. JOUR - ENVIRONS DU TROU

653. Mathieu marche dans les arbres  
morts. Il fait brumeux.  
Il cherche.

MUSIQUE

Craquements du bois.

654. Il cherche, découvre...

655. ...un trou. Ce n'est pas celui-  
là. Il cherche encore.

656. Il hésite. Il s'est trompé ?

657. Il arrive au vrai trou.  
Il s'approche, il regarde...

658. Au fond de l'eau, le paquet est  
là, à peine visible, une main sor-  
tant d'un pli de la bâche.

659. Mathieu regarde. Il se parle : Mathieu  
Elle l'a vraiment  
fait pour moi. Elle  
ne m'a pas trompé..

660. De plus près, la main qu'on  
distingue dans l'eau. ...C'est la vérité.

Tout est vrai.

MUSIQUE

SEQUENCE 107 - EXT. CREPUSCULE (vu de la voiture)-

DESCENTE SUR LES LUMIERES DE LA VILLE

661. Descente en mouvement vers  
les lumières de la ville. (...MUSIQUE:disparaît)

Voix de Mathieu

Tout est vrai.

SEQUENCE 108.- AUTRE TEMPS (NEIGE si possible) EXT. JOUR

METAIRIE

662. Tempête de neige (ou pluie et  
brume) sur la métairie, à peine  
visible. Silence de la Fagne.

Mathieu apparaît. Il écoute, se  
retourne, attend.

Peut-être ?...

...toujours silence.

(On termine dans cette blancheur  
éclatante, si possible).

CUT :

CUT :

663. Carton tout noir, portant le mot :

F I N

MUSIQUE

\*\*\* \*\* \*\*\*

André DELVAUX  
1972.





André Delvaux devant un tableau de Paul Delvaux.

Je compris tout à coup que j'étais libre, guéri, de l'instant que  
cette passion, je pourrais la décrire.

(voir) " ... je compris tout à coup que j'étais libre, guéri de ma passion, et que j'allais  
pouvoir l'écrire. "

Il écrit:

Je ~~Mélieux~~ <sup>I</sup> ~~soit~~ à cinq heures

puis remplace Mélieux par "je", et corrige, hésite; puis barre le tout  
et s'appelle à recommencer.

(Sur cette note l'écriture se déroute - à haut - garde - le guérigue - A la fin, elle  
biffe tout ce fait: M M M M M.)



*L'homme au crâne rasé.*



*Rendez-vous à Bray.*



*Benvenuta*. Prix de l'Ephèbe d'or, à Agrigente. Rencontre. Giorgio Tinazzi, Morando Morandini, André Delvaux, Adolphe Nysenholc, Francesca Adans. Le 8 juin 1985.

## **Crédits photographiques :**

André Delvaux. Cinémathèque Royale de Belgique. Droits Réservés.

Page de couverture : Eddy Posthuma De Boer.

Photos de plateau, pour *l'Homme au crâne rasé* : Denise Delvaux ; pour *Un soir, un train* : Jürgen Vollmer ; pour *Rendez-vous à Bray* : Michel Lavoix ; pour *Belle* : Virginia Leirens ; pour *Met Dieric Bouts* : Gilbert Bremans ; pour *Femme entre chien et loup* et *Babel Opéra* : Rafaël Serenellini ; pour *Benvenuta* : Danièle Pierre ; pour *l'Œuvre au noir* : Jean-Marie Leroy.

Noël Desmet (*1001 Films*), Nicole Hellyn A.M.L. (André Delvaux), Angelo Pitrone (colloque à Agrigente), Martin Wybauw (André Delvaux et Suzanne Lilar).

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

### **Directeur**

Jacques Sojcher

### **Comité de rédaction**

Jean Blankoff

Jean Pierre Boon

Gilbert Debusscher

Jacques Devooght

Jean-Christophe Geluck

Thomas Gergely

Michel Hanotiau

Hervé Hasquin

Gabriel Thoveron

Pierre Van der Vorst

### **Secrétaire de rédaction**

Adolphe Nysenholc

### **Secrétaire-adjoint**

Marc Peeters

### **Rédaction et secrétariat**

Avenue Paul Héger 26

B-1050 Bruxelles

Tél. +32 (0)2 650 37 99

Fax +32 (0)2 650 37 94

---

# André Delvaux

---

André Delvaux a créé un imaginaire. Les écrivains qu'il adapte à l'écran, comme Julien Gracq ou Suzanne Lilar, reconnaissent volontiers l'évidence de son originalité.

Il a fortement contribué à donner ses lettres de noblesse au mouvement du réalisme magique.

Ses films ont été primés dans de nombreux festivals à travers le monde.

Il est un ambassadeur culturel de son pays.

Dans son refus de choisir entre sa germanité et sa romanité, dont il revendique la richesse complémentaire, il retrouve son unité en réconciliant leurs contradictions dans l'œuvre.

Cet ouvrage collectif montre André Delvaux en grand imagier de ce temps.



9 782800 411170

ISSN 0770-0962

## **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](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](mailto: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.