

# AU CROISEMENT DES LANGAGES

## ANDRÉ DELVAUX

### SUZANNE LILAR – MARGUERITE YOURCENAR

*Réaliser un film, c'est peindre un tableau  
et composer une symphonie*

André Delvaux

Hélène De Grootte

Qui êtes-vous André Delvaux ?  
La transsubstantification.  
A la croisée des langages.  
Champs d'expérimentation - Champs de construction.  
*Benvenuta - L'Œuvre au Noir*  
André Delvaux - Suzanne Lilar  
André Delvaux - Marguerite Yourcenar  
La genèse de *Benvenuta*  
Le dit de *L'Œuvre au Noir*  
La geste d'André Delvaux

Quand l'œil d'un cinéaste visionnaire se pose sur une musique littéraire, se nouent de singulières intrigues dont nous avons choisi de sonder ici les résonances. C'est sous l'optique de la rencontre que se développera notre réflexion. Rencontre de trois êtres aux sensibilités créatrices multiples – le cinéaste André Delvaux et les romancières Suzanne Lilar et Marguerite Yourcenar – rencontres, ensuite, d'œuvres et de modes d'expressions différents.

Dans des études précédentes<sup>1</sup>, nous avons eu l'occasion d'aborder l'œuvre et la pensée de Suzanne Lilar, femme écrivain ayant vécu sa vie à la recherche de correspondances, d'expériences privilégiées lui permettant de saisir la dualité des choses. Auteur de

livres théoriques sur le féminisme, *Le Couple* (1963), *Le Malentendu du Deuxième Sexe* (1969), elle est surtout connue comme celle que la découverte de l'amour passionnel guida sur le chemin d'une réalité autre, d'une réalité poétique, mythique. Sa *Confession anonyme*<sup>2</sup> raconte la passion dans sa dimension sacrée, comme un éros de liaison, une « puissance à relier »<sup>3</sup>. Sa pensée analogiste et son désir de communion expliquent l'entente intellectuelle qu'elle connut avec Marguerite Yourcenar. La biographe de Yourcenar, Michèle Goslar<sup>4</sup>, put souligner la complicité qui existait entre l'auteur de *L'Œuvre au Noir* et la romancière qui célébra l'amour mystique dans *La confession anonyme*, deux livres qui croiseront la route du cinéaste André

---

<sup>1</sup> Cf. Hélène De Grootte, « SUZANNE LILAR, *Une enfance gantoise* ou le récit de sa philosophie analogique », *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, 20/1, 1988, pp. 129-169 ; « SUZANNE LILAR. L'AMOUR DÉRAISONNABLE », *Fukuoka University Review of Literature and Humanities*, 22/ 4, 1991, pp. 1035 -1060.

<sup>2</sup> Suzanne Lilar, *La confession anonyme* (1960), Bruxelles, Editions Jacques Antoine, 1980.

<sup>3</sup> Suzanne Lilar, *Le Couple*, Paris, Grasset, 1963, p. 215.

<sup>4</sup> Michèle Goslar, *Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité*. Séance publique du 15 novembre 2003 : Marguerite Yourcenar, le sacre du siècle, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007. Disponible sur : <<http://www.arlfb.be/ebibliothèque/séancespubliques/15112003/goslar.pdf>>

Delvaux. Après avoir lu le *Journal de l'analogue* (1954) de Suzanne Lilar, Marguerite Yourcenar adressa à la romancière belge une lettre dans laquelle elle lui exprima sa sympathie et son émotion d'avoir rencontré chez son homologue une préoccupation égale à la sienne, une volonté de resacralisation du monde terni par l'exacerbation d'un esprit matérialiste toujours plus virulent. Il est vrai que les deux romancières pouvaient se vanter d'avoir un contact particulier avec le divin : « Ce que vous dites du contact avec le divin », confia Yourcenar, « ce sentiment de cohérence, [...], me satisfait à tel point que j'aurai peine à dire autre chose, s'il m'est donné d'écrire le troisième volume de ma trilogie, *Quoi ? l'Eternité*<sup>5</sup> » Quand André Delvaux lui proposa de porter à l'écran *L'Œuvre au Noir*, c'est encore vers Suzanne Lilar que se tourna Marguerite Yourcenar, sachant que quelques années auparavant le réalisateur avait signé l'adaptation cinématographique de *La confession anonyme*. En réponse, Suzanne Lilar lui esquaissa le profil du cinéaste, proche de celui que nos lectures pour la présente étude avaient laissé entrevoir. Ce portrait nous servira à la fois d'argument de conclusion et de point de départ, à la manière d'un film construit à rebours, quand le dénouement se découvre au générique d'ouverture.

Vous me demandez confidentiellement ce que je pense de Delvaux comme adaptateur d'une œuvre littéraire. Je ne pense pas qu'il soit possible de trouver un adaptateur plus sensible, plus subtil ni plus dévoué. En revanche, il n'en est pas non plus, sans doute, de plus jaloux de ses prérogatives de créateur et de cinéaste. Si vous cherchez une simple illustration de votre œuvre romanesque, si grande soit-elle, Delvaux n'est pas votre homme. Il tentera de vous entraîner dans une récréation cinématographique de votre Zénon[...] Pour ma part, j'ai trouvé l'expérience passionnante et le film *Benvenuta* assez admirable<sup>6</sup>.

Il s'agira maintenant de suivre ce profil delvalien, de rencontrer l'homme qu'il était, de cerner son identité morale, intellectuelle et artistique.

### Qui êtes-vous André Delvaux ?

*Qui est ?* La question hante André Delvaux<sup>7</sup>, une question identitaire qui traverse ses documentaires, un regard porté par exemple sur le peintre primitif flamand Dieric Bouts, *Avec Dieric Bouts* (1975), ou encore ce court métrage consacré au réalisateur américain Woody Allen, *To Woody Allen. From Europ with love* (1980), mais ce questionnement, cette constante recherche du *moi*, habite aussi ses films, tous construits autour d'un parcours initiatique. Pour mener sa quête de l'identité, le cinéma s'avéra une voie essentielle, une voie sacrée. Delvaux confia être « entré *en* cinéma », « comme on entre *en* religion », « avec l'espoir de devenir enfin celui qui se cherchait dans l'enfant sage poussant ses billes de verre entre les pavés désunis des rues de Louvain<sup>8</sup> ». En rapport direct avec son écriture cinématographique, la quête identitaire sculpte également la dynamique de ses adaptations littéraires. Les personnages de ses films s'efforcent de découvrir la clé qui doit les mener à la connaissance de leur propre moi et au jardin secret de ceux qu'ils côtoient et qu'ils aiment. Leurs rapports se développent donc autour de la question obsessionnelle de l'identité : « Qui est ? ». Comment à la fois *se* connaître et *les* connaître ? Par un cheminement intérieur, répond Delvaux, « en nous-mêmes ». Il ne doutait pas, en effet, que la seule connaissance que l'on puisse avoir de soi est une connaissance transposée par la subjectivité, et que le regard que l'on porte sur autrui ou sur une œuvre, un objet, n'est autre qu'une projection de soi-même ou de ce que l'on croit être soi-même. C'est ainsi que les adaptations cinématographiques de Delvaux seront par définition des récréations subjectives, traversées par sa sensibilité singulière.

André Delvaux est un être aux identités multiples, à l'instar du Zénon yourcenarien (*Ego unum et multi in me*). Nous tenterons de cerner avant tout le cinéaste amoureux des lettres, l'homme des

<sup>5</sup> Michèle Goslar, *Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité. o.c.*, p. 6.

<sup>6</sup> *Idem*, pp. 7-8.

<sup>7</sup> Cf. Adolphe Nysenholc (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*. Editions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 27.

<sup>8</sup> Cité par Frédéric Sojcher dans *Autour de L'Œuvre au Noir*, Paris, Ed. La Vie est belle, 2010, p. 81. (Nous soulignons).

correspondances qui œuvra à la rencontre du cinéma et de la littérature.

A cheval sur deux langues et deux cultures, latine et germanique, Delvaux s'orienta rapidement vers le 7<sup>ième</sup> art, après une brève carrière de professeur de lettres au lycée Fernand Blum de Schaerbeek. La musique lui ouvrit les portes du cinéma : il accompagna au piano les films muets présentés à la Cinémathèque Royale de Belgique.

Un des fondateurs de l'INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion), il partagea son temps entre ses activités au sein de cette école de cinéma et son travail de réalisateur. Préférant l'inclusion à toute forme d'exclusion, il défendit la « belgitude » dans ce qu'elle avait de plus exemplaire : la rencontre de deux imaginaires, l'influence réciproque et le métissage de valeurs qui assuraient la richesse des formes artistiques du pays. Delvaux regrettait amèrement l'éclatement de l'unité nationale venu séparer des cultures qui se voisinaient et se complétaient. Dans un discours prononcé à Valence, quelques jours avant sa mort en 2002, il dénonça l'ignorance croissante dans laquelle se retrouvaient, l'un de l'autre, les deux imaginaires coexistants. Quelle souffrance pour lui de n'être peut-être plus que le seul « à pouvoir dire tout haut [...] à quel point est heureuse l'idée des mélanges des valeurs qui firent l'unité de la Cité<sup>9</sup> ». C'est aussi dans ce discours que, revenant sur sa vie, Delvaux l'évoqua comme un voyage jalonné de rencontres, comme une aventure qui l'avait conduit de la poésie des extrêmes à une interrogation métaphysique des formes.

A jeter un regard en arrière, il me semble aujourd'hui que ce trajet de cinéaste m'ait amené de la zone

poétique « des confins » (le mot est de Julien Gracq) vers le noyau dur de ma vie, son arête vive, sans avoir cessé de créer, par le biais du « cinéma du réel » une interrogation métaphysique sur le monde des formes<sup>10</sup>.

Ce passage n'est pas insignifiant, car il permet de relever trois préoccupations essentielles du cinéma delvalien : la dimension **poétique** d'un art dit « du réel » que l'on découvrira halluciné au sein d'un processus de création de **formes** ou de **langages** utilisés pour « exprimer [...] ce qu'il est convenu de tenir pour inexprimable [...] **atteindre l'absolu**<sup>11</sup> ».

Pour dire l'indicible au cinéma, Delvaux choisit la littérature. Ses lectures lui permirent d'élire une œuvre littéraire, à moins que ce ne soit lui qui fut élu par elle, et de l'« adapter » en fonction de ce qu'il nommait la « proximité morale<sup>12</sup> » qu'il ressentait à son encontre. André Delvaux s'appuya sur la littérature. Il n'aura écrit qu'un seul scénario original, celui du film *Belle* (1973). Il s'en expliqua en évoquant un manque de confiance en lui-même, ainsi que le besoin qu'il ressentait de recourir à une base dont la valeur était reconnue<sup>13</sup>, une première écriture en laquelle il pouvait placer sa confiance. Se référant aux théories de l'intertextualité, Delvaux rappela que l'« on ne crée jamais seul » et confia ne pas se sentir gêné de partir d'un livre existant, puisque, « je le transforme à tel point, je transsubstantifie cette matière à tel point que ça devient autre chose, que ça devient un film. Je peux m'exprimer entièrement moi-même à travers l'idée première de quelqu'un<sup>14</sup> ». Delvaux comptait sur les œuvres qu'il aimait et admirait et cet abandon provoquait chez lui une stimulation créatrice qui lui permettait de façonner par son art la substance initiale. « Il me semble naturel de ne jamais s'arrêter

<sup>9</sup> Discours d'André Delvaux prononcé à Valence en octobre 2002 et publié sous le titre « L'Auteur dans la Cité » ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 87.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>11</sup> André Delvaux, « Le réalisme magique transposé du roman à l'écran » ds. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, o.c., p. 123.

<sup>12</sup> « Entretien François Jost-André Delvaux » ds. *L'Avant-scène cinéma*, n° 371, mai 1988, p. 5.

<sup>13</sup> Cf. un entretien accordé aux organisateurs des Quatrièmes Rencontres du Cinéma Francophone en Beaujolais, octobre 1999, et mis en ligne par *L'Autre Cinéma*. URL : <http://www.autrecinema.com> « Ecrire un scénario original, je l'ai fait une fois pour *Belle*. Mais quand on part d'une œuvre existante, il y a une différence première. C'est que, le texte étant là, la base est donnée. On sait donc quelle est la valeur de cette base qu'on a choisie. Alors que, quand on invente entièrement soi-même, il faut bien partir de zéro. J'ai souvent pensé à ça : si j'écris moi-même, qu'est-ce qui va me dire que ce n'est pas complètement médiocre au départ ? Je ne pourrai probablement pas le voir moi-même puisque j'y pense sans arrêt et que je vis avec. Alors que, partant du texte de quelqu'un d'autre, j'ai cette base stable qui me semble essentielle. Ça m'a donné une sorte de sécurité. Le fait est que je n'avais pas une énorme confiance en moi au départ. »

<sup>14</sup> *Ibidem*.

à un texte en soi. Je ne suis jamais resté fidèle à un texte. Je suis un profond infidèle<sup>15</sup> », affirmait-il, sûr de son bon droit, certain de faire œuvre utile, car les créations artistiques et littéraires sont destinées à poursuivre leur chemin à travers le Temps. « Les œuvres ne sont pas mortes [...] elles ne sont pas fossilisées. Le véritable respect des œuvres, c'est de les re-rendre vivantes, de les reprendre, de leur donner vie nouvelle dans des formes nouvelles.<sup>16</sup> » Ainsi parlait aussi Yourcenar à propos de l'inclination qu'elle partageait avec Mishima à revisiter les mythes ou les Nô anciens en utilisant « quelques gouttes de l'antique breuvage » qui servent de « ferments à un élixir versé dans de nouveaux vases...<sup>17</sup> ».

### La transsubstantification.

Dans le texte intitulé « Du livre au film : plaisirs de l'infidélité », qu'Adolphe Nysenholc place en tête de son ouvrage *André Delvaux ou le réalisme magique*<sup>18</sup>, Delvaux expose les grandes lignes de son aventure cinématographique ancrée dans le monde littéraire. Son art, défini comme le passage d'une œuvre scripturaire à une réalisation visuelle, repose sur ce qu'il nommait « un acte d'infidélité », acte qu'il revendiqua haut et fort. Il récusa le terme d'« adaptation », qu'il abhorrait, et parlait plutôt de « transmutation », de « re-création ». Le terme *adaptation* ne pouvait qu'être vicieux car une fois le transfert achevé d'un langage à un autre, fondamentalement différent, « l'un ne saurait être l'illustration conforme de l'autre<sup>19</sup> ». Ce que l'on appelle communément une adaptation est en fait une transformation radicale, une transsubstantification.

L'élément déclencheur qui poussait Delvaux à s'engager dans l'aventure de la transsubstantification tenait de la « fascination subite » qu'exerçait sur lui une œuvre d'écrivain. Envoûté, il se sentait pris d'une « irrésistible envie de faire un film », non que la diégèse de l'œuvre source pût inspirer « un bon sujet », mais parce que **le style de l'écriture**

provoquait en lui un « choc de plaisir<sup>20</sup> ».

Fasciné, non 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<sup>21</sup>*.

Le cinéaste désire ciseler, à son tour, en images, un langage esthétique et rendre visible la musique de l'écriture qui l'avait conquis. Il évoquait souvent l'instant où il fut subjugué par l'envoûtante puissance du style visuel de Suzanne Lilar :

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 [...] 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

<sup>15</sup> Entretien accordé aux organisateurs des Quatrièmes Rencontres du Cinéma Francophone en Beaujolais, octobre 1999, *o.c.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> Marguerite Yourcenar, *Préface* à sa traduction des *Cinq Nô modernes* de Yukio Mishima, Paris, Gallimard, 1991, p.11.

<sup>18</sup> Adolphe Nysenholc, *André Delvaux ou le réalisme magique*, Paris, Ed. du Cerf, 2006.

<sup>19</sup> *Première*, n° 78, septembre 1983, p. 89. Cité ds. Henri Agel, Joseph Marty, *André Delvaux. De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996, p. 138.

<sup>20</sup> André Delvaux, « Du livre au film : plaisirs de l'infidélité » Texte liminaire. *André Delvaux ou le réalisme magique*, *o.c.*

<sup>21</sup> *Ibidem.* (Nous soulignons)

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 [...] je me souviens de l'avoir lue vers minuit en 1982 je crois. A l'aube, je savais que je ferais le film<sup>22</sup>.

Le choix delvalien dans la transposition d'une œuvre tient de « la rencontre amoureuse », des affinités existantes entre l'auteur du texte et le cinéaste. « La séduction de l'écriture et de sa musique provoquent l'évidence subite du « oui » : il suffit d'une phrase qui [...] chante bien<sup>23</sup>. » L'appel de l'écriture et de la musique en tant qu'harmonies fondatrices imprègne toutes les étapes de la création delvalienne. Il aiguillonne le choix du cinéaste et préside à la mise au monde d'un nouveau langage propre à concilier l'inconciliable. Et si Delvaux qualifiait cet exercice de passe d'armes entre l'écriture littéraire et l'imagination, s'il utilisait pour décrire sa démarche un lexique teinté d'agressivité tel « qu'investir le territoire de l'autre », « se frayer un chemin dans la chair du roman qui résiste », « vider les lieux » afin de préparer la terre d'accueil d'une écriture nouvelle, l'important pour lui, chantre de l'infidélité, consistait malgré tout à ne pas trahir l'œuvre source, à la respecter. Dans le lexique delvalien, « infidélité » et « trahison » ne sont point synonymes, de même qu'il serait erroné de traduire « respect » par « fidélité littérale », approche qui, au contraire, meurtrit les lois propres à chaque art, chaque langage. La véritable trahison réside dans une allégeance totale à l'œuvre mère, avec ci et là l'application d'une couche de vernis factice. L'œuvre littéraire ne peut acquérir une nouvelle vie qu'en renaissant des cendres d'une certaine mort. Il faut « pour mieux renaître que le grain meure<sup>24</sup> ». Cependant, cette « mise à mort » n'empêchait pas le réalisateur de choisir par ailleurs l'arme de la séduction pour s'approprier

l'œuvre en douceur, en établissant des passerelles, des interférences fluctuantes, sans renier toutefois sa liberté et l'exigeante condition d'indépendance de son travail dont il entendait être seul responsable<sup>25</sup>. Ainsi, à propos du livre de Marguerite Yourcenar disait-il vouloir chercher des « solutions personnelles de problèmes devenus, par la vertu de *L'Œuvre au Noir* personnels », à condition bien entendu que la romancière trouva bon qu'il en prît le risque librement et lui accorda sa confiance. C'est dans le même esprit que s'élabora « Rendez-vous à Bray » (1971) inspiré de la nouvelle « Le roi Cophétua » de Julien Gracq, au cours d'une collaboration décrite par l'écrivain comme idyllique, basée sur une formule du Père de l'Eglise : « Aime et fais ce que tu veux ». Gracq considérait avec bonheur l'intelligence que Delvaux avait de son œuvre et voyait dans la façon dont le cinéaste l'habitait un témoignage de l'intérêt qu'il y portait, auquel il se disait sensible. En outre, les idées des deux hommes s'accordaient sur bien des points, persuadés l'un et l'autre de l'incompatibilité foncière de la fiction écrite et de l'image, si ce n'est que la première doit être « une invitation au voyage » et servir de tremplin.

*Rendez-vous à Bray* fut l'objet de propos élogieux de la part de Gracq qui souligna l'étonnante harmonie des composantes delvaliennes greffées sur son œuvre : « toutes les scènes inventées, à ma surprise admirative, me firent l'effet non d'ajouts étrangers, mais plutôt de branchages supplémentaires sortis naturellement du tronc qui nous devenait à demi-commun » peut-on lire dans le texte retraçant sa « collaboration sans nuages » avec André Delvaux<sup>26</sup>.

### A la croisée des langages

André Delvaux eut toujours à cœur de souligner la force esthétique des langages, se disant sensible à leur pluralité, leur grande diversité de tons et de pensées. Delvaux aimait s'en inspirer et nourrir son imaginaire des riches résonances de la peinture ou

<sup>22</sup> André Delvaux, « Du livre au film : plaisirs de l'infidélité » Texte liminaire. *André Delvaux ou le réalisme magique, o.c.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> « Il faut être clair sur la zone d'indépendance qu'exige mon propre travail d'adaptation (terme impropre) d'une œuvre littéraire en un film [...] Je serai porté à chercher des équivalents dont j'entends être responsable. » Lettre à Philippe Dussart (1er juin 1982) reproduite ds. *Autour de L'Œuvre au Noir, o.c.*, p. 23.

<sup>26</sup> Julien Gracq, « Une collaboration sans nuages », ds. Adolphe Nysenholc, *André Delvaux ou le réalisme magique, o.c.*, p. 20.

de la musique.

Les références du cinéaste à la peinture sont nombreuses. Il répétait à l'envi qu'il commençait l'ébauche de chaque film par des visites aux musées et par de minutieuses observations de tableaux. Il s'imprégnait de la beauté des œuvres picturales qu'il désirait montrer. Pour *L'Œuvre au Noir*, il dit avoir pensé à Granach, « aux lignes nettes de Spillaert [...] à la tête de l'homme couché [...] apparaissant dans les buissons à gauche de *La Chute d'Icare* de Breughel, à la ligne sèche et précise de Dürer...<sup>27</sup> » Ses compatriotes contemporains aussi l'inspirèrent, Magritte, Paul Delvaux, Félicien Rops, pour être des peintres concrets jouant de l'entre-deux et du double sens dans un mélange de rêve et de réalité, veine maîtresse des films delvaliens<sup>28</sup>. Delvaux se reconnaissait aussi des affinités avec les peintres symbolistes, ces « peintres de l'âme<sup>29</sup> » qui font du cheminement intérieur le mouvement de leur création.

Dans les films de Delvaux, aux fresques picturales correspondent des partitions sonores, des accords qui habitaient le cinéaste depuis le temps où il accompagnait au piano des films muets, à la cinémathèque de Bruxelles, et que poussé par la force des images, il se livrait à des improvisations. La musique offrait à Delvaux des formes ainsi que l'ossature de ses films où il essayait de maîtriser l'espace-temps comme « on maîtrise en musique la durée, la forme d'une symphonie<sup>30</sup> ». La musique, en outre, eut le don de l'initier au jeu des dialogues et des monologues, aux effets de miroir de scènes qui se répondent comme autant de « variations de Beethoven et de fugues de Bach<sup>31</sup> ». Dans *Benvenuta*, par exemple, l'alternance passé-présent, Livio-Benvenuta / François-Jeanne, lui fut suggérée par la construction du *rondo*<sup>32</sup>, et en donnant à *La confession anonyme* une structure nouvelle, Delvaux

dit avoir voulu d'abord offrir au public une œuvre où l'on pût *voir* « un moment de musique ».

Je voulais, avec *Benvenuta*, faire un film où l'on puisse voir un moment de musique, alors qu'on « est » dans une histoire que *je* raconte<sup>33</sup>.

Cette affirmation atteste combien chez Delvaux la phrase musicale sculpte le récit romanesque, combien le langage de la musique, allié à celui de la peinture et à l'imaginaire delvalien, habille l'œuvre littéraire originelle d'une forme particulière qui la transmute et permet au cinéaste de s'imposer comme le chorégraphe d'une histoire que *lui* raconte.

Le génie créateur de Delvaux porte, nous le constatons, plus sur **la forme** que sur le sens. Il insistait d'ailleurs sur la priorité qu'il accordait à la structure formelle de ses films. Ainsi, à propos d'*Un soir, un train*, transposition du roman *Le train de l'inertie* de l'écrivain flamand Johan Daisne : « C'est un film sur la mort, sur un homme égoïste, sur une femme superbe et sublime et silencieuse, sur un voyage. [...] Mais cela c'est le film « sur », ce n'est pas « le » film. « LE » film, c'est la forme<sup>34</sup> ». C'est dans la forme que réside le secret de la métamorphose, c'est la forme qui réserve au cinéaste l'espace de liberté qui autorise la survenance de son originalité.

Le principe esthétique qui guida Delvaux dans sa recherche d'une forme personnalisée fut celui de **l'épure**, du dépouillement préalable à la cristallisation du sens. A travers son écriture cinématographique, il s'appliqua à saisir le trait fondamental, l'essence de l'œuvre à transformer et à réduire l'anecdotique au strict nécessaire pour permettre à l'imagination et à la culture du spectateur de dépasser l'événementiel, de l'élargir par son propre vécu. La transmutation

<sup>27</sup> *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 19.

<sup>28</sup> « 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 [...] Le réalisme magique existe chez Magritte et il est alors intéressant de penser comment il faudrait transposer ce travail de Magritte [...] dans la construction d'un scénario pour créer soudain à l'intérieur de ce réalisme l'élément de décalage qui fera magie » André Delvaux, Discours de Heidelberg, 1984, ds. Adolphe Nysenholc (Ed.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, o.c., p.106.

<sup>29</sup> Entretien accordé aux organisateurs des Quatrièmes Rencontres du Cinéma Francophone du Beaujolais, o.c., p. 2.

<sup>30</sup> Ds. *André Delvaux ou les images de l'imaginaire*, o.c., p. 98.

<sup>31</sup> Entretien accordé aux organisateurs des Quatrièmes rencontres du Cinéma Francophone du Beaujolais, o.c., p. 3.

<sup>32</sup> Ds *André Delvaux ou les images de l'imaginaire*, o.c., p. 61.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 111. (Nous soulignons)

<sup>34</sup> « Delvaux par lui-même », ds. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, o.c., p. 99.

doit aboutir à un espace imaginaire où la tyrannie de l'image sur le mot évocateur de sens doit être combattue. L'arme utilisée par Delvaux fut celle de la sobriété de la forme épurée qui cependant n'entrave pas la mise en marche de ce qu'il appelait « la machine de l'imaginaire<sup>35</sup> », mais au contraire la remonte. Comme exemple, citons la description que fit le cinéaste de la logique adoptée par lui pour transposer en langage visuel une scène osée de *La confession anonyme* : « Suzanne Lilar pouvait se permettre de dire les choses les plus directes et les plus crues – comme par exemple, décrire une scène de fellation dans un taxi – parce que la beauté de son style flamboyant transpose la scène [...] Le problème, effectivement, c'est qu'entre le mot « sein » et la chose représentée, il y a une différence énorme<sup>36</sup>. » Par son refus de l'image réductrice et par le recours à une distanciation évocatrice de sens, à une sublimation de l'imaginaire, Delvaux désirait interpeller ceux qui iraient à la rencontre de ses films, il voulait les inciter à poursuivre sa démarche en réalisant une transposition personnelle du sens, refusant de les réduire à l'état de spectateurs, d'accompagnateurs passifs d'images explicites.

Qu'y a-t-il de plus courant qu'une scène d'amour au cinéma ? Un homme, une femme, une chambre d'hôtel, un lit. *Finalement ma seule chance de traiter avec force ce genre de scène c'était encore le refus.* Parce que même si c'est un type d'événement que tout le monde connaît, c'est aussi un des thèmes les plus secrets. Et comme chacun a en lui sa propre expérience et son propre imaginaire, je me suis dit qu'il suffisait peut-être de mettre en marche cette machine de l'imaginaire – en la respectant – pour que chacun construise la scène comme il la voit, lui, ou comme il l'a vécue. Sans l'avouer à quiconque, je m'étais dit que je

ne montrerais ni un sein, ni une cuisse<sup>37</sup>.

A la croisée des langages, au détour de brusques coups de cœur ou de subtiles complicités, le cinéma d'André Delvaux prend ainsi forme, s'appuyant sur les principes que nous venons d'évoquer et sur une méthode de fonctionnement que nous tenterons maintenant de cerner.

### Delvaux à l'œuvre

#### Champs d'expérimentation, champs de construction

La méthode Delvaux consistait à « s'approprier » l'auteur qu'il comptait transposer, et ce en examinant le terreau qui avait servi à l'élaboration du livre. Cette période d'expérimentation, indissociable de l'édification de la charpente du film à réaliser, se décline en trois phases : la lecture, le dialogue et l'intériorisation.

Delvaux s'imposait la lecture des œuvres complètes de l'auteur du livre par lequel il s'était senti envoûté. « Chaque fois que je décide d'adapter un écrivain », confiait-t-il à Frédéric Sojcher, « il faut que j'ai lu tout de lui.<sup>38</sup> » S'en suivait une collaboration étroite avec l'écrivain, faite d'entretiens, d'« intrusions » dans sa vie et dans sa pensée, d'essais de persuasion, car si Delvaux imposait ses exigences de travail, jamais il n'eût entamé le tournage sans avoir obtenu le consentement préalable de l'auteur qu'il désirait adapter. Pour *L'Œuvre au Noir*, ce ne fut qu'au bout d'une longue, belle mais patiente collaboration, de janvier 1982 à septembre 1987, que Marguerite Yourcenar donna son aval au cinéaste. Le télégramme qu'elle lui envoya de Rabat – « Très beau : Tout mon accord [...] »<sup>39</sup> – témoigne de son adhésion sans réticence au projet du cinéaste. C'est bien l'échange épistolaire précédant cet accord qui permit à Delvaux de nouer des liens de confiance avec Marguerite Yourcenar, alors qu'elle craignait l'idée de voir son œuvre transformée. Pour le metteur en scène, ces conversations écrites constituaient une étape obligée de son processus de

<sup>35</sup> *Première*, n° 78, sept. 1983, p. 89. Cité ds. Henri Magel, Joseph Marty, *André Delvaux. De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, o.c., p. 138.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Frédéric Sojcher, *André Delvaux. Le cinéma ou l'art des rencontres*, Paris, Seuil / Archimbaud, 2005, p. 48.

<sup>39</sup> Laure Borgomano, Adolphe Nysenholc, sous la direction de Daniel Blampain, *André Delvaux. Une œuvre - Un film. L'Œuvre au Noir*, Bruxelles, éd. Labor, Méridiens Klincksieck, 1988, p.152.

création. C'est ainsi que ses longues rencontres avec Suzanne Lilar se révélèrent tout aussi indispensables à la composition de *Benvenuta*. Elles se transformèrent au fil du temps – quatre années – en une complicité de sens et d'esprit favorable à la mise en œuvre d'une collaboration inspirée. Ces dialogues avec les écrivains, écrits ou oraux, devinrent pour Delvaux une méthode de questionnement personnel, prenant parfois paradoxalement l'aspect d'un monologue interrogatif plus que celui d'une description explicative du devenir du film destiné à ses interlocuteurs<sup>40</sup>. Alors se mettait en place pour le cinéaste un espace de réflexion, d'où il puisait des idées, où il découvrait des pistes, saisissait des passerelles entre l'écriture et ce qui deviendrait son aboutissement cinématographique. Delvaux définissait son approche comme « une forme subtile de stratégie amoureuse<sup>41</sup> » et la considérait comme une des pierres de touche de sa méthode, une tentative d'appropriation de l'écrivain, une étape de préparation, de labour d'une terre d'accueil et de rencontre d'où résonnerait l'écho d'une voix métamorphosée, née d'une réciprocité et d'un partage affirmé.

La troisième phase de la dynamique delvalienne, qui s'emboîte dans les deux premières, se caractérise par la volonté revendiquée par le réalisateur d'intérioriser les événements du récit diégétique, les colorations et les tonalités du livre visité. Une démarche d'appropriation de l'œuvre cette fois que Lilar qualifiait, parlant de Delvaux, de période d'incubation, un lent investissement qui opère par le biais de rencontres « médiumniques » au contact de textes, au contact d'auteurs auxquels le cinéaste reconnaissait effectivement une vocation de passeurs de sens et d'essence. Il faut préciser toutefois, qu'une fois ce travail d'intériorisation achevé et si le résultat se trouvait concluant, Delvaux se voulait seul maître à bord, « seul maître de son œuvre, seul à y porter la main, seul à la façonner, à la pétrir, à la posséder<sup>42</sup> ».

## *Benvenuta — L'Œuvre au Noir*

La réussite de la transsubstantification delvalienne découle, nous l'avions deviné, d'un jeu délicat de résonances et de recognitions réciproques entre le cinéaste et ses auteurs/partenaires. Nous nous pencherons d'abord sur la rencontre Delvaux-Lilar, sur le lien qui unissait le créateur d'images et l'auteur de *La confession anonyme*, un homme et une femme qui se retrouvèrent créateurs et acteurs d'une cérémonie amoureuse. Nous verrons ensuite de quelle façon André Delvaux sut gagner la sympathie de la Dame des Monts Déserts et comment l'intuition d'une sensibilité commune facilita la transmutation cinématographique de *L'Œuvre au Noir*.

Il existe de nombreux champs communs à Suzanne Lilar, Marguerite Yourcenar et André Delvaux. Leur vision esthétique, leur méthode de travail, leur conception de la vie et de la mort s'avèrent assez semblables et se recoupent fréquemment. La volonté, par exemple, de ne pas s'arrêter à la « petite » réalité, mais d'adhérer à la Réalité visionnaire, au sentiment poétique de l'entre-deux, le désir d'introduire le songe et l'étrangeté au cœur du quotidien sont des caractéristiques qui leur sont propres. L'ambiguïté et le flou artistique suscitaient chez Delvaux une interrogation continue qui l'amenait à pratiquer le doute comme mode d'initiation à la transcendance. La poésie de l'imagination a un pouvoir révélateur. Delvaux fit ainsi du mélange du rêve et de la réalité la force inspiratrice de ses créations. Son expression personnelle passait, disait-il, par « le réalisme magique<sup>43</sup> ». Il resta persuadé, comme Yourcenar et Lilar, que l'étrangeté ne s'apparente pas au surnaturel, mais que le mystère fait partie de la vie et qu'il se perçoit par l'acuité d'un regard poétique.

<sup>40</sup> Un exemple : « Une image peut entraîner l'autre, bien sûr [...] , mais le procédé est toujours délicat à employer. De plus, il postule le point de vue intérieur [...] de Zénon ; ce qui me convient bien. Mais alors, ce qui ne relève pas de l'expérience de Zénon même ? Hilzonde ? D'autres lui parleraient d'elle : Greete (feignant de parler d'une étrangère au service de qui elle travailla jadis – avec de subtils doubles niveaux dans le dialogue ? Meyers peut-être, Martha... » Lettre d'André Delvaux à Marguerite Yourcenar du 11 août 1986, publiée ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 31.

<sup>41</sup> André Delvaux, « Du livre au film : plaisirs de l'infidélité », ds. Adolphe Nysenholc, *André Delvaux ou le réalisme magique. Préface*, o.c.

<sup>42</sup> Suzanne Lilar, « Faire un film avec A. Delvaux », ds. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, o.c., p. 210.

<sup>43</sup> André Delvaux, « L'Auteur dans la Cité », ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., pp. 84-85.



### a. André Delvaux — Suzanne Lilar

Attiré par le double sens des choses, le cinéaste confiait prendre plaisir à feindre le réel pour arriver à créer une incertitude, un sentiment d'étrangeté qui fait que finalement « on se rend compte qu'on n'est pas dans le réel, qu'on n'est pas dans la réalité pure, qu'on est dans le mystère. Et ce mystère peut s'appeler la magie du réel. C'est le réalisme magique<sup>44</sup> ». Cette capacité qu'avait Delvaux de saisir et de reproduire le mystère des choses a suscité l'admiration de plus d'un. Le poète, écrivain et éditeur Hubert Nyssen s'exprimait comme suit dans une lettre ouverte au cinéaste :

...tu nous abandonnes au rêve, à la fois spectateurs et acteurs, dans l'entre-deux qui le sépare de la réalité. Or, pas plus que chez les romanciers, ils ne sont pas légion les cinéastes capables de cette magique captation<sup>45</sup>.

Il n'est par conséquent pas étonnant que Suzanne Lilar reconnût en Delvaux son double, elle qui aimait brouiller le contour des choses, altérer, troubler les rôles, vivre entre le vécu et la fiction, vérifier la possibilité de la coexistence des contraires, les vivre simultanément, rechercher « l'existence du non-être<sup>46</sup> », s'ouvrir au fortuit et découvrir l'illusion analogique située dans l'intervalle de deux sensations, deux visions, faisant entrevoir ce surcroît de réalité qu'elle appelait *Poésie*. Rien de surprenant que la romancière se sentît dans le monde delvalien en pays connu, le « pli » de sa pensée épousant celui du cinéaste dont l'art « secrète aussi organiquement que certains animaux la nacre et l'irisation de leur coquille<sup>47</sup> ». Lilar s'émerveillait de voir que dans leurs

espaces de vie et de créations respectifs, la rêverie signifiante les poussait communément à « dépasser le niveau [...] où les contraires alternent avec le temps, pour atteindre le sommet où ils coïncident<sup>48</sup> ». Les « moments merveilleux<sup>49</sup> » que lui réserva le dialogue engagé avec le cinéaste se nuancèrent de fulgurance par cette proximité vécue, plus subtile encore qu'elle ne l'avait imaginée.

Peut-être Delvaux et moi étions-nous plus proche 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 celle qui parfois se laisse surprendre entre les choses dans la fulguration de l'instantané<sup>50</sup>.

*Benvenuta* est le fruit de cette reconnaissance réciproque, de cette relation « fatidique<sup>51</sup> ». Pour la traversée de *L'Œuvre au Noir*, Delvaux emprunta, de la même manière, les eaux de l'empathie, et Marguerite Yourcenar celles de « la magie sympathique<sup>52</sup> ».

### b. André Delvaux — Marguerite Yourcenar

La pensée yourcenarienne, à l'instar de celles de Delvaux et de Lilar, ne connaît pas de frontières. Elle est empreinte de la réalité de l'Amour qui participe de l'Univers et est habitée par l'Esprit, celui du poète « aux yeux de qui tout est songe<sup>53</sup> ». Les œuvres de Marguerite Yourcenar se trouvent au cœur d'une dialectique de correspondances née de l'intuition qu'elle avait d'une réalité totalisante, d'un potentiel ultime où limites et cloisonnements n'ont point lieu d'être, où la transgression du visible, de l'invisible, de

<sup>44</sup> Entretien accordé aux organisateurs des quatrième Rencontres du Cinéma Francophone du Beaujolais, *o.c.*

<sup>45</sup> Hubert Nijssen, « Lettre à André Delvaux sur l'envers de la représentation », ds. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire, o.c.*, p. 242.

<sup>46</sup> Suzanne Lilar, *Une enfance gantoise*, Paris, Grasset, 1976, p. 197.

<sup>47</sup> Suzanne Lilar, « Faire un film avec A. Delvaux », ds. *André Delvaux et les visages de l'imaginaire, o.c.*, p. 212.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>49</sup> Cf. Suzanne Lilar, *Les moments merveilleux*, ds. *Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

<sup>50</sup> Suzanne Lilar, « Faire un film avec A. Delvaux », ds. *André Delvaux et les visages de l'imaginaire, o.c.*, p. 213.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 209.

<sup>52</sup> « ...cette magie sympathique qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un ». Marguerite Yourcenar, *Carnets de notes des Mémoires d'Hadrien. Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 526.

<sup>53</sup> Marguerite Yourcenar, « Valeur psychologique et artistique du fantastique », ds. *La Revue des vivants*, n° 8, août 1934, pp. 1295-1296.

l'espace, de la substance et du temps est constante. L'inconsistance et le dédoublement du réel se reconnaissent dans *L'Œuvre au Noir* où, dans des lieux clos, et bizarrement en l'absence de tout confins, Zénon perd ses limites. La réalité prend la mouvance des songes dans d'autres œuvres également, *Feux*, *Le dialogue dans le marécage*, les *Nouvelles orientales*, le *Denier du rêve*, et l'ambiguïté hante le théâtre yourcenarien. En fait, presque tous les écrits de la romancière sont envahis d'une dimension onirique, thème central ou concept célébré. De la transformation du réel étriqué par la force de la poésie, Marguerite Yourcenar fit une morale d'existence et une esthétique d'écriture qui l'amènèrent, au moment de sa rencontre avec lui, à faire confiance au maître du réalisme magique.

Outre la vision poétique de Delvaux, dans laquelle elle reconnaissait la sienne, Marguerite Yourcenar appréciait la méthode de travail du cinéaste, comparable à son propre savoir-faire : une méticuleuse appropriation de connaissances en vue d'une prise de possession d'un monde intérieur. Enfin, tous deux avaient des idées bien arrêtées sur ce que représente la transposition des langages, ce passage du langage littéraire au langage cinématographique pour Delvaux, celui d'une langue source à la langue cible, le français, pour Yourcenar, traductrice entre autres de Virginia Woolf, de Mishima ou de Constantin Cavafy.

Souvenons-nous que l'idéal de Delvaux en matière de récréation, en sa langue, d'une écriture née de l'esprit et de la main d'autrui, était le respect qu'il vouait au concept d'« infidélité », l'exigence de liberté qu'il s'arrogeait en maître de la forme, et la nécessité affirmée d'une longue période d'incubation du sens et de l'essence de l'œuvre source. Chaque aventure de transmutation delvalienne résultait d'une passion subite pour une œuvre littéraire, pour sa musique formelle, ainsi que des affinités que le cinéaste se découvrait avec l'auteur du livre, d'une « rencontre fatidique », comme l'avait formulé Lilar. Cette expression évoquant la main du destin fut également associée au travail de traductrice de Marguerite

Yourcenar. Elle-même parlait du hasard qui l'avait rapprochée de Constantin Cavafy, en l'occurrence la mort du poète, ce moment où, disait-elle, l'âme se libère et en croise une autre. Par ailleurs, Yourcenar insistait sur son indispensable mise en condition par le sortilège d'un style avant de pouvoir le « recréer », le faire passer de la langue qui le constitue vers sa propre langue, le français. Consciente comme le fut Delvaux que la transposition ne peut être qu'une « récréation », qu'une traduction fidèle ne saurait être qu'artificielle, elle confiait à Matthieu Galey que la fidélité n'était en fait qu'une chimère, que jamais on n'arrivait à être identique. Elle ajouta toutefois, dans un esprit tout delvalien, que la défaite<sup>54</sup> est noble et qu'il faut l'accepter, puisqu'elle débouche sur une nouvelle création, un espace artistique autre. Dans sa préface aux *Cinq Nô Modernes* de Mishima, elle s'associe à la démarche de transposition de l'auteur japonais qui avait réussi le pari de couler des Nô anciens dans des moules modernes sans même avoir retenu des versions anciennes les signes traditionnels, mais ayant gardé intact leur esprit. Pour sa traduction de poèmes grecs anciens<sup>55</sup>, Yourcenar expliqua avoir fait de même, aidée par « une mélodie continue », qui soutenait « la musique des mots<sup>56</sup> ». L'écriture est chant, musique, et Yourcenar définissait son travail comme étant celui d'un poète et ses œuvres comme des chants d'où s'égrène la musique. Traductrice, elle s'efforça donc de restituer la musique de l'œuvre choisie après en avoir saisi le thème. *Les Vagues* de Virginia Woolf lui rappelaient l'art de la fugue qu'elle sollicita pour rendre en français le souffle woolfien du récit. Autant que chez Delvaux, la musique fut, dans son travail d'écriture et de transposition, une référence indispensable et un support esthétique. Si les contextes dans lesquels Yourcenar et Delvaux œuvraient étaient différents, il est néanmoins aisé de constater que leur approche fut semblable et que leurs procédés de création se recoupaient, que tous deux avaient à cœur de fonctionner sur le mode du dépouillement. Quand Yourcenar affirmait travailler « au ciseau » dans le souci de sublimer et de quêter l'épure...

<sup>54</sup> Matthieu Galey, *Marguerite Yourcenar : Les Yeux ouverts. Entretiens avec M. Galey*, Paris, Le Centurion, 1980, pp. 204, 205.

<sup>55</sup> Marguerite Yourcenar, *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1979.

<sup>56</sup> Matthieu Galey, *Marguerite Yourcenar : Les Yeux ouverts, o.c.*, p. 195.

... à la troisième, ou à la quatrième révision, armée d'un crayon, je relis mon texte [...] et je supprime tout ce qui me paraît inutile. Là, je triomphe. J'écris en bas des pages : supprimé sept mots, supprimé dix mots. Je suis ravie, j'ai supprimé l'inutile. [...] J'essaie d'éliminer ce qui n'est pas essentiel, ne pas céder à l'ornement<sup>57</sup>.

...Delvaux faisait l'éloge de la litote, de la simplicité et de l'élimination systématique...

J'aime une forme de litote : ne jamais surcharger la réalité, et même ne jamais la prendre vraiment telle qu'elle est, mais essayer d'en extraire l'essence ; il y a deux moyens de dépouiller : en partant de zéro, essayer de reconstruire en utilisant uniquement les éléments que l'on aura décidé d'employer, ou partir du donné total de la réalité [...] mais se mettre à tout gommer, à supprimer tous les éléments qui pourraient distraire l'attention, et c'est ce que j'ai fait [...] en éliminant systématiquement ce qui ne convenait pas<sup>58</sup>.

C'est dans cette logique que Delvaux s'imprégna de *L'Œuvre au Noir* et qu'il procéda à sa transmutation : par « l'épuration et la condensation alchimique<sup>59</sup> ». Il dépouilla la forme pour rendre l'idée et extraire le noyau essentiel<sup>60</sup>. La mort empêcha la romancière de découvrir l'œuvre nouvelle née de la sienne, mais elle n'eût sans doute pas regretté la tendance naturelle au dépouillement et à la rigueur que le cinéaste mit en œuvre pour créer son « Œuvre au Noir ».

Yourcenar aura cependant eu le temps de découvrir l'homme qu'était Delvaux, le temps de l'estimer pour ses idées, le temps de partager avec

lui l'amour de la vie et la sensualité du quotidien, le temps aussi d'aborder avec lui les valeurs de la mort. Leur correspondance, tout respectueux qu'en demeure le style, laisse percevoir une intimité tissée autour de sujets quotidiens chers au cœur des deux interlocuteurs : la nature, les animaux, la nourriture que Delvaux considérait la substance vitale du « contact permanent des êtres en soi », « manger ensemble » étant un acte, une « chose essentielle<sup>61</sup> » dans la vie de tout homme. Yourcenar eut quelques occasions d'en faire l'expérience en compagnie d'André Delvaux, moins que Lilar, certes, mais la sensualité gustative qui se dégage des confidences épistolaires de Delvaux ne pouvaient laisser insensible celle qui décrivait avec passion les découvertes alimentaires de l'empereur Hadrien. En réponse aux incantations gourmandes de Delvaux décrivant la saveur du pain fait maison et la fraîcheur des tomates et de la ciboulette du jardin, Yourcenar se laissa aller à son tour à des confidences similaires, et leur échange prenait parfois l'apparence d'un duetto affectueux :

Je vais promener mon chien qui me regarde et s'impatiente. Les chats sont à la cuisine. Ce soir, tomates avec ciboulette et une pointe de basilic (du jardin tout ça), au vinaigre de vin où ont macéré quelques cassis. Tremper le pain fait maison dans le jus restant. Délicieux ! Je vous salue, chère Marguerite Yourcenar.  
Travaillez bien  
Vôtre,

A.D.<sup>62</sup>

Cher André Delvaux,  
Votre longue lettre du [11] août<sup>63</sup> m'a beaucoup plu. J'aime la façon dont vous

<sup>57</sup> Matthieu Galey, *Marguerite Yourcenar : Les Yeux ouverts, o.c.*, pp. 220, 222.

<sup>58</sup> *Cahiers du cinéma*, n° 180, juillet 1966, cité ds. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire, o.c.*, p. 104.

<sup>59</sup> *L'Avant-scène cinéma*, n° 371, mai 1988, pp. 6-7.

<sup>60</sup> Cf. André Delvaux, « L'auteur dans la Cité », ds. *Autour de L'Œuvre au Noir, o.c.*, p. 85.

<sup>61</sup> Entretien accordé aux organisateurs des Quatrièmes Rencontres du Cinéma Francophone en Beaujolais, cf. *L'Autre Cinéma, o.c.*

<sup>62</sup> Lettre d'André Delvaux à Marguerite Yourcenar du 11 août 1986. *La Correspondance*, ds. *Autour de L'Œuvre au Noir, o.c.*, p. 32.

<sup>63</sup> Lettre dans laquelle, outre les épisodes gourmands, Delvaux décrit son travail de recherche autour de *L'Œuvre au Noir*.

avez jusqu'ici travaillé et aussi le *golden retriever*, les deux chats, et jusqu'aux tomates à la ciboulette. Je mangerai ce soir de la pizza aux champignons, faite à la maison, bien entendu [...]

Amicalement à vous,

Marguerite Yourcenar<sup>64</sup>

L'empathie est réelle et l'échange efficace. Ils résultent de la rencontre de deux méthodes d'introspection : la démarche delvalienne que le cinéaste qualifiait, souvenons-nous, de « forme subtile de stratégie amoureuse », et la *magie sympathique* qui permettait à Yourcenar d'écouter, en pensée et par le biais de la sensualité, ceux qu'elle affectionnait, être vivant, mort ou personnage imaginaire, Zénon, Hadrien, le Prieur des Cordeliers, André Delvaux. A lire ses lettres adressées au cinéaste, on constate que peu à peu les formules de salutations utilisées deviennent plus intimes, le « bien sympathiquement » se transforme en « affectueusement vôtre », en « je vous embrasse et salue tous les vôtres y compris le chien », « votre amie »<sup>65</sup>. L'amitié qui se noue ainsi entre la romancière et le cinéaste s'explique bien sûr par une parenté de tempérament ou par l'analogie de leurs idées esthétiques, mais elle s'est certes aussi enrichie grâce à cette façon qu'ils avaient d'appréhender la mort, de la placer au centre de leurs œuvres. On ne saurait ignorer l'indéniable présence de la mort dans les récits yourcenariens. Elle-même aspirait à vivre dans un monde où la mort aurait été « une grande aventure »<sup>66</sup>. A défaut, elle *vivait* la mort, quotidiennement, consciencieusement, organiquement, et voulait en tirer « ce qu'elle contient de poésie, de splendeur et d'intimations d'éternité »<sup>67</sup>. Chez Delvaux, le thème de la mort est pareillement au centre de ses préoccupations. Il en fit la nécessaire condition de la vie. Il voyait « d'instinct », ce qui de la mort « donne à la vie son sens, sa substance, sa pente

et peut-être son rang de chef-d'œuvre »<sup>68</sup>.

La mort donne à la vie sa raison d'être, elle est, comme l'amour, un médiateur de contraires. Dans *Benvenuta*, elle sera le creuset où la réalité et l'imaginaire se rencontrent ; dans *L'Œuvre au Noir*, l'aboutissement du voyage initiatique d'un homme en lui-même, Zénon, ou Delvaux, et leur rencontre avec l'éternité.

### c. La genèse de *Benvenuta*

*La confession anonyme* qui inspira à Delvaux son film *Benvenuta*, est une métaphore de l'amour. C'est l'histoire d'une mise en scène de l'amour sacré, écho d'une recherche, dans l'événementiel, du mythe et de l'essence de l'amour. Les personnages de cette fable, une pianiste suédoise et un homme d'Etat italien sont les deux officiants de la cérémonie amoureuse qui s'y met en place, héros de la fusion, pour qui le profane est le tremplin nécessaire vers le sublime, qui voient dans le *jamais* allié au *toujours* une invitation à l'absolu, et dans le visage de l'aimé(e) la rencontre de la vie et de la mort.

Fasciné par la musique lilarienne, Delvaux amorça son exploration de l'œuvre par la question pour lui fondamentale : « Qui est ? ». Qui est *Benvenuta* ? Jusqu'à quel point est-elle Suzanne Lilar, et Suzanne Lilar, *Benvenuta* ? Cette quête première suggéra à Delvaux la clé de la métamorphose que le transfert de l'écriture à l'image réaliserait. Dès lors, il envisagea la structure de son film comme un chassé-croisé de deux couples se situant sur deux plans différents, celui de la fiction originelle qui réunit *Benvenuta* – devenue gantoise – et Livio, puis, celui ancré dans la « réalité » delvalienne où évoluent un jeune cinéaste, François-Delvaux, et une femme écrivain, Jeanne-Lilar. Sous le regard du réalisateur, la fiction lilarienne se dédouble et se développe en échos qui se répondent, comme une investigation

<sup>64</sup> Lettre de Marguerite Yourcenar à André Delvaux du 16 septembre 1986. *La Correspondance*, ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., pp. 32-33.

<sup>65</sup> *Idem*, pp. 50, 52.

<sup>66</sup> Marguerite Yourcenar, *Sources II*, texte établi et annoté par Elyane Dezon-Jones, Paris, Gallimard, 1999, p. 240.

<sup>67</sup> Marguerite Yourcenar, *Ah, mon beau château*, ds. *Sous bénéfice d'inventaire, Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 59.

<sup>68</sup> Hubert Nyssen, « Lettre à André Delvaux sur l'envers de la représentation », ds. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, o.c., p. 243.

de l'emprise de l'écrivain sur son personnage. A l'initiation à l'amour sacré répond alors une initiation à la création, et par le truchement des personnages delvaliens du second plan se déploie le questionnement du lien qui existe entre la narration et la chose narrée, entre le géniteur du livre et l'histoire racontée. L'éducation artistique de François, jeune cinéaste, s'achève par la découverte du lien effectif qui existe entre Jeanne et son personnage.

A considérer la structure du film, l'on comprend que pour Delvaux, le secret de la transsubstantification de l'œuvre écrite réside effectivement dans la forme. Les deux parties, l'une lilarienne et fictive, l'autre delvalienne et « réelle », alternent, chacune prenant le relais de l'autre dans un emboîtement qui fait avancer la trame du noyau originel.

A l'instar des personnages durassiens de « Moderato cantabile », Jeanne et François ressuscitent l'aventure amoureuse de Benvenuta et Livio. L'amant italien mourra, ayant rempli son rôle d'initiateur, de même que Jeanne, l'interlocutrice de François. Ce dernier restera seul, être « réel » de la transposition delvalienne, face au personnage de la fiction lilarienne, Benvenuta. Delvaux les met en présence : la dernière scène du film montre François croisant Benvenuta dans la cité gantoise, le long du canal de la Coupure. La réalité cinématographique et l'imaginaire littéraire ici se rencontrent<sup>69</sup>. La magie de la collision impossible de deux êtres, de deux images en plans réalistes, Delvaux la découvrit chez les peintres qu'il affectionnait et c'est en suivant leur trace qu'il fit naître, du jeu de l'imaginaire combiné aux signes du réel, l'heureuse ambiguïté de son cinéma. « Les peintres nous ont appris », écrivait-il, « que le respect minutieux de la réalité, dans ses plus petits détails, pouvait suffire à rendre cette réalité

passionnante [...] Avec *Benvenuta*, j'ai essayé de continuer à traiter l'imaginaire, en gommant toujours plus les signes qui peuvent le faire paraître comme tel<sup>70</sup> ».

#### d. Le dit de *L'Œuvre au Noir*

Pourquoi avoir voulu transposer *L'Œuvre au Noir* ? Delvaux l'affirme : pour le siècle de la Renaissance, pour Zénon et pour la langue de Marguerite Yourcenar. Le monde troublé de la Renaissance qui sert de toile de fond au roman, Delvaux y vit le miroir de l'époque contemporaine qu'il traversait, une époque pareillement marquée de découvertes et de bouleversements qui la faisaient osciller entre espoir et désenchantement générateur de violence, d'angoisse et d'égoïsme.

Au milieu de ce chaos, un homme, Zénon, accroché à ses valeurs personnelles et à l'écoute des secrets de l'univers. Il représente pour le cinéaste l'exemple à suivre, car il incarne l'essence de l'humaine condition dans ce qu'elle a de meilleur.

En quoi *L'Œuvre au Noir* me touche-t-elle ? J'y lis d'abord comme un miroir, notre propre histoire [...] C'est plutôt notre condition même qui est en cause dans des désastres dont nous mesurons mal l'étendue et le poids. Plutôt que de sauver les meubles, il faut tenir le coup, croire au courage personnel et à certaines valeurs élémentaires. Je ne suis pas désabusé. Zénon, c'est nous<sup>71</sup>.

Zénon, symbole de l'humanité dans sa force et dans sa faiblesse, est une figure à laquelle Delvaux aimait

<sup>69</sup> « Lorsque j'ai travaillé *Benvenuta*, j'ai commencé par un scénario très linéaire, chronologique. *Benvenuta* est tiré du roman de Suzanne Lilar, *La confession anonyme* où il n'y a pas d'autres personnages que Benvenuta et Livio. C'est une histoire qui, telle, présente des difficultés car elle est écrite sous une forme répétitive de mêmes moments. J'ai tenté d'écrire le scénario ainsi, avec une seule histoire. J'avais longuement discuté avec la romancière, alors âgée, non pas de mes problèmes, mais du sens du livre, de cet amour, des points philosophiques qu'il soulevait. J'ai eu l'idée qu'on pouvait monter une histoire double en miroir, et que ce serait, en réalité, deux fois la même histoire : celle d'une initiation. Il y aurait, d'une part, la romancière, une femme âgée qui initie un jeune homme, sans qu'il le sache, à une grande forme d'amour et d'autre part, Livio initiant Benvenuta à quelque chose qui le dépasse : Benvenuta, de nature plus forte, va plus loin que Livio qui disparaît. Je savais dès lors comment je terminerais le film : ceux qui ont procuré l'initiation disparaissent, ayant rempli leur fonction, de la façon la plus dramatique, par la mort. Cela me paraissait intéressant de faire se rencontrer, à la fin, dans un même lieu, François personnage 'réel' et Benvenuta personnage imaginaire. », André Delvaux, Heidelberg, 1984, cité ds. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire, o.c.*, p. 112.

<sup>70</sup> *Cinéma* 79, n° 247, juillet 1979, cité ds. « André Delvaux par lui-même », *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire, o.c.*, pp. 106-107.

<sup>71</sup> Cité par Guillaume Morel ds. *Autour de L'Œuvre au Noir, o.c.*, p. 16.

s'identifier. Aux voyages qu'entreprend l'humaniste à la recherche de son moi, « Hic, Zeno », « moi-même<sup>72</sup> », correspond l'aventure cinématographique d'André Delvaux, un parcours initiatique et un questionnement continu du moi, de la multiplicité de ce moi, pour mieux comprendre et rencontrer l'Homme. Enfin, l'élément majeur qui explique le désir du cinéaste de donner à *L'Œuvre au Noir* le langage des images est, qui s'en étonnerait, la force esthétique de la langue yourcenarienne. Une langue qui, aussi serrée soit-elle, explose dans une suite violente d'images, une langue qui permet à Delvaux de sonder l'identité de la romancière, de la lire, « avec impudeur ».

Derrière l'agencement des mots, derrière la fiction emblématique, je crois vous lire, Marguerite, avec impudeur<sup>73</sup>.

Delvaux lut l'œuvre de Marguerite Yourcenar *en clair*, il en conçut des images et des sons, eut à cœur de les partager. Comme pour ses précédentes signatures, il procéda dans le souci de la forme, se référant à la peinture et à la musique, cherchant « des solutions en matière de langage et de style, pour l'image et pour le son<sup>74</sup> ». Une fois de plus, il fallait trouver une ligne pure, dépouillée, à minima, et éviter avant tout ce que l'on pourrait attendre d'un film d'époque, ce « carnaval de costumes et de décors<sup>75</sup> ». Delvaux décida de jouer contre le film historique et de privilégier plutôt un style de lignes pour recréer un lieu sans tomber dans le pittoresque. Loin de lui l'idée d'utiliser Bruges « comme une réserve d'accessoires<sup>76</sup> » ! La réalité est rendue par la lumière, par des rapports de tons et par la vertu des cadres et des focales. En symbiose avec le langage de Yourcenar, Delvaux voulut suivre le processus alchimique que la romancière avait engagé dans sa façon de développer l'écriture du récit, dans sa manière de lutter contre toute surcharge afin d'atteindre l'épure. Le travail delvalien et son retour systématique sur le langage yourcenarien constitue

l'alchimie du film. Achievé, le cinéaste put le considérer avec d'autant plus de satisfaction, qu'il s'aperçut que le procédé formel qui le soutenait s'harmonisait avec le sens de l'œuvre et la quête du dépouillement qui habitait et transformait Zénon.

... j'ai cette impression, maintenant que les choses se sont purifiées, que j'ai éliminé du film tout ce qui en est l'accessoire pour me concentrer sur l'essentiel, que le processus même de l'alchimie, c'est la ligne de la réduction progressive que subit Zénon<sup>77</sup>.

Quand, vers la fin, Zénon accède par sa mort choisie à la purification totale, les images de Delvaux se déclinent sur une variation de noirs et de blancs. L'alchimie à laquelle s'était attachée Yourcenar se retrouve ainsi dans le langage du film, une nouvelle « Œuvre au Noir ».

Il est cependant intéressant de remarquer que, malgré les parallélismes et l'intégration en tonalités de la pensée alchimique, la structure du film n'est en rien un calque de l'architecture du roman. Des chapitres entiers de la première partie, *La Vie errante*, sont remplacés par des évocations de souvenirs que rapportent Zénon et les autres personnages. Des images inédites retracent dans le récit cinématographique les éléments qui accompagnent le quotidien du médecin-philosophe : la nature, le sable, l'eau, les lignes changeantes des collines, la substance palpable des matières dont il cherche la loi et le principe<sup>78</sup>. Des symboles visuels, inexistantes dans le roman, s'invitent dans la trame du film, des métaphores, comme la course à l'œuf dans une cuiller de bois par Zénon enfant et son cousin Henri-Maximilien suggérant la fragilité de leurs destins parallèles, traduisent autant de visions nées de l'appropriation, par la lecture, de l'œuvre de Marguerite Yourcenar dont Delvaux voulut garder l'essence et

<sup>72</sup> Marguerite Yourcenar, *L'Œuvre au Noir*, Œuvres romanesques, o.c., p. 565.

<sup>73</sup> Lettre d'André Delvaux à Marguerite Yourcenar du 3 mai 1987. *La Correspondance*, ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 47.

<sup>74</sup> *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 18.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> « Du roman à l'adaptation : au début était Zénon », entretien avec André Delvaux par François Jost, *L'Œuvre au Noir*, *L'Avant-scène cinéma*, n° 371, mai 1988, pp. 6-7, cité ds. *André Delvaux. De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, o.c., p. 173.

<sup>78</sup> Cf. note d'André Delvaux concernant son projet d'adaptation de *L'Œuvre au Noir*, ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 18.

l'esprit : cette descente labyrinthique dans la conscience d'un homme aux prises avec son époque. Le labyrinthe des rues sans issues à Bruges, le lieu clos de la prison, les espaces étouffants et l'eau poisseuse des canaux, le jeu d'ombres et de lumières matérialisent l'abîme intérieur de Zénon, tout en favorisant l'apparition de l'étrange qui, on le sait, fait partie de la vie telle que la concevaient Marguerite Yourcenar, André Delvaux, et aussi, Suzanne Lilar.

Dans *Benvenuta* l'imaginaire et le réel s'entremêlaient, de même, dans son *Œuvre au Noir*, Delvaux n'oublia pas d'introduire la dimension onirique qui lui est chère, agglutinant dans un présent explosé des fragments de temps disparates, mettant en présence dans un même lieu géographique des personnages vivants et morts. Par ce faire, il relayait l'idée yourcenarienne (et bouddhique) de la coexistence de tous les espaces-temps au sein d'un éternel mouvement circulaire.

La transmutation du roman de Marguerite Yourcenar n'aura éloigné André Delvaux ni du texte originel, ni de son auteur. Le miracle de cet accomplissement se trouve dans la magie dont le langage est le dépositaire.

J'ai [...] l'impression d'avoir pu, par un long détour, rejoindre Yourcenar. Et ce long détour est quand même celui du langage. Nous sommes donc bien dans ce qui [...] nous intéresse essentiellement<sup>79</sup>.

### e. La geste d'André Delvaux

L'exploit que réalisa André Delvaux par la magie de son art fut celui de concilier l'inconciliable par le jeu de l'amour, du langage et de la forme; l'amour qu'il portait à la langue d'un auteur et subséquemment à l'auteur lui-même; l'amour que lui insufflait la musique d'une œuvre littéraire; l'amour enfin, qu'il vouait à la recherche de la beauté formelle.

La sensibilité particulière du cinéaste lui

permet d'établir de subtiles correspondances avec des œuvres existantes, des œuvres littéraires, picturales ou musicales. Dans l'état de jouissance que provoquait en lui la qualité sensuelle de leurs langages, il s'efforça d'atteindre à son tour et dans son langage à lui la beauté qui l'inspirait. Son espace cinématographique servit de creuset où des cœurs s'éprouvèrent. La période de gestation de son « Œuvre au Noir » le rapprocha de Marguerite Yourcenar qui se déclara touchée par la sensualité et l'esprit avec lesquels il abordait tous les cercles de la vie, mais aussi par la délicatesse de ses propos dont certains auraient pu trouver leur place dans un précis de discours amoureux<sup>80</sup>. C'est aussi cette atmosphère de complicité « amoureuse » qui accompagna l'éclosion de *Benvenuta*. Suzanne Lilar se laissa prendre au jeu, séduite par l'idée de l'ajout au scénario d'une sous-intrigue, reflétant le couple qu'elle allait former avec Delvaux au cours de leurs nombreux et longs entretiens. L'idée du va-et-vient troublant qui dans le film rapproche le couple Lilar/Jeanne - Delvaux/François du couple Benvenuta - Livio, la laissa offerte à la contagion de l'amour particulier qui unissait ses personnages, à cette délicate ambiguïté d'un amour contenu et l'abandonna à l'ivresse qu'elle allait ressentir face au réalisateur qui, lui, cherchait à percer les secrets de sa vie et ses liens avec ses personnages. Pour Lilar, comme pour Delvaux, l'amour fut un mode de communication essentiel, et si les écrits du cinéaste ne gardent aucune trace d'un émoi partagé, *Les moments merveilleux* que rédige Lilar sont par contre en ce qui la concerne très éloquentes. L'écrivaine y relate avec quel bonheur elle eut l'heureuse surprise de constater que la vieillesse n'interdisait pas l'accès au merveilleux en amour; elle y décrit « les repas-sacrements », les transes, les transports, l'état d'ébriété que provoquait chez elle la présence de l'aimé, évoquant son amour chaste qui, tout en la privant de ce qu'elle considérait l'étape nécessaire à l'accès au divin, exaspérait son désir et lui offrait l'occasion privilégiée de vivre ce qu'elle

<sup>79</sup> « Du roman à l'adaptation : au début était Zénon... », entretien avec André Delvaux par François Jost, ds. André Delvaux. *De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, o.c., p. 173.

<sup>80</sup> Jamais Delvaux ne laissa la romancière seule à ses doutes et à ses craintes de voir son œuvre trahie, jamais il n'oublia de l'assurer, tout en douceur, de son amitié, de sa fidélité et de sa promesse de faire le film « proche de vous, à côté de vous », Lettre d'André Delvaux à Marguerite Yourcenar du 27 février 1987, ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 42.

appelle « une variété de l'amour courtois<sup>81</sup> ». Pour André Delvaux, le charme opérant de ses rencontres avec la romancière et leur scénographie amoureuse possédaient les vertus de la pierre philosophale. Il put ainsi transmuier *La confession anonyme* en *Benvenuto*.

Une devise, empruntée aux peintres flamands du quinzième siècle, Jean et Hubert Van Eyck, accompagna Delvaux au long de son travail et de sa quête artistique. Que Marguerite Yourcenar eût choisi cette devise « Als ik kan » signifiant « De mon mieux », pour clore *L'Œuvre au Noir*, le rapprocha encore plus de la romancière. Il le lui rappela indirectement au moment de lui adresser le scénario de ce qui deviendrait son film-testament.

...ce scénario écrit dans un langage (une langue dont je ne suis pas maître), ne peut prendre de hauteur et de ton que dans le langage des images, des visages des comédiens, des lieux et des couleurs. C'est donc un truchement provisoire, forcément dérisoire, s'il se compare à la qualité de l'œuvre mère. Je ne puis me défendre que par le film même, que je ferai « als ik kan »<sup>82</sup>

*L'Œuvre au Noir*, l'histoire d'un homme de la Renaissance en butte aux forces extrêmes de son temps, devait devenir le film testament de Delvaux, sa dernière transmutation créatrice avant sa mort soudaine en 2002. La réécriture en images du roman de Marguerite Yourcenar fut l'occasion pour lui, en autre humaniste qu'il était, de convoquer une nouvelle Renaissance, traversée de correspondances et de résonances, pour dénoncer les haines et défoncer les

barrières qu'il voyait s'ériger dans le monde où il vivait. Delvaux, pour qui la recherche du moi avait été essentielle, fut ainsi au terme de son parcours confronté à une nouvelle problématique, celle de la responsabilité du cinéaste à l'égard de cette Terre si agitée des hommes ou du pays « dans lequel il vécu(t) et dont il connu(t) [...] les soubresauts<sup>83</sup> », la Belgique déchirée par des nationalismes fascisants. Son voyage au cœur des intériorités se doubla dès lors d'une prise de position idéologique, même s'il l'exprima dans le respect de la relativité des choses, et adoucie par l'irisation des nuances poétiques qui lui étaient propres.

Mais au-delà de tous les sujets qui le préoccupaient, la grande passion d'André Delvaux ne fut toujours que celle des images, et son ultime questionnement, celui de l'existence d'une « idée pure », préexistante, mallarméenne pour ainsi dire, des images qui hantent l'inconscient, une « idée pure » qui déclencherait le jeu passionnant de la création.

Et le jeu passionnant consiste [...] à rassembler en vue d'une image qui ne s'est pas encore constituée et que j'aurais bien de la peine à préciser, les fragments partout épars qui ne demandent qu'à s'agglutiner, à se cristalliser dans la forme qui tout à coup doit surgir en feignant préexister dans mon imagination et dans la vôtre. Cette idée pure existe-t-elle vraiment nous<sup>84</sup> ?

La question est restée sans réponse. Du cinéaste et de son amie Marguerite, un jour, soudain, la Mort vint interrompre la quête.

<sup>81</sup> « Je demeurais prisonnière heureuse de ces enchantements. Je ne les dépassais pas. [...] Je vérifiais cette découverte faite au temps de la *Confession* : *L'être non désiré corporellement ne se traverse point*. Ce n'est pas qu'à l'approche de D., à jouer avec lui au jeu de la caresse et de la griffe, du don et de la dérobaie, je ne sentisse quelquefois l'échauffement du désir. Mais me souvenant de mon âge et du sien (tout de même vingt-cinq ans de moins), je refoulais ma convoitise, me privant du même coup du moteur de l'ascension. Même contrariée, surtout contrariée et rechargée d'autant, c'est la motricité du désir qui nous donne des ailes et fait que nous nous élevions échelon par échelon, gravissant le chemin qui va de l'amour d'un seul à l'amour de l'amour et plus haut encore. [...] il faut que l'on croie au sérieux de l'amour, au sérieux de l'option qu'il offre de faire ou de ne pas faire l'amour. D. et moi, nous savions que nous ne le ferions jamais. C'est ce qui nous maintenait dans l'hérésie. Ce que nous vivions était une variété de l'amour courtois. » Suzanne Lilar, *Les moments merveilleux*, o.c., pp. 152-153.

<sup>82</sup> Lettre d'André Delvaux à Marguerite Yourcenar du 23 février 1987, publiée ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 42.

<sup>83</sup> André Delvaux, « L'Auteur dans la Cité », texte publié ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., pp. 84-85.

<sup>84</sup> Lettre d'André Delvaux à Marguerite Yourcenar du 3 mai 1987, publiée ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, o.c., p. 47.



## BIBLIOGRAPHIE

### LES ÉCRIVAINS

Julien GRACQ, « Une collaboration sans nuages », ds. Adolphe NYSENHOLC, *André Delvaux ou le réalisme magique*, Paris, Ed. du Cerf, 2006.

Suzanne LILAR, *La confession anonyme* (1960), Bruxelles, Ed. Jacques Antoine, 1980.

Suzanne LILAR, *Le Couple*, Paris, Grasset, 1963.

Suzanne LILAR, *Une enfance gantoise*, Paris, Grasset, 1976.

Suzanne LILAR, « Faire un film avec A. Delvaux », ds. Adolphe NYSENHOLC (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Suzanne LILAR, *Journal de l'analogue* (1954), Paris, Grasset, 1979.

Suzanne LILAR, *Les moments merveilleux, Cahiers Suzanne Lilar*, Paris, Gallimard, 1986.

Yukio MISHIMA, *Cinq Nô modernes*, traduits et préfacés par Marguerite YOURCENAR, Paris, Gallimard, 1991.

Hubert NYSSSEN, « Lettre à André Delvaux sur l'envers de la représentation », ds. Adolphe NYSENHOLC (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Marguerite YOURCENAR, *La Couronne et la Lyre*, Paris, Gallimard, 1979.

Marguerite YOURCENAR, *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Marguerite YOURCENAR, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.

Marguerite YOURCENAR, *Sources II*, texte établi et annoté par Élyane DEZON-JONES, Paris, Gallimard, 1999.

Marguerite YOURCENAR, « Valeur psychologique et artistique du fantastique », ds. *La Revue des vivants*, n° 8, août 1934.

Matthieu GALEY, *Marguerite Yourcenar : Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, Le Centurion, 1980.

Michèle GOSLAR, *Marguerite Yourcenar et Suzanne Lilar : plus qu'une rencontre, une complicité*. Séance publique du 15 nov. 2003 : Marguerite Yourcenar, le

sacre du siècle, Bruxelles, Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique, 2007.

<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/15112003/goslar.pdf>>

### AUTOUR D'ANDRÉ DELVAUX

Henri AGEL et Joseph MARTY, *André Delvaux. De l'inquiétante étrangeté à l'itinéraire initiatique*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1996.

*Autour de L'Œuvre au Noir* (livret du D.V.D. de *L'Œuvre au Noir*), Paris, Ed. La Vie est belle, 2010.

Laure BORGOMANO, Adolphe NYSENHOLC, sous la direction de Daniel BLAMPAIN, *André Delvaux. Une œuvre - Un film. L'Œuvre au Noir*, Bruxelles, Ed. Labor, Méridiens Klincksieck, 1988.

Adolphe NYSENHOLC, *André Delvaux ou le réalisme magique*, Paris, Ed. du Cerf, 2006.

Adolphe NYSENHOLC (éd.), *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

Frédéric SOJCHER, *André Delvaux. Le cinéma ou l'art des rencontres*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2005.

### REVUES

*L'Avant-scène cinéma*, n° 371, mai 1988.

*Cahiers du cinéma*, n° 180, juillet 1966.

*Cinéma 79*, n° 247, juillet 1979.

*Première*, n° 78, septembre 1983.

### SITE INTERNET

*L'Autre cinéma*. URL :<http://www.autrecinema.com>>

### ANDRÉ DELVAUX - BIBLIOGRAPHIE

André DELVAUX, « L'Auteur dans la Cité » (2002), repris ds. *Autour de L'Œuvre au Noir*, Paris, La Vie est belle, 2010.

André DELVAUX, « Du livre au film : plaisir de l'infidélité » (1994), repris ds. Adolphe NYSENHOLC, *André Delvaux ou le réalisme magique*, Paris, Éd. Du Cerf, 2006.

André DELVAUX, « Le réalisme magique transposé du roman à l'écran », ds. Adolphe NYSENHOLC (éd.),

*André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1985.

ANDRÉ DELVAUX - FILMOGRAPHIE (cf. *Autour de L'Œuvre au Noir*, p. 91)

*FORGES*, 1956, 20 minutes, documentaire  
*CINÉMA, BONJOUR !*, 1958, 15 minutes, documentaire  
*DEUX JOURS D'ÉTÉ*, (réalisé avec les élèves de l'Athénée Fernand Blum) 1959, 30 minutes, fiction.  
*LA PLANÈTE FAUVE* (co-réalisé avec Jean Brismée), 1959, 25 minutes, fiction  
*YVES BOIT DU LAIT* (réalisé avec les élèves de l'Athénée Fernand Blum), 1960, 30 minutes  
*FELLINI*, 1960, 4 x 55 minutes, documentaire  
*JEAN ROUCH* (co-réalisé avec Jean Brismée), 1962, 5 x 60 minutes, documentaire  
*LE TEMPS DES ÉCOLIERS*, 1962, 33 minutes, fiction.  
*CINÉMA POLONAIS*, 1964, 6 x 45 minutes, documentaire  
*NOUS ÉTIONS TREIZE* (réalisé avec les élèves de

l'Athénée Fernand Blum), 1965, 98 minutes, fiction  
*L'HOMME AU CRÂNE RASÉ*, 1965, 98 minutes, fiction  
*DERRIÈRE L'ÉCRAN*, 1966, 6 x 40 minutes, documentaire  
*UN SOIR, UN TRAIN*, 1968, 91 minutes, fiction  
*LES INTERPRÈTES*, 1969, 19 minutes, documentaire  
*RENDEZ-VOUS À BRAY*, 1971, 89 minutes, fiction  
*BELLE*, 1973, 96 minutes, fiction  
*AVEC DIERIC BOUTS*, 1975, 30 minutes, documentaire  
*FEMME ENTRE CHIEN ET LOUP*, 1979, 101 minutes, fiction  
*TO WOODY ALLEN FROM EUROPE WITH LOVE*, 1980, 90 minutes, documentaire  
*BENVENUTA*, 1983, 106 minutes, fiction  
*BABEL OPÉRA OU LA RÉPÉTITION DE DON JUAN*, 1985, 75 minutes, documentaire/fiction  
*LA FANFARE A 100 ANS*, 1986, 11 minutes  
*L'ŒUVRE AU NOIR*, 1988, 108 minutes, fiction  
*1001 FILMS*, 1989, 8 minutes, documentaire